Digitized by Google

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

TOME SEPTIÈME

TYPOGRAPHIE DE H. FIRMIN DIDOT. — MESNIL (EURE).

BIOGRAPHIE
UNIVERSELLE
DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

DEUXIÈME ÉDITION

ENTIÈREMENT REFONDUE ET AUGMENTÉE DE PLUS DE MOITIÉ

PAR F. J. FÉTIS

MAÎTRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES
DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE DE BRUXELLES, ETC.

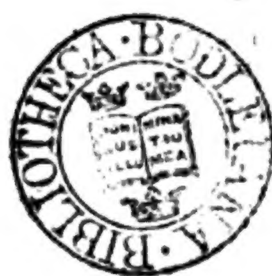
TOME SEPTIÈME

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET C[ie]

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1864


BIBLIOTHECA·BODLEIANA·

BIOGRAPHIE
UNIVERSELLE
DES MUSICIENS

P

PEROTTI (Jean-Dominique), né à Verceil en 1760, fit ses études musicales à Milan, sous la direction de Fiorini, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville; et après trois ans de travaux près de ce maître, il se rendit à Bologne, où il reçut des conseils du P. Martini pendant une année. De retour à Verceil, il accepta la place de maître de chapelle de la cathédrale. Il en remplissait encore les fonctions en 1820. Les renseignements sur sa personne s'arrêtent à cette époque ; on sait seulement qu'il avait obtenu le titre de maître de musique de la reine de Sardaigne. Perotti a fait représenter, en 1788, à Alexandrie de la Paille, l'opéra intitulé : *Zemira e Gondarte,* puis il fit jouer, à Rome, *Agesilao,* en 1789. On dit qu'il a aussi donné quelques autres opéras au théâtre *Argentina* de Rome, et à celui de *la Fenice,* à Venise; mais les titres n'en sont pas connus. Ce maître a écrit beaucoup de musique d'église, pour le service de la cathédrale de Verceil.

PEROTTI (Jean-Augustin), frère du précédent, naquit à Verceil en 1774, et fut dirigé dans ses études par Jean-Dominique Perotti. Plus tard, il se rendit à Bologne pour y prendre des leçons de contrepoint de Mattei. Pendant son séjour en cette ville, il obtint le titre de membre de l'Académie des Philharmoniques. A l'âge de vingt et un ans, il commença à composer pour l'église, pour la chambre et pour le théâtre. Son premier opéra, intitulé *la Contadina nobile,* fut représenté à Pise, en 1795. L'année suivante, il fut appelé à Vienne, pour écrire la musique de quelques ballets, et remplir les fonctions d'accompagnateur de l'Opéra italien. En

1798, il était à Londres en la même qualit il y refit presque en entier l'*Alessandro e T moteo* de Sarti, qui fut joué dans la saison 1800. Il y fit aussi graver deux œuvres de s nates de piano. De retour en Italie, il se fi à Venise, où il fut admis dans la Société acad mique des *Sofronomi,* ainsi qu'à l'Académ littéraire vénitienne. Ce fut pour son adm sion dans cette dernière Société qu'il compo l'*Esopo,* poëme facétieux *in sesta rima.* 1811, la Société italienne des sciences et a de Livourne mit au concours cette question *Dimostrare lo stato attuale della musica Italia;* Perotti envoya, pour sa solution, mémoire qui fut couronné, et qu'on a imprin sous ce titre : *Dissertazione di Giannago tino Perotti di Vercelli, Academico filarm nico, etc., sullo stato attuale della musi italiana, coronata dalla società italia di scienze, lettere ed arti il dì XXIV giug MDCCCXI;* Venise, Picotti, 1812, in-8° cent vingt pages. Cette dissertation, dont il été fait une analyse dans le quinzième volu de la *Gazette musicale de Leipsick* (p. 3, 41), a été traduite en français par Bra (*voyez* ce nom); la traduction française intitulée : *Dissertation sur l'état actuel la musique en Italie;* Gênes, 1812, in-8° cent vingt-huit pages. Il y a quelques bo renseignements, dans ce morceau historiq sur la musique italienne vers les dernié années du dix-huitième siècle et au co mencement du dix-neuvième. On a au de Perotti un petit poëme intitulé : *Il bu gusto della musica;* Venise, Zerletti, 18 in-8° de vingt-huit pages. Il a écrit beauc de musique d'église qui est estimée. Ap

avoir été couronné par la Société italienne des sciences et arts, il devint un de ses membres. En 1812, il avait obtenu la survivance de la place de maître de chapelle de Saint-Marc de Venise; il devint titulaire de cette place le 2 mai 1817, après la mort de Furlanetto.

PERRAULT (Claude), architecte devenu célèbre par la construction de la colonnade du Louvre, naquit à Paris en 1613. Son père, avocat au parlement, lui fit étudier la médecine, l'anatomie et les mathématiques. Chargé par Colbert de la traduction des œuvres de Vitruve, il prit, en lisant cet auteur, tant de goût pour l'architecture, qu'il résolut de se livrer à la culture de cet art. Admis, en 1666, au nombre des membres de l'Académie royale des sciences, nouvellement établie, il se montra digne de cet honneur par ses travaux et par ses écrits. Il mourut à Paris, le 9 octobre 1688. Dans sa traduction de Vitruve, publiée à Paris en 1673, un volume in-folio, il a donné une explication à peu près inintelligible de l'orgue hydraulique décrit par cet écrivain de l'antiquité, avec des figures de l'instrument, purement imaginaires. Les *Essais de Physique* de Claude Perrault (Paris, 1680, deux volumes in-4°, ou 1684, quatre volumes in-12) renferment une *Dissertation sur la musique des anciens.*

PERRAULT (Charles), frère du précédent, naquit à Paris, le 12 janvier 1628. Après avoir fait ses études au collége de Beauvais, il obtint la place de premier commis de la surintendance des bâtiments du roi. Plus tard, il eut le titre de contrôleur général des bâtiments, et fut admis à l'Académie française. Il mourut à Paris, le 16 mai 1703. On connaît ses discussions avec Boileau concernant la supériorité des anciens ou des modernes dans la culture des lettres et des arts. Il a écrit à ce sujet le livre intitulé : *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences;* Paris, 1680-1696, quatre volumes in-12; assez mauvais livre, sous le rapport du style et sous celui de la doctrine littéraire, mais où l'on trouve de bonnes choses concernant les sciences et les arts, particulièrement sur la musique des anciens.

PERRIN (...), né à Bourg-en-Bresse, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut un habile joueur de musette et fabriqua de bons instruments de ce genre (*voyez* le *Traité de la musette,* de Borjon (p. 39).

PERRINE (.....), musicien français et luthiste de la fin du dix-septième siècle, a fait graver une *Table pour apprendre à toucher le luth sur les notes chiffrées de la basse continue* (sans date).

PERRINO (Marcello), recteur et administrateur du collége de musique de Saint-Sébastien, à Naples, dans les premières années du dix-huitième siècle, naquit dans cette ville vers 1765. Il était fils d'un avocat et fut destiné par son père à suivre la carrière du barreau. Après avoir terminé de bonnes études littéraires et scientifiques, il fit son cours de droit et fréquenta les tribunaux, mais sans goût pour la profession qu'on voulait lui faire embrasser, et préoccupé de son penchant pour la musique, qu'il avait apprise dans sa jeunesse. Sans autre instruction que celle qu'il avait pu acquérir par la lecture des œuvres classiques, il se hasarda sur la scène et fit jouer, au théâtre Saint-Charles, *Ulisse nell' isola di Circe,* suivi, quelques années après, de l'*Olimpiade.* Le marquis de Villarosa dit (1) que ces ouvrages procurèrent à Perrino sa nomination, au mois de février 1806, à la place de directeur du collége royal de musique; mais il est plus vraisemblable qu'il dut cette position à ses relations sociales; car les partitions d'*Ulisse* et d'*une Passion,* que j'ai vues à la bibliothèque du collége royal de musique, à Naples, sont des œuvres dépourvues de mérite. On connaît aussi de lui un *Christus,* un *Miserere,* des airs détachés et des cantates. Il s'est particulièrement fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Osservazioni sul canto;* Naples, Terni, 1810, in-4°. Cette édition est la seconde de l'ouvrage; j'ignore la date de la première. Ce livre a été traduit en français par Auguste Blondeau, sous ce titre : *Nouvelle méthode de chant de Marcello Perrino, précédée : 1° d'une notice sur Palestrina, né en 1529; 2° d'une notice sur la vie de Benedetto Marcello, né le 24 juillet 1686, traduite de l'italien avec des notes du traducteur, et suivie d'une notice sur les usages du théâtre en Italie;* Paris, Éberard, 1839, un volume in-8° de deux cent soixante-huit pages. Une troisième édition de l'ouvrrge original de Perrino a été publiée à Naples en 1814. Il parut, dans la même ville et dans la même année, une brochure anonyme, dans laquelle il était dit que toute la musique moderne d'église et de théâtre n'avait aucune valeur, et que la décadence était si avancée, qu'il n'y avait rien à espérer des jeunes com-

(1) *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*, p. 135.

positeurs, dont l'éducation était mal faite. Perrino répondit à cette diatribe par l'écrit intitulé : 2° *Lettere ad un suo amico sul proposito d'una disputa relativa alla musica*; Naples, Terni, 1814, in-8° de soixante-huit pages.

PERSIANI (JOSEPH), compositeur dramatique, né vers 1805, à Recanati, dans les États de l'Église, a fait son éducation musicale au collége royal de musique, à Naples, et y a reçu des leçons de composition de Tritto. En 1826, il a fait son début à la scène par la composition de l'opéra bouffe intitulé : *Piglia il mondo come viene*, qui fut suivi de l'*Inimico generoso*, et de l'*Attila*, opéra sérieux ; les deux premiers de ces ouvrages furent représentés à Florence, et le troisième, à Parme. L'année suivante, il a donné au théâtre de la Pergola *Danao re d'Argo*, opéra sérieux dont les journaux italiens ont fait l'éloge. En 1828, Persiani a écrit pour le théâtre de *la Fenice*, à Venise, *Gaston de Foix*, opéra sérieux. *Costantino in Arles*, représenté dans la même ville, au carnaval de 1829, y fut bien accueilli, et dans le même temps *Eufemio di Messina*, réussit également à Lucques, puis à Venise et à Naples; enfin, dans la même année, le compositeur donna, à Milan, *il Solitario*, qui tomba à plat. Entre cette époque et 1832, aucun ouvrage nouveau de Persiani n'apparaît sur les théâtres d'Italie, mais dans cette même année 1832, il fit jouer à Padoue, *I Saraceni in Catania*, qui n'eut pas de succès. Un autre intervalle se fait remarquer dans l'activité du compositeur jusqu'à ce qu'il écrivit, à Naples, en 1835, son *Inès de Castro*, dont le succès fut éclatant sur toutes les scènes italiennes, mais qui tomba à Paris, en 1838, lorsque Persiani y alla mettre en scène cette composition, laquelle n'en est pas moins son ouvrage le mieux écrit. Ce fut alors que ce compositeur fut appelé en Espagne, où il passa plusieurs années. Il fit représenter, au théâtre de Madrid, en 1846, l'*Orfana savoiarda*, qui paraît avoir été sa dernière production dramatique, car son nom disparaît alors de l'activité du monde musical. Persiani avait épousé la fille du célèbre chanteur Tacchinardi, à Florence, en 1827.

PERSIANI (madame FANNI), femme du précédent, est fille du célèbre chanteur Tacchinardi. Son talent de cantatrice dramatique fut un des plus beaux de la dernière époque de l'art du beau chant italien, après laquelle cet art a disparu pour faire place à la force des poumons. Madame Persiani débuta au théâtre de Livourne, en 1832, et y fit une si vive impression qu'elle fut appelée immédiatement après à Venise, puis à Milan, à Florence, à Rome et à Naples, où elle chanta au théâtre Saint-Charles, pendant les années 1834, 1835 et 1836. En 1837, elle fut rappelée à Venise, puis elle reçut un engagement pour Vienne, où elle eut des succès non moins brillants qu'en Italie. Arrivée à Paris, au mois d'octobre 1838, elle y débuta dans *le Barbier de Séville*, et fit admirer sa belle mise de voix et la pureté de sa vocalisation. Pendant plusieurs années, elle jouit au théâtre italien de toute la faveur du public et n'eut pas de moins beaux succès à Londres. Un enrouement subit qui lui survint en 1843, dans cette dernière ville, fut le signal d'une maladie de l'organe vocal de cette excellente cantatrice : le mal s'accrut rapidement, et l'artiste fut obligée de quitter la scène pour toujours.

PERSICCHINI (PIERRE), né à Rome, en 1757, a fait ses études musicales en cette ville, puis a voyagé en Pologne et s'est fixé à Varsovie vers 1782. Il y a écrit pour le théâtre Royal l'*Andromeda*, opéra sérieux et *Le Nozze di Figaro*. Ces deux ouvrages ont obtenu un brillant succès.

PERSUIS (LOUIS-LUC **LOISEAU DE**), fils d'un maître de musique de la cathédrale de Metz, naquit en cette ville, le 21 mai 1769. Il avait terminé ses études musicales, et il était devenu violoniste assez habile, lorsque l'amour qu'il avait conçu pour une actrice du théâtre de Metz l'attacha à ses pas. Il la suivit dans le midi de la France, et fut attaché pendant quelque temps à Avignon, en qualité de professeur de violon. En 1787, il se rendit à Paris et fit entendre avec succès, au Concert spirituel, l'oratorio intitulé *le Passage de la mer Rouge*. Entré comme premier violon au théâtre Montansier, en 1790, il en sortit trois ans après pour passer à celui de l'Opéra; mais il resta alors peu de temps à ce théâtre, ayant eu d'assez vives discussions avec Rey, qui en était premier chef d'orchestre. Rentré à l'Opéra, en 1804, comme chef du chant, il commença dès lors à donner des preuves de capacité qui le firent appeler, en 1805, au jury de lecture et au comité d'administration. Après la mort de Rey, en 1810, Persuis fut choisi pour lui succéder dans la place de chef d'orchestre : il y fit preuve d'un talent remarquable; mais il ne se fit point aimer des artistes qu'il dirigeait, car non-seulement il portait jusqu'à l'excès la fermeté nécessaire

dans un pareil emploi, mais une humeur atrabilaire, qui s'irritait au moindre obstacle opposé à sa volonté. Nommé inspecteur général de la musique de l'Opéra, en 1814, lorsque Choron fut appelé à la direction de ce spectacle, il fut presque toujours en lutte avec cet administrateur. Une circonstance inattendue vint encore augmenter la haine que ces deux artistes éprouvaient l'un pour l'autre : Persuis avait fait représenter, en 1812, son opéra de *la Jérusalem délivrée*, qui n'avait pas eu le succès qu'on en attendait. En 1815, il obtint de M. de Pradel, ministre de la maison du roi, un ordre pour la remise de cet ouvrage; informé de l'avis officiel qu'il devait recevoir à ce sujet, Choron se hâta de faire détruire les décorations de *la Jérusalem* pour les employer comme matériaux dans d'autres pièces. C'est, je crois, le seul trait de malveillance qu'on puisse citer dans la vie de Choron : il lui coûta la direction de l'Opéra, car Persuis, résolu de se venger, fit agir ses protecteurs à la cour, et supplanta son adversaire dans l'administration de ce grand spectacle. Devenu directeur de l'Opéra le 1er avril 1817, il se montra digne de la confiance qu'on avait eue en ses talents, car jamais le premier théâtre de la France ne fut dans une situation plus florissante que sous son administration. Malheureusement, il ne tarda point à ressentir les atteintes d'une maladie de poitrine, dont il mourut le 20 décembre 1819, à l'âge de cinquante ans et quelques mois. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de musique, il y était entré comme professeur de première classe; mais enveloppé dans la disgrâce de Lesueur, son ami, il fut compris dans la réforme de 1802, et ne pardonna jamais à l'administration qui l'avait exclu. Entré dans la chapelle du premier consul, dans la même année, il eut le titre de maître de musique de la chapelle du roi, en 1814, obtint ensuite la survivance de Lesueur, comme surintendant de cette chapelle, et fut surintendant honoraire depuis 1816 jusqu'à sa mort. Le 5 décembre 1819, le roi Louis XVIII, en le créant chevalier de l'ordre de Saint-Michel, lui accorda une pension dont la moitié était réversible sur la tête de sa femme; mais il ne jouit pas longtemps de ces avantages, car il expira peu de jours après.

Les compositions de Persuis pour le théâtre sont celles dont les titres suivent : I. Au théâtre Montansier : 1° *Estelle,* opéra en trois actes, 1785. II. Au théâtre Feydeau : 2° *La Nuit espagnole,* en deux actes, 1791. 3° *Phanor et Angola,* en trois actes, 1798. III. Au théâtre Favart : 4° *Fanny Morna,* en trois actes, 1799. 5° *Le Fruit défendu,* en un acte, 1800. 6° *Marcel,* en un acte, 1801. IV. A l'Opéra : 7° *Léonidas,* en trois actes, 1799 (en société avec Gresnick). 8° *Chant de victoire en l'honneur de Napoléon,* en 1806. 9° *L'Inauguration de la Victoire* (en société avec Lesueur), 1807. 10° *Le Triomphe de Trajan,* en trois actes (avec Lesueur), 1807. 11° *Jérusalem délivrée,* en trois actes, 1812. C'est le meilleur ouvrage de Persuis. 12° *Chant français,* en 1814. 13° *L'Heureux retour* (avec Berton et Kreutzer), 1815. 14° *Les Dieux rivaux* (avec Spontini), en 1816. Si Persuis manqua d'effet dramatique dans ses opéras, il fut plus heureux dans ses ballets, car il a fait de la musique charmante pour quelques-uns. Ses principaux ouvrages en ce genre sont : 15° *Ulysse,* en trois actes, 1807. 16° *Nina,* en deux actes, 1813. 17° *L'Épreuve villageoise,* 1814. 18° *Le Carnaval de Venise,* en trois actes (avec Kreutzer), en 1816. Ses opéras non représentés sont : 19° *La Vengeance,* écrit en 1799. 20° *Hommage aux Dames,* 1816.

PERTHALER (Caroline), pianiste distinguée, est née à Grætz (Styrie), en 1805. Elle ne commença à étudier le piano qu'à l'âge de douze ans; à quinze, elle était déjà assez habile pour se faire entendre en public. Vers 1821, elle se rendit à Vienne, où elle prit des leçons de Czerny, et donna des concerts. De retour chez elle, elle continua ses études, et, en 1826, elle entreprit un voyage en Allemagne. Partout son talent excita l'admiration. Fixée à Munich, en 1831, elle s'y livra à l'enseignement jusqu'en 1834, puis fit un nouveau voyage à Vienne, dans le Tyrol et en Italie. De retour à Munich, elle y passa les années 1835 et 1836. Dans l'été de cette dernière année, elle se rendit à Trieste par le Tyrol, et s'y embarqua pour la Grèce, où elle s'est mariée. On ne connaît aucune composition de cette virtuose.

PERTI (Jacques-Antoine), compositeur distingué, naquit à Bologne, le 6 juin 1661. A l'âge de dix ans, il commença l'étude de la musique, sous la direction de son oncle, Lorenzo Perti, mansionaire de la basilique de Saint-Pétrone. Dans le même temps, il s'adonna également à l'étude des lettres au collége des Jésuites. Après les avoir terminées et suivi le cours de philosophie de l'université, il reçut des leçons du P. Petronio Fanceschini. A l'âge de dix-neuf ans, il écrivit une messe solen-

nelle avec orchestre qu'il dirigea lui-même dans l'église de Saint-Pétrone, en 1680. Déjà, dans l'année précédente, il avait donné avec succès, au théâtre de sa ville natale, *Atide*, son premier opéra, suivi de l'*Oreste*, en 1681. Le 13 mars de la même année, Perti fut agrégé à l'Académie des Philharmoniques de sa ville natale, dont il fut une des gloires. En 1683, il fut appelé à Venise pour écrire l'opéra *Marzio Coriolano*, qui fut représenté au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul. Attaché d'abord au service du duc de Toscane Ferdinand Ier, il écrivit plusieurs opéras pour le théâtre de Florence; puis, en 1697, l'empereur Léopold Ier le fit son maître de chapelle, et son successeur, Charles VI, lui donna le titre de conseiller. Toutefois, l'attachement de Perti pour sa patrie lui fit décliner les honneurs et les avantages qui lui étaient offerts par ces princes, généreux mécènes des musiciens célèbres. Toute l'ambition de Perti se trouva satisfaite par sa nomination à la place de maître de chapelle de la cathédrale de Bologne. Il en remplit les fonctions avec zèle, écrivit un grand nombre d'ouvrages pour l'église, et forma des élèves distingués, parmi lesquels on remarque Aldrovandini, Laurenti, Torelli et Pistocchi. Perti mourut à Bologne, le 10 avril 1756, à l'âge de quatre-vingt-quinze ans. Il avait été six fois prince de l'Académie des Philharmoniques. Homme simple et modeste autant que savant, il ne fit jamais servir ni à sa fortune, ni à sa renommée, ses relations avec les princes, qui le traitaient avec bienveillance, ni avec le pape Benoît XIV (Prosper Lambertini), dont il avait été l'ami avant son exaltation, et avec qui il entretint une correspondance. Jusqu'à ses derniers moments, il s'occupa de l'art qui avait rempli toute son existence. Le P. Martini dit (*Sagg. di Contrap., part.* 2, p. 142) qu'en 1750 Perti, alors âgé de quatre-vingt-dix ans, avait encore avec lui des conversations sur la musique. Les opéras composés par J.-A. Perti sont : 1° *Atide*, représenté en 1679. 2° *Marzio Coriolano*, 1683. 3° *Flavio*, 1686. 4° *Rosaura*, 1689. 5° *L'Incoronazione di Dario*, 1689. 6° *L'Inganno scoperto per vendetta*, 1691. 7° *Brenno in Efeso*, 1691. 8° *Furio Camillo*, 1692. 9° *Nerone fatto Cesare*, 1693. 10° *Il re Infante*, 1694. 11° *Laodicea e Berenice*, 1695. 12° *Apollo geloso*, 1698. 13° Le premier acte d'*Ariovisto*, 1699. 14° *Il Venceslao*, 1708. 15° *Lucio Vero*, 1717. 16° *Giesù al sepolcro*, oratorio. 17° *La Morte di Giesù*, oratorio, 1718. Parmi les compositions de Perti pour l'église, on remarque : 1° *Dixit*, à quatre voix avec instruments. 2° *Beatus vir*, à quatre voix. 3° *Adoramus te*, à quatre voix. 4° *Credo*, à quatre voix. 5° Deux *Credo*, à cinq voix. 6° *Dies iræ*, à trois voix. 7° *Laudamus Deum nostrum*, à cinq voix. Son premier ouvrage imprimé a pour titre : *Cantate morali e spirituali a una e due voci, con violini e senza*; Bologne, Jacques Monti, 1688, in-4°. Le second œuvre publié a pour titre : *Messe e Salmi concertati a quattro voci con stromenti e ripieni*, op. 2; Bologne, Della Volpe, 1735. L'abbé Santini, de Rome, possède de ce maître, en manuscrit : deux messes, à cinq voix avec orchestre; deux messes, à huit voix concertées avec des instruments; trois psaumes *Laudate*, à trois voix avec instruments; trois *Confitebor*, idem; trois *Domine ad adjuvandum*, idem; trois *Magnificat*, à quatre voix avec instruments; un *Magnificat*, à cinq voix; *Dies iræ* pour deux ténors et basse avec des violes; *Te Deum laudamus*, à cinq voix; beaucoup de motets à quatre et cinq sans instruments. Le docteur Louis Masini, secrétaire et membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, a publié : *Elogio a Jacopo Antonio Perti, Bolognese, professore di contrappunto; recitato nella grand' aula del liceo filarmonico, il giorno* 22 *agosto* 1812; Bologne, in-8° de trente-neuf pages.

PERTINARO (François), musicien italien du seizième siècle, naquit à Plaisance, et fut chantre de la chapelle de l'empereur Maximilien II, qui régna depuis 1564 jusqu'en 1576, et à qui il a dédié une de ses productions Ses ouvrages connus sont : 1° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci; in Venetia, app. Ant. Gardane*, 1550, in-4° obl. Une deuxième édition de cet ouvrage a été pubiée en 1563, à Venise, chez Jérôme Scotto, in-4° obl. 2° *Madrigali a cinque voci, libro secondo; Venetia, app. Ant. Gardane*, 1554, in-4° obl. 3° *Madrigali a cinque et sei voci, con tre dialoghi a sette ed uno a otto. Libro terzo*; ibid., 1557, in-4° obl. 4° *Le Vergine, a sei voci, con alcuni madrigali a sei, et duoi dialoghi a sette, da lui novamente composti, et con ogni diligentia corretti, all' invittissimo Imperatore Massimiliano secondo umilmente dedicati; Venetia, app. Girol. Scotto*, 1568, in-4°.

PERUCCHINI (le docteur Jean-Baptiste), ancien magistrat et amateur distingué de musique, est né à Venise vers 1790 et y a toujours résidé, sauf quelques voyages. Bon pianiste dans sa jeunesse, il brilla dans les salons par

son talent sur son instrument; mais il s'est particulièrement fait remarquer par la grâce et le charme des nombreuses mélodies dont il a orné les poésies élégantes de Lamberti, de Vittorelli, de Buratti, et de quelques autres. Quelques-unes de ses charmantes ariettes ont été insérées dans les recueils publiés à Milan par Ricordi, sous les titres : *Il trovatore italiano*, et l'*Orologio di Flora*. Je citerai aussi la romance touchante qui fut insérée dans *Antonio Foscarini*, tragédie de Nicolini, son recueil de cinq ariettes : *La Rimembranza, il Pianto, Lo Sguardo, La Notte, La Primavera* (Milan, Ricordi), outre une multitude de pièces du même genre détachées. On a aussi de M. Perucchini : *Introduction et variations sur un thème de Rossini*, pour piano (ibid.).

PERUCHONA (le P.), de la congrégation de Saint-François Xavier, maître au collége de Sainte-Ursule à Galliate, bourg du Piémont, près de Novarre, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : *Sacri concerti o Motetti a una, due, tre e quattro voci con violini e senza. Op. 1. Milano, per Francesco Vigone*, 1675, *in-4°*.

PERUE ou **PERVÉ** (Nicolas), compositeur français du seizième siècle, paraît être né à Lyon, où il publia plusieurs de ses ouvrages. Comme la plupart des artistes de cette époque, il visita l'Italie, et succéda, en 1581, à Horace Caccini dans la place de maître de chapelle de l'église Sainte-Marie Majeure, à Rome. Il est vraisemblable qu'il mourut en 1587, car il eut pour successeur, dans cette année, François Soriano, et l'on ne connaît point de lui de publication postérieure à cette époque. Dans le recueil de madrigaux intitulé : *Il quarto libro delle Muse a 5 voci* (Venise, Gardane, 1574), on trouve des morceaux de Pervé, ainsi que dans la collection intitulée : *Dolci affetti* (Rome, 1568) et dans *Il Lauro Verde* (Anvers, 1591, in-4° obl.). On a aussi imprimé de cet artiste : Chansons françaises à quatre, cinq, six et sept ou huit parties; Lyon, 1578, in-4°, et *Madrigali a cinque voci*; Venise, 1585, in-4°.

PERUZZI (Anne-Marie), cantatrice italienne, née à Bologne dans les premières années du dix-huitième siècle, épousa, vers 1722, le chanteur Antoine Peruzzi qui se rendit à Prague, en 1725, avec une troupe italienne d'opéra dont sa femme était *prima donna*, et entra avec cette troupe au service du comte de Sporck, qui entretint à ses frais ce spectacle jusqu'en 1735. De retour en Italie, madame Peruzzi chantait encore à Bologne en 1746.

PESADORI (Antoinette), dont le nom de famille était **PECHWELT**, naquit à Dresde, le 6 mars 1799. Douée d'une riche organisation musicale, elle apprit les éléments de l'art dès l'âge de six ans chez Dotzauer, et prit pour maître de piano l'excellent artiste Klengel. Lorsqu'elle eut atteint l'âge de onze ans, elle se fit entendre dans un concert public et fit naître l'étonnement par son habileté précoce. Également remarquable plus tard par sa virtuosité dans la musique brillante, et par l'intelligence avec laquelle elle interprétait la musique classique, elle jouissait à Dresde d'une grande considération parmi les artistes et les amateurs d'élite. En 1833, elle épousa le ténor Pesadori, alors attaché au théâtre de Dresde. Au mois d'avril 1834, elle se fit entendre pour la dernière fois dans un concert, car une courte maladie la conduisit au tombeau, le 20 septembre de la même année. On a publié de madame Pesadori un œuvre posthume, intitulé : *Introduction et rondeau agréable pour le piano*; Leipsick, Schubert et Niemeyer.

PESARO (Dominique), facteur d'instruments à Venise, vers le milieu du seizième siècle, construisit, à la demande de Zarlino, un clavecin où le ton était divisé en quatre parties par le nombre des touches du clavier. Zarlino donne la description de cet instrument.

PESCETTI (Jean-Baptiste), organiste et compositeur, né à Venise vers 1704, fut élève de Lotti, et fit honneur à ce savant maître par son mérite. Il fut nommé organiste du second orgue de la chapelle ducale de Saint-Marc, le 16 mai 1762, et mourut vraisemblablement dans les premiers mois de 1766, car il eut pour successeur Dominique Bettoni, le 25 avril de cette année. Quoiqu'il ait réussi au théâtre, il se fit surtout estimer par sa musique d'église. Son premier opéra fut représenté à Venise, en 1726, et il en fit jouer dans cette ville, presque chaque année, jusqu'en 1737. A cette époque, il se rendit à Londres et y écrivit *Il Vello d'oro*, opéra dont l'ouverture a été publiée par Walsh. Après trois années de séjour dans cette capitale, il retourna à Venise, et y fit encore représenter quelques opéras. On rapporte qu'au sortir de l'école de Lotti, il fit exécuter une messe de sa composition qui fut entendue par Hasse, et que ce musicien célèbre dit en parlant de l'auteur de cet ouvrage : *La na-*

ture *lui a abrégé le chemin de l'art.* Les opéras de Pescetti dont les titres sont connus sont : 1° *Il Prototipo*, Venise, 1726. 2° *La Cantatrice*, ibid., 1727. 3° *Dorinda*, ibid., 1729. 4° *I Tre Defensori della patria*, ibid., 1730. 5° *Narcisso al fonte*, ibid., 1731. 6° *Demetrio*, à Londres, 1738. 7° *Diana ed Endimione*, cantate, *ibid.*, 1739. Les airs et l'ouverture de cet ouvrage ont été publiés par Walsh, à Londres, ainsi que ceux du *Demetrio*. 8° *Alessandro nelle Indie*, à Venise, 1730. 9° *Tullio Ostilio*, 1740. 10° *Ezio*, 1747. Pescetti a fait graver ûn œuvre de neuf sonates pour le clavecin.

PESCH (Charles-Auguste), maître de concerts du duc de Brunswick, né vers 1730, fut d'abord professeur de musique de ce prince, qui acquit par ses leçons une certaine habileté sur le violon. En 1767, Pesch suivit son maître à Londres, et y fit graver dix-huit trios pour deux violons et violoncelle, divisés en trois œuvres. De retour à Brunswick, il y fut nommé maître de concerts, et montra du talent dans sa manière de diriger l'orchestre qu'on lui avait confié. Il mourut en cette ville dans le mois d'août 1793. On a publié de sa composition, outre les trios gravés à Londres : Concertos pour violon et orchestre, n^{os} 1 et 2, Offenbach, André. Il a laissé en manuscrit six solos, six duos et six trios pour violon.

PESCI (Sante), de Rome, fut d'abord choriste à l'église Sainte-Marie-Majeure, et succéda à Latilla, maître de chapelle de cette basilique, le 29 septembre 1744, mais avec le titre de directeur au lieu de celui de maître. Après en avoir rempli les fonctions pendant quarante-deux ans, il mourut à Rome, le 3 septembre 1786. L'abbé Santini possède en manuscrit, de ce maître, les compositions suivantes : 1° Messe à quatre voix. 2° Messe à huit voix réelles. 3° *Dixit* à huit. 4° Messe à seize voix. 5° Invitatoire pour la Nativité, à huit. 6° Offertoire de l'Avent, à huit.

PESENTI (Michel), en latin **PESENTUS**, compositeur italien, né vraisemblablement dans l'État de Venise, fut prêtre à Vérone, où il vécut vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Petrucci de Fossombrone a imprimé des chansons italiennes de ce musicien, dans les livres 1er, 3^{e}, 5^{e}, 7^{e} et 9^{e} des *Frottole* (*voyez* Petrucci). Il n'y est souvent désigné que par son prénom, ou même par les initiales de ses nom et prénoms. On trouve aussi de Pesenti, dans le troisième livre des *Motetti de la Corona*, imprimé par le même Petrucci, le motet *Tulerunt Dominum meum*, à quatre voix.

PESENTI (Martin), compositeur, aveugle de naissance, né à Venise vers 1600, y a publié divers ouvrages, parmi lesquels on cite : 1° *Misse a tre voci*, 1647. 2° *Motetti a tre voci*, ibid. 3° *Capricci stravaganti*, ibid. 4° *Correnti alla francese, balletti, gagliarde, passamezzi, parte cromatici, e parte enarmonici, a 1, 2 e 3 stromenti, da Martino Pesênti, cieco a nativitate*, lib. 1-4, *ibid.*, 1630-32, in-fol.

PESTALOZZI (Jean-Henri), célèbre philanthrope, né à Zurich, le 12 janvier 1746, s'est illustré par ses recherches et ses travaux pour améliorer l'éducation primaire et populaire, et surtout par le dévouement de sa vie entière et le sacrifice de sa fortune pour atteindre ce noble but. La vie de cet ami de l'humanité est trop remplie et trop étrangère à l'objet de ce Dictionnaire pour y trouver place. Je ne le mentionne que parce qu'il est souvent cité comme l'auteur d'un système d'enseignement de la musique applicable aux écoles primaires; or, s'il est incontestable qu'à la tête des hommes qui se sont proposé de donner à l'enseignement de la musique un caractère d'universalité il faut placer Pestalozzi, on ne peut le considérer comme ayant inventé un système spécial pour cet objet, s'étant contenté d'indiquer quelques vues générales dans son célèbre roman populaire intitulé *Léonard et Gertrude*, et surtout dans ses *Directions adressées aux mères sur la manière d'instruire elles-mêmes leurs enfants*. Pour l'application de ses principes, il dut avoir recours à des musiciens de profession, et ce furent Traugott Pfeiffer et Nægeli qui se chargèrent de la réalisation de ses aperçus (*voyez* ces noms). Pestalozzi est mort à Brugg, en Suisse, le 27 février 1827.

PESTEL (Jean-Ernest), excellent organiste à Altenbourg, naquit à Berga en 1659. Admis à l'école de ce lieu, il y reçut sa première éducation, et étudia pendant ce temps la musique sous la direction de Jean-Ernest Witte. Ses progrès dans cet art le décidèrent à en suivre la carrière. Il se rendit à Leipsick et y continua ses études sous la direction du jeune Weckmann, fils du célèbre organiste de Hambourg. Devenu habile, il fut appelé à Weida, dans le Voigtland, en qualité d'organiste, et de là passa à Altenbourg, où il fut d'abord employé par la ville, puis nommé, en 1687, organiste de la cour. Plus tard, il reçut des propositions brillantes de Gotha, de Bres-

lau et de quelques autres villes, mais il les refusa, et préféra sa situation à Altenbourg, où il se trouvait encore en 1740, âgé de quatre-vingt-un ans. Pestel a beaucoup écrit pour l'église et pour l'orgue; mais il n'a rien fait imprimer de ses ouvrages.

PETEGHEM (VAN). *Voyez* **VAN PETEGHEM.**

PETERSEN (David), violoniste hollandais, qui vivait vers la fin du dix-septième siècle, a publié un œuvre de sonates pour violon et basse, ou téorbe et *viola da gamba,* sous ce titre : *Speelstukken;* Amsterdam, in-folio, trente-deux pages. L'épître dédicatoire est datée d'Amsterdam, 1683. Ces pièces sont d'un très-bon style.

PETERSEN (Pierre-Nicolas), flûtiste distingué, né le 2 septembre 1761, à Bederkesa, dans le duché de Brême, était fils d'un pauvre constructeur d'orgues qui n'avait pas de domicile fixe, et qui s'arrêtait plus ou moins longtemps dans les lieux où il trouvait à travailler. Ne possédant aucune notion de la musique, cet homme ne put aider au développement des dispositions que son fils avait reçues de la nature. Heureusement ces dispositions étaient plus qu'ordinaires : le jeune Petersen possédait une de ces organisations d'élite qui ne doivent rien qu'à elles-mêmes. Une flûte était tombée entre ses mains : il apprit à en jouer sans le secours d'aucun maître. Son père se trouvait à Hambourg, en 1773. Celui-ci, dont les travaux étaient mal payés et dont l'existence était précaire, imagina d'enrôler son fils dans une de ces troupes de musiciens ambulants qui, en Allemagne, parcourent les rues des villes et jouent dans les guinguettes. Le séjour d'une grande ville offrait à Petersen l'occasion d'entendre quelquefois des flûtistes de profession, dont il étudiait le mécanisme par l'observation C'est ainsi que par degrés il devint habile, ajoutant incessamment, à ce qu'il découvrait chez les autres artistes, ce que son heureux instinct lui suggérait. A l'âge de dix-sept ans, il possédait déjà un talent remarquable. Pour se soustraire aux dégoûts de la vie vagabonde qu'il menait depuis plusieurs années, il entra dans le corps des hautbois de la milice de Hambourg. Cet emploi lui laissait beaucoup de temps pour se livrer à ses études; mais il ne lui procurait qu'un revenu insuffisant pour vivre. Quelques amateurs de musique s'intéressèrent à son sort et lui procurèrent des élèves. Dès lors sa position devint meilleure, et il put se livrer en liberté aux études par lesquelles il perfectionnait incessamment son talent. Il s'occupa aussi de l'amélioration de la flûte. Aidé par Wolf, bon facteur d'instruments à vent, il modifia l'ouverture des trous et ajouta aux clefs de *ré* dièse et de *fa,* qui existaient avant lui, les clefs de *sol* dièse et de *si* bémol, afin de perfectionner la justesse de ces notes. Plus tard, il y joignit la clef de l'*ut.* Sa flûte à cinq clefs fut ensuite introduite à Londres par un musicien anglais nommé *Taut;* vers 1802, elle pénétra en France. On sait que ce fut Tromlitz (*voyez* ce nom) qui porta le nombre des clefs de l'ancienne flûte jusqu'à sept. Aux services qu'il avait déjà rendus à l'art par ces perfectionnements, Petersen ajouta celui de sa *Méthode de flûte,* bon ouvrage publié à Hambourg, chez Günther, et qui a été longtemps classé parmi les meilleurs de ce genre. Petersen était âgé de trente ans, lorsque plusieurs artistes, charmés par son talent, l'invitèrent à se faire entendre dans les concerts. Il y parut pour la première fois en 1791, et surpassa ce qu'on attendait de lui. Les sons qu'il tirait de la flûte avaient un moelleux, une justesse dont on n'avait pas eu d'exemple jusqu'alors. Il était surtout remarquable dans l'adagio par son style large et pur. Dès ce moment, il ne se donna plus de concert brillant à Hambourg où la place de Petersen ne fut marquée. La faveur du public ne se démentit pas pour lui pendant plus de trente ans; mais, vers 1825, sa vue s'affaiblit et son embouchure s'altéra par la perte de plusieurs dents : il cessa alors de se faire entendre. Petersen mourut à Hambourg, le 19 août 1830. On a publié de sa composition : 1° Études pour la flûte dans tous les tons, 1er et 2e livres; Hambourg, Bœhme. 2° Adagio et variations pour flûte et piano, op. 3; *ibid.* 3° Recueil de duos pour deux flûtes tirés des œuvres de plusieurs compositeurs célèbres; *ibid.*

PETERSEN (Charles-Auguste), fils du précédent, est né à Hambourg, en 1792. Élève de son père, il joua d'abord de la flûte; mais plus tard il se livra à l'étude du violon et du piano. Vers 1825, il a fait un voyage en Danemark, en Suède et dans quelques parties de l'Allemagne : il est maintenant fixé à Hambourg, en qualité de professeur de musique. On connaît de sa composition : 1° Polonaise avec orchestre ou piano, op. 1; Hambourg, Bœhme. 2° Duos pour deux violons, op. 10; *ibid.* 3° Rondeau pour violon et piano, op. 12; *ibid.* 4° Sonate pour piano et violon, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Divertissement *idem,* op. 7; *ibid.* 6° Polonaise

brillante pour le piano à quatre mains, op. 11; Hambourg, Bœhme. 7° *Rondo scherzando idem*, op. 13; Leipsick, Peters. 8° Marches *idem*; Hambourg, Bœhme. 9° Introduction et rondo pour piano seul, op. 8; Hambourg, Cranz. 10° Divertissements et autres compositions *idem*; Hambourg, Bœhme. 11° Deux rondos en forme de valse; Hambourg et Hanovre. 12° Valses *idem*; Hambourg et Copenhague.

PETIBON (Auguste), flûtiste, né à Paris, vers 1797, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville et y fit ses études sous la direction de Wunderlich. Vers 1822, il établit une maison de commerce de musique; mais plus tard il renonça à ce genre d'affaires, et se livra de nouveau à l'enseignement de la musique. Il a fait imprimer de sa composition des thèmes variés pour flûte et orchestre, Paris, Pleyel, Aulagnier; *idem* pour deux flûtes ou flûte et piano; Paris, Aulagnier; plusieurs œuvres de duos pour flûte et guitare, *ibid.*; des duos pour piano et flûte; Paris, Petibon; et diverses autres petites productions.

PETISCUS (Jean-Conrad-Guillaume), prédicateur de l'Église réformée à Leipsick, naquit à Berlin, en 1763. Amateur de musique et violoniste, il se délassait de ses travaux de théologien par quelques essais relatifs à cet art. On a de lui trois articles fort bien faits sur le violon, sa construction, ses qualités, etc., insérés dans les n°s 50, 51 et 52 de la *Gazette musicale de Leipsick* (ann. 1808). Il a donné aussi dans la même Gazette (ann. 1807) un article sur les manuels de musique, et un autre sur le mélange des genres. Petiscus a traduit en allemand la méthode de violon du Conservatoire de Paris; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il a été aussi l'éditeur de la dernière édition de la méthode de violon par Léopold Mozart; Leipsick, Kuhnel.

PETIT (Adrien), surnommé **COCLICUS**, naquit en Allemagne, en 1500. Venu en France dans sa jeunesse, il y apprit la musique sous la direction de Josquin Deprès. Il voyagea ensuite et se rendit en Italie, où il paraît avoir séjourné; mais il revint enfin dans sa patrie, et tout porte à croire qu'il y termina sa carrière. Il est connu comme compositeur par des motets répandus dans les divers recueils d'Adrien Leroy et de Ballard, et par un recueil intitulé *Musica reservata : Consolationes ex psalmis Davidicis*, 4 *voc.*; *Norimbergæ, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, 1552, in-4° obl. On a aussi de lui un traité de musique, sous le titre de *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclico, discipulo Josquini Deprès, in qua præter cætera tractantur hæc de modo ornate canendi, de regula contrapuncti, de compositione*; Nuremberg, 1552, in-4°. Il est vraisemblable que c'est ce même ouvrage que Lipenius (*in Biblioth.*, p. 977) et Possevin (*Bibl. Select.*, *lib. XV*, p. 223, t. II) indiquent sous le nom d'André Petri ou Petrus, et d'Adrien Petri; car le titre du livre, le nom de la ville, et la date de l'impression sont les mêmes. On trouve le portrait de Coclicus, fait à l'âge de cinquante-deux ans, en tête de cet ouvrage, avec ces vers latins :

Jure tuum Coclico nomen Germania jactat,
    Ars merito clarum te facit esse virum.
Gallia te vidit, te vidit et Ausonia ora,
    Nunc quoque delectat theatrum terra senem.
Nam vincis reliquos vocis dulcedine et arte,
    Guttore nec suavis sic Philomela canit.
Ergo tibi ut longum Christus producere vitam
    Concedat, summum voce rogabo Deum.

Le livre de Petit a de l'intérêt, parce qu'on y trouve la doctrine de Josquin Deprès concernant le contrepoint.

PETIT (Camille), fils d'un violoniste attaché à l'Opéra-Comique pendant trente ans, et qui a publié trois œuvres de duos de violon (Paris, Naderman), est né à Paris, le 27 avril 1800. Ayant été admis au Conservatoire de musique, le 8 février 1809, il devint élève de Pradher pour le piano, le 20 août 1810. Puis madame de Montgeroult lui donna des conseils, et il reçut quelques leçons de Clementi, dans le dernier voyage que ce grand artiste fit à Paris. Petit s'est fait entendre avec succès dans quelques concerts en 1826 et 1827; depuis cette époque, il s'est livré à l'enseignement du piano, et a publié quelques morceaux pour cet instrument, parmi lesquels on remarque : 1° Variations sur les stances de *Valentine de Milan*; Paris, Schlesinger. 2° Rondeau brillant, op. 17; Paris, Pleyel. 3° Rondeaux *idem*, op. 2, n°s 1, 2, 3; Paris, Pacini. 4° Différents thèmes de Rossini variés; Paris, Pacini; Milan, Ricordi. 5° Études; Paris, Schlesinger. 6° Vingt-quatre préludes dans différents tons; Paris, Pacini; et quelques bagatelles.

PETIT (Charles), frère aîné du précédent, né à Paris, en 1783, entra au Conservatoire, en 1799, et y devint élève de Domnich pour le cor. Ses progrès furent rapides, et il obtint le premier prix de cet instrument en 1804. Peu d'artistes ont eu un plus beau son et une plus belle manière de chanter sur l'instrument. Il joua avec beaucoup de succès des solos dans

les concerts de l'Opéra-Bouffe, pendant les années 1805, 1806 et 1807. A cette époque, il était second cor de ce spectacle, puis il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique, en 1809, et n'en sortit qu'en 1826, pour entrer dans l'administration des forêts, où il a obtenu le grade d'inspecteur.

PETIT JAN. *voyez* **DELATTRE**.

PETITPAS (mademoiselle), cantatrice de l'Opéra, née en 1706, fut admise pour chanter les rôles, en 1725, aux appointements de douze cents francs, avec une gratification annuelle de trois cents francs, et eut des augmentations de traitement qui s'élevaient, en 1738, à trois mille deux cents francs. En 1732, elle passa furtivement en Angleterre; mais elle rentra à l'Opéra l'année suivante, et mourut à Paris, le 24 octobre 1739. Cette cantatrice brillait particulièrement dans les airs, tandis que la Pélissier (*voyez* ce nom), autre actrice célèbre de cette époque, montrait surtout du talent dans le récitatif.

PETRÆUS ou **PETER** (Christophe), *cantor* à Guben, vers 1655, a publié de sa composition une collection d'airs à quatre et cinq parties, sous ce titre : *Andachts-Cymbeln und lieblich klingende Arien von 4 bis 5 Stimmen;* Fribourg, 1656. Walther cite aussi de ce compositeur des litanies et des messes à cinq, sept et huit voix, qui ont paru à Guben, en 1669.

PETRALI (Louis), compositeur, élève de Mercadante, né à Mantoue, a donné à Milan, en 1844, *Sofonisba,* qui tomba et n'eut qu'une représentation. Dans l'année suivante, il a écrit pour le théâtre de sa ville natale *Antonio Foscari,* qui fut plus heureux. Le nom de cet artiste a disparu depuis lors du monde musical.

PETREJUS (Jean), célèbre imprimeur de musique, né à Langendorf, en Franconie, fit de bonnes études dans sa jeunesse et obtint à l'université de Nuremberg le grade de *Magister*. Vers 1526, il acheta une imprimerie à Nuremberg et y ajouta une typographie musicale dix ans après. Il mourut à Nuremberg, le 18 mars 1550. Parmi les nombreux produits de ses presses, on remarque la précieuse et rarissime collection de messes intitulée : *Liber quindecim Missarum a præstantissimis musicis compositarum;* Noribergæ, 1538, petit in-4° obl.; et les *Harmoniæ poeticæ* de Paul Hofheimer (*voyez* ce nom).

PETRELLA (Henri), compositeur napolitain, élève du collége royal de musique *San Pietro a Majella,* a fait jouer, en 1829, au petit théâtre de cette institution, l'opéra en un acte *Un Diavolo color di rosa.* Dans l'année suivante, il donna au théâtre *Nuovo* la farce *Pulcinella marito e non marito.* Les autres ouvrages de ce musicien de peu de mérite sont *I Pirati,* représenté à Naples, en 1838; *le Miniere di Freiberg,* dans la même ville, au carnaval de 1843; *Galeotto Manfredi,* dans la même année, à Modène; *Jone,* à Milan, en 1848.

PETRI (Jean-Godefroid), né à Sorau, le 9 décembre 1715, fit à l'université de Halle des études de droit, et fut ensuite chargé d'y enseigner les Institutes. Plus tard, il obtint la place de *cantor* à Gœrlitz, où il mourut le 6 juillet 1795, à l'âge de quatre-vingts ans. Il a publié de sa composition : 1° Cantates pour les dimanches et fêtes; Gœrlitz, 1757, in-4°. 2° Amusements de musique; deux suites publiées en 1761 et 1762. 3° *Les trois jeunes hommes dans la fournaise,* oratorio, 1765, in-4°. On a aussi de Petri une dissertation concernant l'utilité de l'étude de la musique, intitulée : *Oratio sæcularis qua confirmatur conjunctionem studii musici cum reliquis litterarum studiis erudito non tantum utilem esse, sed et necessariam videri. Gorlicii, ex officina Fickelscheriana,* 1765, in-4° de seize pages.

PETRI (Jean-Samuel), écrivain didactique, naquit à Sorau, le 1^{er} septembre 1738. Bien que *cantor*, et conséquemment musicien, son père ne voulait pas lui permettre de se livrer à l'étude de la musique; mais il apprit les principes de cet art en fréquentant l'école du lieu de sa naissance, et fit des progrès sur le clavecin, sans avoir reçu les leçons d'aucun maître. A l'âge de seize ans, on le choisit pour remplacer l'organiste nouvellement décédé, et il en remplit les fonctions, tirant toute son instruction de la musique des grands maîtres qu'il jouait sur l'orgue. Après neuf mois, l'organiste eut un successeur qui donna quelques leçons à Petri, et rectifia les erreurs où il était tombé. Ce fut alors qu'il trouva dans les pièces d'orgue de Bach et dans ses sonates des modèles de style, qu'il étudia avec persévérance. Après que ses études universitaires furent terminées, il fut nommé professeur de musique à l'école normale de Halle. La connaissance qu'il fit en cette ville de Guillaume-Friedmann Bach lui fut d'un grand secours pour son instruction. En 1767, Petri reçut sa nomination de *cantor* à Lauban. Il y publia dans la même année la première édition de son traité élémentaire de musique. Cinq

ans après, il fut appelé à Bautzen pour y remplir les mêmes fonctions. Il y est mort, le 12 avril 1808, à l'âge de soixante-dix ans. Le livre par lequel Petri s'est fait connaître, est un des meilleurs qu'on ait écrits concernant les éléments de la musique instrumentale; la précision du style et la clarté des définitions y égalent l'exactitude des faits : ces qualités sont rares chez les écrivains sur la musique. L'ouvrage est intitulé : *Anleitung zur praktischen Musik, vor neuangehende Sænger und Instrumentspieler* (Introduction à la musique pratique, à l'usage des chanteurs et des instrumentistes commençants); Lauban, Christophe Wirth, 1767, in-8° de cent soixante-quatre pages. A peine Petri eut-il publié son ouvrage, qu'il conçut un nouveau plan plus étendu : il employa plusieurs années à la rédaction de ses additions, refondit tout le livre, et le donna sous le titre plus concis : *Anleitung zur praktischen Musik*; Leipsick, Breitkopf, 1782, in-4° de quatre cent quatre-vingt-quatre pages. Le livre est divisé en trois parties : la première contient une histoire abrégée de la musique, depuis son origine jusqu'au dix-huitième siècle; la seconde, qui s'étend depuis la page 121 jusqu'à 282, traite des éléments de la musique, et la dernière renferme des traités complets, quoique peu étendus, de l'art de jouer de l'orgue, du clavecin, du violon, de la viole, du violoncelle, de la contrebasse et de la flûte. On a publié sous le nom de Petri un petit traité de l'art de jouer de l'orgue, intitulé : *Anweisung zum regelmæssigen und geschmackvollen Orgelspielen für neue angehende Organisten und solche Clavierspieler, etc.*; Vienne, 1802, in-8° de trente-deux pages; mais cet opuscule n'est qu'un extrait de l'*Introduction à la musique*. Petri a écrit de la musique pour l'orgue et pour l'église : mais ces productions sont restées en manuscrit.

PETRI (Christophe), *cantor* et maître d'école à Sorau, s'est fait connaître par un recueil de chansons avec accompagnement de piano, et par une cantate intitulée *Rinaldo ed Armida*, qui fut publiée, en 1782. Quatre ans après, il annonça six sonates faciles pour le clavecin, qui ne paraissent pas avoir été imprimées.

PETRI (Jean-François), curé dans une paroisse du duché de Ferrare, a écrit, en 1788, un poëme intitulé *la Musica*. Cet ouvrage, qui ne paraît pas avoir été imprimé, est composé de 226 *terzine*, et commence par ces mots : *Abbia il vero* (voyez *Dizion. di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani*, t. II, p. 218).

PETRI (Rodolphe-Guillaume-Frédéric), est né le 9 juillet 1811, à Benau, près de Sorau, dans la basse-Lusace, où son père était pasteur. L'instituteur de ce lieu lui enseigna les éléments de la musique, du piano, de l'orgue et de plusieurs autres instruments. En 1826, il entra au collége de Sorau et y continua ses études de musique. Après avoir terminé ses humanités, il alla suivre les cours de théologie à l'université de Leipsick, puis à Berlin, où il fréquenta les cours de théorie musicale du professeur Marx. Ses études étant achevées, il remplit d'abord les fonctions de précepteur dans plusieurs familles nobles, puis il se fixa à Breslau, en 1845, en qualité de professeur de musique. Il a publié dans cette ville, chez Leuckart, des *Lieder*, avec accompagnement de piano, et de petites pièces pour cet instrument.

PETRINI (François), fils d'un harpiste de la musique du roi de Prusse, naquit à Berlin, en 1744, et apprit de son père à jouer de la harpe. Son habileté surpassa bientôt celle de son maître. Le duc de Mecklembourg-Schwerin l'engagea à son service, vers 1765; mais Petrini resta peu de temps à la cour de ce prince, car il se rendit à Paris avant 1770. Il y fut bientôt un des professeurs les plus renommés pour cet instrument, et ses compositions eurent de la vogue jusqu'à l'époque où la musique de Krumpholtz les eut placées en second ordre. Petrini continua cependant d'enseigner la harpe et l'harmonie jusqu'en 1812. Il mourut à Paris, en 1819, à l'âge de soixante-quinze ans. Cet artiste a publié de sa composition : 1° *Concertos pour la harpe* : 1er, œuvre 4e, Paris, Bailleur; 2e, œuvre 7e, Paris, Lachevardière; 3e, œuvre 18e, Paris, Cousineau; 4e, Paris, Naderman. 2° *Sonates pour la harpe*, œuvres 1er, 3e, 5e, 9e, 10e, Paris, Cousineau; op. 38, Paris, Naderman; *Vive Henri IV*, op. 48, *ibid.*; Recueil de variations et de petits morceaux, op. 49, *ibid.* 3° Sonates pour l'exercice des pédales, œuvres 37 et 40; Paris, Cochet. 4° *Duos pour deux harpes*, nos 1, 2, 3; Paris, Naderman. 5° *Pots-pourris pour la harpe*, nos 1 à 6; Paris, Cousineau et Naderman. 6° *Airs variés pour la harpe*, en recueils et détachés, op. 2e, 8e, 13e, 14e, 15e, 16e, 17e, Paris, Cousineau; op. 44e, 47e, Paris, Naderman; Air tyrolien varié avec violon, op. 46, Paris, Richault. 7° *Recueils d'airs avec accompagnement de harpe*, op. 6e, 20e, 21e, 22e, 23e; Paris, Cou-

sineau. 8° *Méthode pour la harpe;* Paris, Louis. Petrini est auteur d'un *Système d'harmonie,* qui fut publié, en 1796, chez Louis. Plus tard il revit cet ouvrage, y fit des changements, et le publia sous ce titre : *Étude préliminaire de la composition, selon le nouveau système de l'harmonie, en soixante accords;* Paris, chez l'auteur, 1810, in-4°. On voit par ce titre que Petrini n'avait pas cherché la simplicité dans son système.

Cet artiste a eu un fils (Henri), né à Paris, vers 1775, qui fut harpiste comme lui, et qui mourut jeune. Il a publié deux livres de sonates pour la harpe, Paris, Cousineau; deux pots-pourris *idem,* op. 3e et 5e, *ibid.;* trois recueils d'airs variés *idem,* op. 8e, 9e et 10e, *ibid.;* et un recueil de chansons avec accompagnement de harpe, op. 7e, *ibid.*

PETRINO (Jacques), compositeur italien du seizième siècle, n'est connu que par un recueil de morceaux à plusieurs voix intitulé : *Jubilo di S. Bernardo con alcune canzonette spirituali a 3 e 4 voci;* Parme, 1589, in-fol.

PETROBELLI (François), maître de chapelle de la cathédrale de Padoue, né à Bologne, vers 1635, n'est connu que par ses ouvrages, dont on n'a pas la liste complète. Son premier œuvre paraît être un recueil de motets imprimé à Venise, en 1657. L'œuvre cinquième est intitulé : *Motetti e Litanie della B. V.,* et a paru à Anvers, chez les héritiers de P. Phalèse. C'est une réimpression d'une première édition dont la date est inconnue. En 1662 a paru un ouvrage de Petrobelli qui n'a pas de numéro d'œuvre et dont le titre est : *Salmi a quattro voci con stromenti obligati;* Venise, Fr. Magni, in-4°. L'œuvre huitième a pour titre : *Musiche sacre concertate con istromenti;* Bologne, Jacques Monti, 1670, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage; Bologne, 1690, in-4°. La dédicace est adressée au cardinal Rospigliosi. Les *cantate a una e due voci co'l basso continuo;* Bologne, 1676, forment l'œuvre 10e, et les *Mottetti, Antifone e Litanie della Beata Vergine a 2 voci;* ibid., 1677, sont l'œuvre onzième. L'œuvre quinzième a pour titre : *Musiche da camera;* Venise, J. Sala, 1682, in-fol., en partition. Les autres ouvrages de ce compositeur sont : *Psalmi breves octo vocibus,* op. 17; Venise, 1684, in-4°; *Salmi Dominicali a 8 voci,* op. 19; in Venezia, 1686, in-4°; *Scherzi musicali per fuggir l'ozio,* op. 24; Venise, 1693, in-4°. Ce recueil contient des cantates et des airs à deux et trois voix, avec deux violons et basse continue.

PETRUCCI (Ottaviano dei), célèbre inventeur de la typographie de la musique en caractères mobiles, naquit le 14 juin 1466, à Fossombrone, petite ville du duché d'Urbino, dans les États-Romains. A l'âge de vingt-cinq ans, il se rendit à Venise et s'y fit bientôt connaître comme un des hommes les plus habiles dans l'art de la typographie, qu'il avait appris vraisemblablement à Rome. On ignore dans laquelle de ces deux villes il conçut la première idée de la possibilité d'imprimer la musique mesurée par des types métalliques (1). La réalisation de cette pensée offrait alors d'immenses difficultés, parce que les signes de la notation proportionnelle, qui seule était en usage à cette époque pour la musique mesurée, sont en si grand nombre et se combinent de tant de manières différentes, que la composition des groupes de caractères devait présenter à l'imprimeur une multitude de cas embarrassants. Mais telles étaient les ressources ingénieuses de Petrucci, telle son habileté dans l'art de graver les types, qu'avant de mettre au jour ses premiers produits, tous les obstacles étaient vaincus, et que l'inventeur avait atteint une perfection non encore surpassée par les procédés de la typographie moderne, et rarement égalée. Le système de Petrucci consiste dans l'impression à deux tirages, le premier pour les lignes de la portée, l'autre pour le placement des caractères de notes sur cette portée (2). Les

(1) Le mérite de Petrucci est d'avoir résolu tous les problèmes de la combinaison des types pour la notation proportionnelle de la musique mesurée; car il est certain que l'art d'imprimer le plain-chant en caractères mobiles avait été trouvé précédemment. Dans le Missel de Würzbourg, daté de 1484, dont je possède un exemplaire imprimé partie sur papier et partie sur vélin, les préfaces des messes pour toutes les fêtes de l'année sont imprimées en ancienne notation allemande non mesurée, sur des portées de quatre lignes rouges, et en caractères mobiles; mais les lignes sont faites à la plume ou à l'aide d'un instrument particulier. Le livre de Nicolas Wollick, *Opus aureum Musice castigatissimum,* imprimé à Cologne par Henri Quentel, en 1501, in-4°, a tous les exemples de plain-chant imprimés en caractères mobiles, d'après le système de la vieille notation allemande; mais, dans la partie du volume où il est traité du contrepoint, les portées des exemples de musique mesurée sont seules imprimées, et vides dans mon exemplaire : ils devaient être remplis à la main.

(2) Il est hors de doute que le système de l'impression de la musique à deux tirages, imaginé par Petrucci, fut le premier qu'on adopta; on en voit la preuve dans les rarissimes *Melopoiæ sive harmoniæ tetracenticæ,* imprimées par Erhard Oglin, à Augsbourg, en 1507, par l'*Opusculum musices,* de *Jean à Quercu* (Van der Eiken), sorti des presses de Jean Weyssenburger, de Nuremberg, en 1513, enfin dans les *Magnificat octo tonorum,* de Sixte Dietrich, imprimés à Strasbourg, par Pierre Schœffer,

deux formes de ses presses se repliaient l'une sur l'autre par des charnières si bien ajustées, que dans toute la musique imprimée par lui, il n'y a jamais la moindre incertitude sur les notes placées sur les lignes ou dans les espaces. Petrucci fut l'inventeur de ces presses comme de tout le reste de son matériel.

Avant de publier les premiers résultats de ses travaux, il présenta requête au conseil de la seigneurie de Venise, pour obtenir le privilége de seul imprimeur de musique mesurée, ainsi que de tablature d'orgue et de luth, pendant vingt ans, ce qui fut accordé par ces mots placés au bas de sa pétition :

1498. *Die XXV. Maij.*
Quod suprascripto supplicanti concedatur prout petit.
Consilarij.
Ser Marinus Liono.
Ser Jeronimus Vendrameno.
Ser Laurentius Venezio.
Ser Domenicus Bollani (1).

M. Caffi s'est trompé, lorsqu'il a cru que le privilége n'avait été accordé à Petrucci que dans l'année 1502 (2).

le jeune, en 1533, ainsi que par toutes les autres œuvres sorties des mêmes presses. Ce fut en France qu'on imagina d'imprimer la musique en un seul tirage. Pierre Hautin paraît être le premier qui grava des types de notes avec des fragments de lignes qui, dans la composition de l'ensemble, forment la portée. Cette invention fut faite en 1525, et les caractères de Hautin servirent à Pierre Attaingnant, de Paris, pour l'impression de toutes ses collections. Jacques Moderne, de Lyon, a imprimé tous les ouvrages sortis de ses presses avec des caractères de même espèce. Guillaume Le Bé, de Paris, grava deux sortes de gros caractères de musique pour l'impression des messes in-folio que publiaient Adrien le Roy et Robert Ballard. Le premier de ces caractères était fait pour l'impression en un seul tirage ; c'est celui dont les éditeurs se sont toujours servis ; en 1555, Le Bé grava l'autre caractère pour l'impression à deux tirages ; mais il en fut fait peu d'usage. Fournier, le jeune, qui a publié un *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique*, se persuade que le second caractère de Le Bé fut le premier essai qu'on fit pour l'impression à deux tirages ; *on abandonna*, dit-il, *cette sorte de caractère comme sujette à trop d'inconvénients ; l'on continua à graver les poinçons de musique portant leurs filets.* Cet homme n'entend rien au sujet qu'il traite ; il ne sait pas même les noms de Petrucci, d'Oglin, et des autres premiers imprimeurs de musique. Antoine Gardane, musicien français qui s'établit à Venise avant 1537, comme imprimeur de musique, fut le premier qui introduisit en Italie le système de l'impression en un seul tirage, avec les caractères de Hautin. A Nuremberg, ce fut Jérôme Andreæ, surnommé *Formschneider*, à cause de son état de graveur de caractères d'imprimerie, et aussi imprimeur, qui fit les premiers poinçons de types dont on se servit en Allemagne pour l'impression de la musique en un seul tirage. Ses premiers produits sont de 1532.

(1) Voyez le livre d'Antoine Schmid, intitulé : *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*, etc., p. 11.

(2) *Storia della Musica sacra nella già capella ducale di San Marco di Venezia*, t. II, p. 205.

Le premier produit des presses de Petrucci est un recueil de quelques motets et d'un grand nombre de chansons, la plupart françaises, à trois et à quatre voix, des maîtres les plus habiles de la seconde moitié du quinzième siècle. Ce recueil est divisé en trois livres, dont le premier, marqué A, a pour titre : *Harmonice musices Odhecaton*. L'épître dédicatoire, adressée à Jérôme Donato, noble vénitien, la seule que Petrucci ait faite, est datée de Venise, le 15 mai 1501. Le deuxième livre, marqué B, n'a pas le titre du premier, mais seulement celui-ci : *Canti. B. numero cinquanta*. Ces deux premiers livres avaient été mentionnés dans les Pandectes de Conrad Gesner, ainsi que par Zacconi (*Prattica di musica*, 1re partie, fol. 84) ; mais on n'en connaissait pas d'exemplaire, lorsque M. Gaëtan Gaspari (*voyez* ce nom) fut assez heureux pour en découvrir un, dont M. Angelo Catelani (*voyez* ce nom) a donné une intéressante description (1). On vient de voir que la dédicace du premier livre est datée du 15 mai 1501 ; à la dernière page du deuxième livre on lit la souscription suivante : *Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosempronensem die 5 februarii salutis anno* 1501, *cum privilegio invictissimi Domini Venetiarum q. nullus possit cantum figaratum imprimere sub pena in ipso privilegio contenta*. Il semble que ce second livre a dû paraître avant le premier, puisqu'il était achevé d'imprimer depuis le 5 février 1501, tandis que la dédicace du livre A porte la date du 15 mai de la même année. En considérant l'étendue de ce livre A, et voyant que, seul, il a le titre de l'ouvrage, M. Catelani tire l'induction qu'il a dû être imprimé dès l'année 1500, et que le livre B n'a été vraisemblablement publié que plusieurs mois après la date de l'impression, et après la mise en vente du recueil A. Le savant auteur de la dissertation n'aurait eu aucune peine à concilier les dates, qui paraissent contradictoires au premier coup d'œil, s'il se fût souvenu qu'à l'époque où furent imprimés ces premiers monuments de la typographie musicale, le renouvellement de l'année, à Venise, comme dans une grande partie de l'Europe, avait lieu, non le premier janvier, comme aujourd'hui, mais la veille de Pâques, immédiatement après la cérémonie de la bénédiction du cierge pascal. En 1501, l'année a commencé le 11 avril ; elle a fini le 26 mars

(1) *Di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombrone* ; Milano, Tito di Gio. Ricordi, in-8o de 22 pag. avec planches et fac-simile.

suivant : le 15 mai a donc précédé le 5 février d'environ neuf mois ; d'où il suit que le volume B de *l'Odhecaton* ne fut achevé d'imprimer que le 20 février 1502. Le format des deux livres est un petit in-4° obl., comme celui de tous les ouvrages imprimés par Petrucci.

Dans la même année 1502, le 9 mai, sortit des mêmes presses un recueil intitulé *Motetti XXXIII*. Ces motets sont à quatre voix ; mais le seul exemplaire connu jusqu'à ce jour, et qui est à la bibliothèque du Lycée musical de Bologne, est incomplet de la partie du *superius*. *Cinq* de ces motets sont de Josquin Deprès, *deux* de Compère, *un* d'Antoine Brumel, *neuf* de Gaspard (Van Veerbeke), *huit* de Ghiselin, *deux* d'Alexandre Agricola, et *six* de Jean Pinarol. Il est remarquable que le nombre considérable d'œuvres musicales publiés par Petrucci, à l'exception de certains chants italiens dont il sera parlé tout à l'heure, a été produit par des compositeurs belges. Les quelques noms français qu'on trouve mêlés aux leurs sont ceux de leurs élèves. Un recueil de cinq messes de Josquin Deprès, qui a simplement pour titre *Misse Josquin*, fut achevé d'imprimer le 27 septembre de la même année. Au *superius* on trouve le nom de l'auteur écrit de cette manière : *Josquin-de-Pres*. Un exemplaire complet de ce livre est à la bibliothèque royale de Berlin. Le 27 décembre de la même année, ce même livre de messes de Josquin sortit de nouveau des presses de Petrucci avec le titre : *Liber primus Missarum Josquin*. Il n'est pas vraisemblable que l'édition publiée trois mois auparavant ait été épuisée ; cependant ce n'est pas un simple changement de frontispice, car le motet à quatre voix, *Ecce tu pulchra es, amica mea*, de Josquin, qui se trouve après la messe de l'*homme armé*, dans la première édition, n'est pas dans celle-ci. Le second livre des messes de Josquin (*Missarum Josquin liber secundus*) et le troisième livre, furent publiés par Petrucci, en 1503. L'exemplaire de la bibliothèque impériale de Vienne n'a que le *superius*, l'*altus* et le *ténor* ; celui de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, a le *superius*, le *ténor* et la *basse* ; celui que possédait Lansberg (*voyez* ce nom), à Rome, était aussi incomplet de l'*altus* ; l'exemplaire du Muséum britannique est complet.

En 1503 parut le troisième livre de l'*Odhecaton*, sous le titre de *Canti C. n° cento cinquanta*. Un exemplaire complet de ce précieux recueil de chansons françaises, à quatre et à cinq voix, est à la bibliothèque impériale de Vienne. Dans la même année, Petrucci publia un recueil de cinq messes d'Obrecht, sous le titre de *Misse Obrecht* ; un livre de cinq messes de *Brumel*, qui porte simplement au frontispice : *Brumel*, et les titres des messes ; un livre de cinq messes de Jean Ghiselin, avec le nom simplement de l'auteur et les titres des messes ; et, enfin, un livre de cinq messes de Pierre De la Rue, avec ces mots au frontispice : *Misse Petri De la Rue*, et les titres des messes. Des exemplaires des messes d'Obrecht sont aux bibliothèques de Berlin et de Munich ; celui de la bibliothèque de Vienne est incomplet de la basse ; le mien est complet, ainsi que celui des messes de Brumel, dont la bibliothèque de Berlin a un exemplaire complet, ainsi que des messes de Ghiselin. Les exemplaires des messes de Pierre De la Rue qui sont à Berlin et au Muséum britannique sont complets ; la basse manque à celui de la bibliothèque impériale de Vienne. Les exemplaires des messes de Jean Mouton, Fevin, Ghiselin, Agricola, Brumel, Pierre De la Rue, Obrecht, Isaak, de Orto (Dujardin), et de Gaspard, imprimées par Petrucci, qui se trouvent à la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, sont tous incomplets de la basse.

En 1504, Petrucci mit au jour cinq messes d'Alexandre Agricola (*Misse Alexandri Agricole*), dont il y a des exemplaires dans les bibliothèques de Berlin, de Vienne, du Lycée musical de Bologne, de la chapelle pontificale de Rome et dans la mienne. Cette publication fut suivie du recueil intitulé *Motetti C*. C'est le troisième livre de la collection de motets dont le premier, A, fut publié en 1502. On sait que le deuxième livre, marqué B, contenait des motets pour le dimanche et pour l'octave de la Passion, mais on n'en connaît pas d'exemplaire.

Dans les années 1504 à 1508, Petrucci publia neuf livres de chants italiens d'un caractère populaire en usage dans les États vénitiens, et qu'on appelait *frottole*. Le premier livre porte la date du 28 décembre 1504 ; le second livre, qui est sans doute une réimpression, celle du 29 janvier 1507 ; le troisième, celle du 26 novembre 1507 ; le quatrième a pour titre : *Strambotti, Ode, frottole, Sonetti, et modo de cantar versi latini e capituli, libro quarto*. Le cinquième livre est daté du 23 décembre 1505 ; le sixième, du 5 février 1505 ; le septième, du 6 juin 1507 ; le huitième, du 20 mai 1507 ; le neuvième et dernier, du 22 janvier 1508. Les bibliothèques de Munich et de Vienne contiennent les divers livres de

cette collection : M. Butsch, libraire à Augsbourg, a eu les quatre premiers livres, en 1846, et Landsberg a possédé les deux premiers. C'est par ces mêmes recueils qu'on connait les noms de quelques compositeurs de mélodies populaires (dont un certain nombre en patois de Venise) lesquels ont vécu dans la seconde moitié du quinzième siècle, tels que *Antoine Caprioli*, de Brescia, *André de Antiquis*, de Venise; *Antoine Rosseti*, de Vérone; *Antoine Stringari*, de Padoue, *Bartholomé Tromboncino*, de Vérone, *Michel Pesenti*, de la même ville, *Philippe de Luprano*, *François Anna*, organiste de Venise, *Jean Brocchi*, de Vérone, *Marc Cara*, de la même ville, *Nicolas Pifaro*, de Padoue et *Rossini*, de Mantoue.

En 1505, Petrucci publia un livre de cinq messes de *De Orto* (Dujardin), dont une avec deux *Credo*, le quatrième livre de motets à quatre voix (Motetti libro quarto), et un livre de motets à cinq voix, fort intéressant, parce qu'on y trouve trois motets de *Regis* (dont le nom flamand était *De Koninck*), compositeur du quinzième siècle, qui fut au premier rang et dont les ouvrages sont rares. Dans l'année 1506, on ne trouve que deux livres de Lamentations de Jérémie, dont le premier a pour titre *Lamentationum Jeremie prophete, liber primus*; l'autre, *Lamentationum, liber secundus*, et un livre de cinq messes de Henri Isaak (*Misse Henri Izac*). On ne connait des années 1507 et 1508 que quatre livres de tablature de luth et un livre de messes de divers auteurs (*Missarum diversorum auctorum liber primus*). Le premier livre de tablature a pour titre *Intabolatura de Lauto libro primo*. Au deuxième feuillet, on trouve une *Regula pro illis qui canere nesciunt*, en latin et en italien. Il parait que l'auteur de ce premier livre, ainsi que du second, fut un luthiste nommé *François Spinaccio*, car on trouve au troisième feuillet une pièce de vers latins avec cette inscription : *Christophorus Pierius Gigas Forosempronienensis in Laudem Francisci Spinaccini*. Dans le second livre, le nom de Spinaccio se trouve en tête d'un certain nombre de morceaux. Il n'a pas été retrouvé jusqu'à ce jour d'exemplaire du troisième livre. Le titre du quatrième livre a cette forme bizarre :

Intabolatura de Lauto
Libro quarto :
Padoane diverse.
Calate a la spagnola.
Calate a la taliana.
Tastar de corde con li soi recercar dietro.
Frottole.
Joanambrosio.

C'est-à-dire : *pavanes de différents genres; calates* (danses) *à l'espagnol; danses à l'italienne; arpéges des cordes en montant et à reculons; Frottole*. A l'égard du dernier mot (*Joanambrosio*), on en a l'explication dans la table des pièces contenues dans l'œuvre, car on y lit : *Table de cet œuvre, composé par l'excellent musicien et joueur de luth Jean Ambroise Dalza, de Milan*. François Spinaccio et Jean Ambroise Dalza sont les plus anciens luthistes dont les noms figurent dans l'histoire de la musique.

Dans l'année 1509, on ne trouve qu'un seul ouvrage sorti des presses de Petrucci; il a pour titre : *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro primo. Francisci Bossinensis Opus*; ce qui signifie que la partie de soprano est écrite en notation ordinaire pour être chantée par la voix, tandis que le ténor et la basse, écrits en caractères de tablature, sont joués sur le luth; enfin, que l'ouvrage a été composé par un certain *François*, né dans la Bosnie, et dont le nom de famille n'est pas indiqué. Diverses œuvres ou collections ont été imprimées par Petrucci entre les années 1502 et 1510, mais sans date. On connait particulièrement celles-ci : 1° *Misse Gaspard* (Van Verbeeke); ces messes sont au nombre de cinq. Tous les exemplaires de ce recueil, connus jusqu'à ce jour, sont incomplets; la basse manque à ceux qui sont dans les bibliothèques impériales de Vienne et de Saint-Marc de Venise; celui de M. Gaspari de Bologne, vendu à Paris, en 1862, n'avait pas de ténor. 2° *Fragmenta Missarum*. Parmi ces fragments, on trouve les *Credo* des messes de Josquin Deprès qu'on ne possède pas entières et qui ont pour titres : *La belle se sied; De tous biens; Villayge* (village); *Ciaschun* (chacun) *me crie*; ainsi que d'autres fragments des messes *Ferialis* et *de Passione*. 3° Deux autres ouvrages sont cités sans date par Conrad Gesner, dans ses *Pandectes*, ou deuxième partie de sa *Bibliotheca universalis* : l'un est le deuxième livre d'un recueil de *Laudi* indiqué de cette manière : *Laude liber secundus, ibidem* (*Venetiis per Octavianum Petrutium*); l'autre est intitulé : *Frottole de misser Bartolomeo Tromboncino con tenori et bassi tabulati, et con soprani in canto figurato, per cantar et sonar col canto, Venetiis impressæ*.

On ignore le motif qui détermina Petrucci à ne pas user pendant le terme de vingt ans du privilége qui lui avait été accordé par le

conseil de la seigneurie de Venise ; mais il est certain que, dès 1512 au plus tard, il était retourné à Fossombrone, et qu'il y avait transporté son imprimerie. Ce qu'on peut présumer, c'est que ses affaires commerciales n'avaient pas prospéré à Venise, car dans l'avant-propos d'un opuscule qu'il imprima en 1513, il dit qu'il a souffert jusqu'alors de longues maladies et de revers de fortune (*quas diutina ægritudo, et adversa fortuna adeo appresserent*). Quoi qu'il en soit, il obtint du pape Léon X un privilége de quinze ans pour exercer son art dans les États romains. Ce privilége est daté du 22 octobre 1513.

Le premier ouvrage imprimé à Fossombrone par Petrucci, en 1513, fut un livre de messes in-folio, pour le chœur, dont un exemplaire se trouve à la chapelle pontificale de Rome; puis il donna une nouvelle édition des trois livres de messes de Josquin Deprès, dont le premier parut en 1514, le second en 1515, et le troisième en 1516. En 1514, il commença la publication de la collection de motets intitulée : *Motetti de la corona*, parce qu'il y a une couronne royale au frontispice. Le premier livre fut achevé d'imprimer le 17 août 1514; les trois autres livres ont paru en 1519. En 1515, le célèbre typographe mit au jour un livre de cinq messes de Jean Mouton (*Missarum Joannis Mouton liber primus*), et un livre de messes d'Antoine Fevin, qui en contient une de Robert Fevin et une de Pierre De la Rue, sous le nom de *Pierzon*. Cet ouvrage a pour titre *Misse Antonii de Fevin*. Le Muséum britannique possède des exemplaires complets de ces collections ; ceux de la bibliothèque impériale de Vienne et de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, n'ont pas les parties de basse. Conrad Gesner cite aussi, sous la date de cette année, une collection intitulée : *Missarum decem à clarissimis musicis compositarum necdum antea* (*exceptis tribus*) *æditarum libri duo. Impressi Forosempronii* 1515. Aucune publication connue n'a été faite par Petrucci pendant les années 1517 et 1518. Dans une vente qui fut faite à Rome, en 1829, trois messes, très-grand in-folio, pour le lutrin du chœur, imprimées par Petrucci à Fossombrone, dans les années 1520-1523, ont été acquises par une personne inconnue. Ces produits étaient de la plus grande beauté sous le rapport des caractères, du tirage et du papier. Après 1523, on ne trouve plus rien de Petrucci : il est vraisemblable qu'il cessa de vivre dans cette même année, ou peu de temps après.

PETRUCCI (Angelo), compositeur dramatique, n'est connu que par l'opéra de *Nitteti*, qu'il fit représenter à Mantoue, en 1766.

PETSCHKE (Adolphe-Frédéric), candidat en théologie et directeur de l'Institut des sourds et muets de la Saxe électorale à Leipsick, naquit en 1759, dans cette ville, et y mourut le 7 avril 1822. Il a publié, sous le voile de l'anonyme, un supplément à la méthode de piano de Merbach, intitulé : *Anhang zu Merbachs Clavierschule;* Leipsick, 1784, in-4°. L'année suivante, il fit aussi paraître : *Versuch eines Unterrichts zum Clavierspielen* (Essai d'une instruction pour l'art de jouer du piano); *ibid.*, 1785.

PETZ (Jean-Christophe), né à Munich, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, y fut d'abord attaché comme simple musicien de la cour, puis entra au service du prince électoral de Cologne, à Bonn, en qualité de maître de chapelle, et fut en dernier lieu appelé à Stuttgard, où il mourut en 1716, avec le titre de maître de chapelle du duc de Wurtemberg. Il a fait imprimer de sa compotion : 1° *Sonate a tre cioè 2 violini, violoncello e basso continuo*, op. 1 ; Augsbourg, 1701. 2° *Prodromus optatæ pacis*, op. 2; *ibid.*, 1703, in-folio. Cet ouvrage consiste en psaumes à quatre voix, trois instruments et basse continue. 3° *Sonate da camera a flauti e basso*, op. 3, *ibid.* 4° *Jubilum Missale;* ibid., 1706 : collection de messes solennelles, 5° *Corona stellarum duodecim ;* Stuttgard, 1710 : collection de douze motets à quatre voix, deux violons et basse continue pour l'orgue.

PETZOLD (Guillaume-Lebrecht), fils d'un pasteur protestant, est né le 2 juillet 1784, à Lichtenhayn, village de la Saxe (cercle de Misnie). Son père, voulant lui faire embrasser une profession à la fois industrielle et artistique, le conduisit au mois d'avril 1798, à Dresde, où il entra dans les ateliers de Charles-Rodolphe-Auguste Wenzky, facteur d'orgues et de pianos de la cour. Après cinq années passées en apprentissage chez cet habile artiste, Petzold partit pour Vienne avec une lettre de recommandation de Wenzky pour son confrère Walther. Il travailla dans les ateliers de celui-ci jusqu'au mois de décembre 1805, puis se rendit à Paris, où il forma, au mois d'avril 1806, une association avec J. Pfeiffer (*voyez* ce nom) pour la fabrication de pianos, d'après un nouveau système. Les premiers produits de cette association fu-

rent un nouvel instrument dans la forme d'un piano pyramidal, auquel Petzold donna le nom d'*harmonomelo*, et un piano triangulaire, qui furent l'objet d'un rapport favorable d'une commission composée de Cherubini, Méhul, Catel, Gossec et Jadin. A l'exposition des produits de l'industrie nationale qui eut lieu cette même année (1806), Petzold rendit public son nouveau système de tables prolongées dans les pianos carrés; système alors peu remarqué, parce qu'il n'était encore qu'ébauché, mais qui fut cependant le signal de la transformation complète que le piano a éprouvée depuis lors, et le précurseur des immenses modifications qui se sont aussi opérées dans l'art de jouer de cet instrument, et dans la musique qu'on a écrite pour lui. Le prolongement de la table des pianos carrés avait pour objet d'augmenter l'intensité du son; mais il conduisait à un changement dans la disposition du mécanisme; car il éloignait les marteaux des cordes, et conséquemment obligeait à allonger leur levier pour les lancer avec plus de force vers les cordes. Pour atteindre ce but, Petzold dut substituer un nouvel échappement libre à l'ancien *chasse-marteau*, trop faible pour le levier sur lequel il devait agir. Mais l'action des marteaux, devenue beaucoup plus énergique, exigea des cordes plus fortes pour résister à la percussion; or, la puissance de ces cordes exerça une force de traction qui rendit nécessaire une construction plus solide des caisses. De tout cela résulta une puissance de son auparavant inconnue, unie au moelleux et à des moyens nouveaux d'expression. Ce progrès considérable du piano carré fit comprendre aux autres facteurs la nécessité de changer aussi le système de construction du piano à queue, pour lui conserver sa supériorité comme piano de concert; et dès lors toutes les recherches se tournèrent vers l'augmentation de la puissance sonore. C'est donc en réalité à Petzold qu'il faut rapporter l'honneur de l'émulation qui s'est développée dans ces recherches depuis les premières années du dix-neuvième siècle, car cette émulation commença à l'époque du succès des pianos carrés à longues tables.

Le terme de l'association de Petzold et Pfeiffer étant arrivé en 1814, chacun d'eux prit un établissement séparé. C'est de cette époque que date la brillante réputation de Petzold pour la fabrication des pianos carrés: les meilleurs furent longtemps ceux qui sortirent de ses ateliers, et M. Pape (*voyez* ce nom) fut le premier qui lui enleva la palme, en joignant à une excellente qualité et à une grande puissance de son, des conditions parfaites de solidité.

Plusieurs témoignages de considération ont été donnés à Petzold par des jurys et par des sociétés savantes.

PEUTINGER (Conrad), philologue et jurisconsulte, naquit à Augsbourg, le 15 octobre 1465, et mourut dans la même ville, le 28 décembre 1547. Il cultiva non-seulement les sciences et les lettres, mais encore les arts, et particulièrement la musique. On lui doit la préface d'une intéressante collection de motets, rassemblée par les médecins Grimmius et Wirsung, et qui fut publiée à Augsbourg, en 1520, sous le titre de *Liber selectarum cantionum quas vulgò Mutetas appellant.*

PEUERL (Paul), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle, et fut organiste à Steyer, en Autriche. Draudius indique, de la composition de cet artiste : 1° *Weltspiegel, das ist : Neue teutsch Gesænges*, etc. (Miroir du monde, consistant en nouvelles chansons allemandes joyeuses et tristes à cinq voix); Nuremberg, 1613, in-4°. 2° *Quelques pavanes, entrées, gaillardes, courantes et danses à quatre parties, applicables à tous les instruments à cordes;* ibid., 1618, in-4°.

PEVERNAGE (André), musicien distingué, naquit à Courtrai, en 1543, et apprit la musique dans la maîtrise de la collégiale, où il était enfant de chœur. Plus tard, il obtint le titre de directeur de cette maîtrise. Paquot dit que cet artiste épousa, le 15 juin 1574, une veuve nommée *Marie Moeges.* Il est à cet égard en contradiction avec l'épitaphe du tombeau de Pevernage, rapportée par Swertius (*Athenæ Belgicæ*, p. 125), et copiée par Foppens (*Biblioth. Belgiæ*, t. I, p. 56), où cette femme est nommée *Marie Haecht.* Mais ici c'est Paquot qui est dans le vrai, car des actes authentiques, qui existent aux archives de la ville d'Anvers, donnent les noms de *Marie Maeght* à la femme de l'artiste dont il s'agit (1). On ignore les motifs qui firent abandonner par Pevernage la place de maître de musique de la collégiale de Courtrai, pour la position de *maître de chant* à la cathédrale d'Anvers. Quoi qu'il en soit, les dix ou douze années qu'il passa dans cette dernière ville furent les plus brillantes de sa carrière; il y

(1) Je dois ce renseignement à l'obligeance de M. Verachter, archiviste de la ville d'Anvers, qui, à ma prière, a bien voulu faire des recherches à ce sujet..

publia ses propres ouvrages, quelques collections de pièces de divers auteurs, dont il dirigea les éditions, et établit dans sa maison des concerts hebdomadaires où il faisait entendre les plus beaux morceaux des compositeurs italiens, français et belges. Il mourut à Anvers, non le 30 juillet 1589, comme on le voit dans l'épitaphe rapportée par Swertius, et, d'après lui, par Foppens, mais le 30 juillet 1591, suivant un document authentique des actes du chapitre de Notre-Dame d'Anvers, que M. Léon du Berbure a bien voulu me communiquer (1). Il paraît certain que l'épitaphe rapportée par Swertius est exacte, sauf une transposition de chiffres par une faute typographique, et qu'au lieu de M. D. LXXXIX, il faut lire M. D. LXXXXI; en sorte que cette épitaphe est conçue comme il suit :

M. Andreæ Pevernagio,
Musico excellenti,
Hujus ecclesiæ phonosco,
Et Mariæ filiæ,
Maria Haecht vidua et FF. M. Poss.
Obierunt hic XXX Julii, ætat. XLVIII.
Illa II Febr. ætat. XII. M. D. LXXXXI.

On connaît de Pevernage les compositions dont les titres suivent : 1° Chansons à cinq parties; Anvers, 1574, in-4° obl. 2° *Cantiones sacræ seu motettæ 6, 7 et 8 vocum;* 1578. 3° *Chansons. Livre premier, contenant chansons spirituelles à cinq parties; à Anvers, de l'imprimerie de Christophe Plantin*, in-4°, 1589.— *Livre second de chansons à cinq parties*, ibid., 1590. — *Livre troisième, etc., à cinq parties*, ibid., 1590. — *Livre quatrième de chansons, à six, sept et huit parties; à Anvers, chez la veuve Christophe Plantin et Jean Mourendorf*, 1591, in-4°. C'est ce livre pour lequel a été faite une ordonnance de payement de cinquante florins, adressée par le magistrat d'Anvers au trésorier de la ville, et datée du 1er février 1591 (2). Les héritiers de Pevernage ont aussi publié les compositions qu'il avait laissées en manuscrit, sous les titres suivants : 4° *Missæ quinque, sex et sept. voc.;* Anvers, P. Phalèse, 1593, in-4°. 5° *Cantiones sacræ ad præcipua ecclesiæ festa et dies dominicas totius anni directæ, suavissima harmonia, sex, septem et octo vocibus compositæ, et tam viva voce, quam omnis generis instrumentis cantatu commodissimæ, auctore Andræa Pevernage Cortracensi, Mariannæ ædis Antverpiensis musici chori præfecto;* ibid., 1602, in-4°. Une contrefaçon de cette édition fut faite dans la même année à Francfort-sur-le-Mein, à l'imprimerie de Wolfgang Rechter, aux dépens de Nicolas Stein, six parties in-4°. 6° *Laudes vespertinas Mariæ, hymnos venerabilis Sacramenti, hymnos sive cantiones Natalitias 4, 5 et 6 voc.;* ibid., 1604, in-4° obl. Quelques morceaux de Pevernage ont été insérés dans une collection recueillie par le compositeur anglais Philipps (*voyez* ce nom), et publiée sous ce titre : *Melodia Olympica di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6 e 8 voci;* Anvers, P. Phalèse, 1594, in-4° obl., ainsi que dans un autre recueil intitulé : *Musica divina di XIX autori illustri a 4, 5, 6 e 7 voci, nuovamente raccolta da Pietro Phalesio e data in luce;* ibid., 1595, in-4° obl. Pevernage a rassemblé lui-même une collection de madrigaux à quatre, cinq, six, sept et huit voix, sous le titre d'*Harmonie céleste, chansons de différents auteurs;* Anvers, Phalèse, 1583, in-4°; il s'y trouve quelques morceaux de sa composition. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée sous le titre italien : *Harmonia celeste a 4, 5, 6, 7 e 8 voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage, e data in luce, nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che oggi si cantino;* ibid., 1593, in-4° obl.

PEXENFELDER (Michel), jésuite, né en 1613, à Arnsdorff, en Bavière, fit ses études à Passau, et enseigna la rhétorique à Landshut pendant vingt-deux ans. Il mourut dans cette ville vers 1680. On a sous son nom un livre intitulé : *Apparatus eruditionis tam rerum quam verborum per omnes artes et scientias:* Nuremberg, 1670, in-4°, et Sulzbach, 1687, in-8°. Il y traite de la musique dans les chapitres 43e, 48e et 59e.

PEZ (Jean-Christophe), organiste de la collégiale d'Augsbourg, dans les premières années du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par quelques ouvrages de musique d'église, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Prodromus optatæ pacis, sive Psalmi de Dominicis et Beata Virgine in officio Vespertini decantari soliti, et secundum genium ac stylum modernum concinno positi. 4 voc. concert. et totidem rip. acc-*

(1) Ce document est ainsi traduit littéralement du flamand par M. de Burbure : « Maître André Pevernage, » maître de chant de cette église, est décédé le 30 juillet » de l'année 1591, vers quatre heures et demie avant le » soir, un peu avant le salut de la sainte Vierge, après » avoir été malade pendant cinq semaines, à savoir » depuis le lendemain de la fête de saint Jean-Baptiste, etc. »

(2) Cette ordonnance existe aux archives de la ville d'Anvers.

non tribus instrumentis et duplici basso generali. Authore etc. Opus secundum. Augustæ Vindelicorum, typis Jo.-Christ. Wagneri, 1703, in-4°.

PEZELIUS (Jean), ou **PEZEL**, ou même **BEZEL**, chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, naquit en Autriche dans la première moitié du dix-septième siècle. En 1672, il entra dans un monastère de son ordre à Prague; mais il le quitta furtivement l'année suivante, et se retira à Bautzen, où il embrassa la religion réformée, et où il eut le titre bizarre de *fifre de la ville*. Adelung assure qu'il a été directeur de musique de l'école de Saint-Thomas, à Leipsick. Pezelius était un bon musicien, fort laborieux, et a publié de sa composition : 1° *Musica vespertina Lipsiaca, oder Leipzigische Abend-Musik von 1-5 Stimmen;* Leipsick, 1669, in-4°. 2° *Hora decima, ou composition musicale pour jouer avec des instruments à vent vers dix heures avant midi, à cinq parties;* ibid., 1669, in-4°. 3° Composition musicale pour instruments à vent, consistant en quarante sonnets à cinq parties; *ibid.*, 1670, in-fol. 4° Airs sur les *idées abondantes* (*Arien über die überflussigen Gedanken*); *ibid.*, 1673, in-fol. 5° Jouissances musicales de l'âme; *ibid.*, 1675, in-4°. 6° Entrées à quatre parties, particulièrement pour un cornet et trois trombones; *ibid.*, 1683, in-4°. 7° *Bicinia variorum ut a Viol., cornet., flaur., clarinis, et fagotto, cum appendice a 2 Bombardinis vulgo* chalumeau, *clar. et fagotto;* Leipsick, 1674, 1675 et 1682, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été donnée à Leipsick, en 1683, in-4°. 8° *Deliciæ musicales, ou musique gaie consistant en sonates, allemandes, ballets, gavottes, courantes, sarabandes et gigues, à cinq parties, savoir, deux violons, deux violes et basse continue;* Francfort, 1678, in-4°. 9° *Opus musicum sonatarum præstantissimarum senis instrumentis instructum, ut 2 violinis, 3 violis et fagotto, adjuncto B. C.;* Francfort, 1686, in-fol. 10° Musique à cinq instruments à vent, consistant en entrées, allemandes, ballets, courantes, sarabandes, etc., pour deux cornets et trois trombones; Francfort, 1684, in-4°. 11° Entrées en deux parties; Leipsick, 1676, in-8°. 12° Une année complète sur les Évangiles, à quatre et cinq parties instrumentales; *ibid.*, 1678. 13° *Musica curiosa Lipsiaca,* consistant en sonates, allemandes, courantes, ballets, etc., pour jouer sur un, deux, trois, quatre ou cinq instruments; *ibid.*, 1686. On a aussi de cet artiste trois livres très-rares sur la musique dont l'objet est inconnu, et qui ont pour titres : 1° *Observationes musicæ;* Leipsick, 1678, in-4°; *idem*, ibid., 1683, in-4°. 2° *Infelix musicus;* Leipsick, 1678, in-4°. 3° *Musica Politico-Practica;* ibid., 1678, in-4°. Ces trois ouvrages sont cités par Lipenius (*Bibliot. Enucl.*, p. 976).

PEZOLD (Gustave), chanteur de la cour de Stuttgard, est né le 3 juin 1800, à Mœringen. Après le décès prématuré de son père, il fut admis à l'hospice des orphelins de Stuttgard, à l'âge de dix ans. Il y apprit le chant et le piano, et débuta au théâtre, avant d'avoir atteint sa quatorzième année, dans *la Flûte enchantée* de Mozart; puis sa voix ayant pris le timbre d'une bonne basse, il quitta en 1818 l'école où il avait été élevé, et prit un engagement au théâtre de Stuttgard. Des voyages qu'il a faits depuis 1825 dans plusieurs parties de l'Allemagne, lui ont fourni les occasions de chanter avec succès aux théâtres de Berlin, de Munich, de Hanovre et de la Porte de Carinthie, à Vienne. Il a été considéré comme un des bons acteurs allemands, pour son emploi.

PFAFF (Martin), directeur de musique du régiment de Neugebauer, en garnison à Fribourg, en 1795, est auteur de la musique de deux opéras mentionnés dans l'*Almanach théâtral de Gotha* (ann. 1796, p. 151), sous ces titres : 1° *Die Lyranten* (?); 2° *Les Comédiens de Quirlewitsch*. Ces ouvrages furent représentés à Dessau.

Un clarinettiste de la musique du roi de Prusse et de l'opéra de Berlin, nommé *Auguste Pfaff*, ou *Pfaffe*, fut vraisemblablement fils de cet artiste. Il naquit à Dessau, en 1796, fut admis dans la musique du roi à Berlin, en 1817, et mourut dans cette ville, le 15 février 1834.

J'ignore si *Émile Pfaffe*, professeur de piano à Berlin, est de la même famille. Il est né dans cette ville, a fait son éducation dans l'école de musique de l'académie des beaux-arts, et a reçu des leçons de Taubert pour son instrument. En 1844, il a publié *deux pièces caractéristiques* de sa composition pour le piano (Berlin, Challier). Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

PFEFFINGER (Philippe-Jacques), né à Strasbourg, en 1766, fit ses études de musique sous la direction de Ph.-J. Schmidt. En 1790, les places de maître de musique de la ville et du Temple neuf lui furent confiées. Ce fut alors que ses liaisons avec Pleyel, maître de chapelle de la cathédrale, lui firent faire des

progrès dans la composition. En 1791, il suivit cet artiste célèbre en Angleterre, et demeura six mois à Londres, où Haydn se trouvait alors. Fixé à Paris depuis 1794, Pfeffinger s'y livra à l'enseignement et à la composition. Il mourut dans cette ville, en 1821, à l'âge de cinquante-cinq ans. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° Grand trio pour piano, cor ou violon et violoncelle; Paris, Carli. 2° *Vive Henri IV*, varié pour piano, violon et violoncelle; *ibid.* 3° Sonate concertante pour piano à quatre mains, op. 16; Paris, Richault. 4° Des fantaisies, des caprices et des pots-pourris pour piano; Paris, Richault et Carli. Pfeffinger a écrit, pour l'Académie royale de musique, *Zaïre*, opéra en trois actes, qui a été répété en 1809, mais qu'on n'a pas représenté.

PFEIFFER (Auguste), docteur en théologie et surintendant à Lubeck, naquit à Lauenbourg, en Saxe, le 27 octobre 1640. A l'âge de cinq ans, il tomba du haut de la maison habitée par ses parents, et parut avoir perdu la vie quand on le releva. Sa sœur, voulant le mettre dans le linceul, le piqua par hasard avec son aiguille, et cet accident le fit revenir à la vie. Les études qu'il fit aux universités de Hambourg et de Wittenberg développèrent en lui le goût des langues orientales : il y fit de grands progrès et en posséda bientôt, dit-on, un grand nombre. En 1671, il devint doyen de Meelzibor, en Silésie, puis il occupa diverses positions à Oels, Stroppen, Meissen et Leipsick. Appelé à Lubeck, en 1690, il y exerça les fonctions de surintendant, et y mourut le 11 janvier 1698. Dans ses *Antiquitates Hebraicæ selectæ* (Leipsick, 1689, in-12), il traite *De Neginoth aliisque instrumentis musicis Hebræorum*. Cet opuscule a été réimprimé dans les *Opera philologica* de ce savant, Utrecht, 1704, 2 vol. in-4°. Ugolini l'a inséré dans son *Trésor des antiquités sacrées*, t. XXXII, p. 801. Pfeiffer a aussi traité de la musique dans la thèse qu'il a soutenue à Wittenberg pour obtenir le grade de maître ès arts, et qu'il a publiée sous le titre de *Diatribe philologica de poesi Hebræorum veterum ac recentiorum;* Wittenberg, 1670, in-4°.

PFEIFFER (Jean-Philippe), docteur en théologie, naquit à Kœnigsberg, le 19 février 1645, et mourut le 10 décembre 1695. Il a traité de la musique des anciens dans son livre intitulé : *Antiquitatum græcorum gentilium sacrarum, politicarum, militarium et œconomicarum libri IV* (Kœnigsberg, 1689, et Leipsick, 1707, in-4°), *lib.* 2, *cap.* 64.

PFEIFFER (Jean), né à Nuremberg, le 1er janvier 1697, y apprit la musique et continua l'étude de cet art pendant qu'il suivait les cours des universités de Halle et de Leipsick. Le comte de Reuss l'employa d'abord comme directeur de sa musique dans sa terre de Slaitz; mais après six mois de séjour chez ce seigneur, il entra, en 1720, au service du duc de Saxe-Weimar, en qualité de premier violon. Le mérite de ses compositions lui fit obtenir le titre de maître de concert, en 1726, et le duc Ernest-Auguste s'en fit accompagner dans ses voyages en Hollande et en France, pendant les années 1729 et 1730. En 1734, Pfeiffer reçut sa nomination de maître de chapelle à Bayreuth, avec le titre de conseiller de la cour. Il mourut dans cette ville, en 1761, à l'âge de soixante-quatre ans. Cet artiste a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église, des pièces de clavecin et des symphonies pour l'orchestre, qui étaient estimées en Allemagne vers le milieu du dix-huitième siècle.

PFEIFFER (Auguste-Frédéric), né à Erlangen, le 13 janvier 1748, y fut professeur de langues orientales, bibliothécaire de l'université, et conseiller de cour. Il est mort le 13 juillet 1817. On a de lui une dissertation sur la musique des Hébreux intitulée : *Von der Musik der alten Hebræer;* Erlangen, 1779, in-4° de cinquante-neuf pages et une planche.

PFEIFFER (Tobie-Frédéric), né dans le duché de Weimar, vers le milieu du dix-huitième siècle, se fit acteur d'opéra, en 1778, et entra dans la troupe de Joseph Seconda; mais dégoûté de cette profession, après dix-sept années d'exercice, il se retira à Dusseldorf, et s'y livra à l'enseignement de la musique, vers 1795. Il vivait encore dans cette ville, en 1805. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur dramatique, par un prologue en musique intitulé : *Die Freuden der Redlichen* (les Plaisirs des justes), qu'il fit représenter à Leipsick, en 1789. En 1801, il a fait graver plusieurs airs variés pour le piano, et une cantate pour la paix, avec accompagnement de piano.

PFEIFFER (François-Antoine), virtuose sur le basson, né à Windischbach, dans le Palatinat, en 1750, fut d'abord contrebassiste à Mannheim, d'où il passa dans la chapelle de l'électeur de Mayence. Ce fut alors qu'il abandonna la contrebasse pour le basson. En 1785, il entra au service du duc de Mecklembourg. Il mourut à Ludwigslust, en 1792, à

l'âge de quarante-deux ans. On a gravé de sa composition : Six quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 1, à Berlin, chez Hummel.

PFEIFFER (....), facteur d'orgues à Stuttgard, naquit à Heilbronn vers le milieu du dix-septième siècle, et fut élève de Fries, facteur renommé de cette ville. En 1785, il construisit à Bietigheim un instrument à deux claviers, pédale et vingt-deux jeux. Plus tard il a fait à Stuttgard plusieurs autres ouvrages estimés. Vers 1800, il fabriquait aussi de petits pianos qui étaient recherchés.

PFEIFFER (J.-M.), musicien allemand, qui paraît avoir vécu à Mannheim vers 1780, et plus tard à Londres, n'est connu que par ses productions, parmi lesquelles on remarque : 1° Sonate à quatre mains pour le piano; Mannheim, Heckel. 2° *Il Maestro e lo scolaro, o Sonata facile a 4 mani per il piano forte*, ibid. Cette pièce a obtenu un brillant succès en Allemagne, car on en a fait des éditions à Bonn, à Hambourg, à Hanovre, à Mayence et à Munich. 3° Trois pièces de concert pour piano, flûte et violoncelle; Londres, 1789, Bland. 4° Douze petites pièces caractéristiques pour le clavecin; *ibid*. 5° Six chansons anglaises et six ariettes italiennes, avec accompagnement de piano, 1er livre; *ibid*. 6° *Idem*, 2me livre; *ibid*.

Quelques autres musiciens du nom de *Pfeiffer* ont publié des compositions de différents genres; mais on ne possède pas de renseignements sur leur personne. L'un d'eux, F. Pfeiffer, professeur de musique à Vienne, vers 1830, a publié de sa composition des variations pour violon; Vienne, Haslinger; *idem* pour flûte avec piano; Vienne, Mechetti; *idem* pour czakan, avec piano, sur un thème du *Siége de Corinthe*, op. 21; Vienne, Cappi; des pièces de guitare; *ibid.*; des variations pour piano, op. 8; Vienne, Mechetti; des danses et valses; Vienne, Weigl et Artaria; un trio pour violon, alto et guitare, op. 16; Vienne, Czerny, etc. Un flûtiste, nommé A. Pfeiffer, qui paraît aussi demeurer à Vienne, a, dans les dernières années, publié quelques morceaux pour son instrument. G. Pfeiffer, pianiste à Berlin, vers 1840, est auteur de plusieurs œuvres pour le piano, parmi lesquelles on remarque une étude brillante en forme de fugue, Berlin, Paez.

PFEIFFER (Michel-Traugott), né à Wurzbourg dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a mérité que son nom fût transmis à la postérité par ses travaux pour la réalisation des vues de Pestalozzi concernant l'enseignement de la musique, et par l'organisation de cet enseignement dans l'Institut d'Yverdun, en 1804. On trouvera dans la notice sur Nægeli (*voyez* ce nom) la division imaginée par Pfeiffer pour rendre plus facile la conception des éléments de la musique. Dès 1809, Nægeli fit connaître les procédés de ce professeur, dans un petit écrit intitulé : *Die Pestalozzische Gesangbildunglehre nach Pfeiffers Erfindung* (la méthode de chant pestalozzienne, d'après l'invention de Pfeiffer). En 1810, les éléments du travail de Pfeiffer furent réunis et mis en ordre par Nægeli, qui en forma un volume dont on peut voir l'analyse dans la notice de celui-ci. Plus tard, on a aussi publié sous les noms de Pfeiffer et Nægeli un recueil de tableaux pour les écoles populaires de musique, sous le titre : *Musicalisches Tabellenwerk für Volkschulen zur Herausbildung für den Figuralgesang;* Zurich, 1828. On manque de renseignements sur la fin de la carrière de Pfeiffer; on sait seulement qu'il vivait encore à Lenzbourg (Suisse) en 1842, dans un âge avancé : il y avait établi une école de musique qui avait prospéré.

PFEIFFER (J.), né à Trêves, en 1769, exerça d'abord la profession de tourneur, puis entra dans l'atelier d'un facteur de pianos à Schelestadt, alla se fixer à Paris, vers 1801, et y établit une manufacture de ces instruments. En 1806, il forma une association avec Petzold (*voyez* ce nom), et fut spécialement chargé de la partie commerciale de la maison qu'ils établirent pour ce genre de fabrication. Séparé de Petzold, en 1814, Pfeiffer se fit alors une honorable réputation par ses pianos carrés à deux cordes. Vers 1830, il a fait connaître un petit instrument de son invention, sous le nom de *Harpolyre;* il le croyait destiné à remplacer avantageusement la guitare, parce qu'il était aussi portatif et offrait plus de ressources et des sons plus puissants : cependant, la harpolyre n'a point eu de succès. Pfeiffer a exhibé ses instruments dans les diverses expositions des produits de l'industrie française, et a fait imprimer un *Mémoire adressé à MM. les membres composant le jury de l'exposition de* 1823 (Paris, in-4° de seize pages), où il rendait compte de ses travaux depuis 1806. Pfeiffer est mort à Paris, vers 1838.

PFEIFFER (madame Clara-Virginie), pianiste distinguée et professeur de piano, à Paris, née à Versailles, au mois d'avril 1816, est élève de Kalkbrenner et de Chopin.

Au nombre des ouvrages publiés par cette artiste, on remarque : 1° Six études pour piano, sous le titre d'*Esquisses musicales*, op. 1 ; Paris, Chabal. 2° Quatre nocturnes *idem*, œuvres 2, 3, 4 ; Paris, Chabal, Heu, etc. 3° Duo pour piano et violon, avec Apollinaire Kontski ; Paris, Aulagnier. 4° Duo pour deux pianos sur *Guillaume Tell ;* Paris, Brandus. 5° Sonate pour piano seul, op. 9 ; Paris, Heu.

PFEIFFER (Georges-Jean), fils de la précédente et petit-neveu du facteur de pianos J. Pfeiffer, dont son père (*Émile Pfeiffer*) fut associé, est né à Versailles, le 12 décembre 1835. Élève de sa mère pour le piano, il a reçu d'elle les traditions de l'école pure et classique de Kalkbrenner ainsi que des délicatesses poétiques qui firent de Chopin un pianiste à part. Maleden et M. Damcke (*voyez* ces noms) ont été ses maîtres de composition. Ses débuts à Paris, comme exécutant et comme compositeur, ont été brillants : il a de la fougue, du feu d'artiste et le désir de se maintenir dans la route des maîtres ; ce qui est d'un bon augure. Laissant à part les exagérations des journaux, qui ne connaissent que l'enthousiasme ou le dédain et manquent toujours de mesure, parce que ceux qui les écrivent n'ont pas les connaissances nécessaires pour l'appréciation juste, laissant, dis-je, de côté leurs éloges hyperboliques, je crois qu'il y a en Georges Pfeiffer l'étoffe d'un artiste de valeur, et que l'étude sérieuse des modèles classiques achèvera ce que l'instinct a commencé. Je connais de lui un trio (en *sol* mineur) pour piano, violon et violoncelle, et je viens de lire ses concertos ; ces ouvrages ont suffi pour me faire juger que l'auteur a du sentiment, de la clarté dans les idées, et que lorsque la véritable originalité viendra se joindre à ce qu'il possède déjà, il produira de bons ouvrages. Dans les productions que je viens de citer, il y a trop de notes, trop de recherche d'effets qu'on appelle aujourd'hui *symphoniques ;* le simple y manque ; mais la simplicité et l'originalité vraie, dont je parle, sont les qualités qui font les grands maîtres : on ne les possède pas à vingt-six ans, à moins d'être Mozart. En 1862, Georges Pfeiffer a donné, dans la salle Pleyel-Wolff, un concert où il a exécuté son trio, quelques autres compositions dans la manière de l'époque actuelle, et a fait entendre un opéra de salon intitulé *le Capitaine Roch :* tout cela a été fort applaudi. Dans la même année, il s'est rendu à Londres, au moment de l'exposition internationale, et a joué son deuxième concerto (en *mi* bémol) avec orchestre, dans un concert donné à Saint-James-Hall : il y a obtenu un chaleureux succès. Des études, des *Mazurkes* et d'autres *bluettes* ont été ses premiers ouvrages. Son premier concerto pour piano et orchestre, op. 11, est sa première production sérieuse (Paris, Gambogi) : il en a extrait un *rondeau pastoral,* qui a particulièrement bien réussi. Puis est venu son trio, œuvre 14, dont j'ai parlé ci-dessus (Paris, Brandus), puis son second concerto, op. 21. On cite de lui de petites choses remarquables par le charme, entre autres *la Ruche,* op. 18 (Paris, Gérard). Au nombre de ses ouvrages inédits est une ouverture de *Phèdre,* pour orchestre.

PFEIL (Jean-Auguste), magister et pasteur à Corbetha, près de Mersebourg, a fait imprimer un sermon qu'il a prononcé, en 1823, à l'occasion de l'inauguration de l'orgue dans l'église de ce lieu, sous ce titre : *Die Orgel. Eine Altarrede und Predigt bei der Einweihung der Orgel am Kirchweihfest* 1823 *in der Kirche zu Corbetha ;* Mersebourg, 1824, in-8° de seize pages.

PFEILSTICKER (François), clarinettiste allemand, chef de musique du 7^{me} régiment d'infanterie, en garnison à Paris pendant les années 1802 et 1803, a fait graver de sa composition : 1° Concerto pour clarinette, op. 1 ; Paris, Pleyel. 2° Des valses pour divers instruments ; *ibid.* 3° Concerto pour flageolet avec orchestre ; *ibid.*

PFENDNER (Henri), organiste de la cathédrale de Wurzbourg, dans la première moitié du dix-septième siècle, naquit à Hollfeld (Bavière). Il s'est fait connaître par une collection de motets, en trois livres, laquelle a pour titre : *Motectorum binis, ternis, quaternis, quinis, senis, septenis, octonisque vocibus concincudorum liber primus. Henrici Pfendenri Holvendensis reverendissimi et illust. principis ac Domini D. Philippi Adolphi, episcopi Virceburgensis, Francix orientalis ducis organista. Virceburgi, typis ac sumptibus Joannis Volinari,* 1623, in-4°. Le second livre, qui a le même titre, a paru chez le même, en 1624, et le troisième, en 1625.

PFENNINGER (Jean-Conrad), prédicateur à l'église de Saint-Pierre de Zurich, naquit dans cette ville, le 13 novembre 1747, et y mourut le 11 septembre 1792. Après sa mort, on a publié un ouvrage dont il avait laissé le manuscrit, et qui a pour titre : *Briefe an Nicht-Musiker, ueber Musik als Sache der Menschheit* (Lettres sur la musique à un homme qui n'est pas musicien, comme pro-

duction de l'humanité); Zurich, 1792, gr. in-8° de cent quarante pages. Ce livre intéressant renferme vingt-huit lettres concernant la puissance et les effets de la musique.

PFISTER (JACQUES), facteur d'instruments, né à Offerbaum, près de Würzbourg, le 1er janvier 1770, exerça d'abord la profession de menuisier, et travailla à Mayence, à Mannheim, et en dernier lieu à Vienne, où il s'instruisit dans la fabrication des pianos chez Walther et Brodmann. En 1800, il établit une fabrique d'instruments à Würzbourg, et il a été depuis lors considéré comme un des bons facteurs de pianos de la Bavière.

PFISTER (JULES), ténor du théâtre royal de Berlin, né à Ofen, le 25 juillet 1817, est fils d'un bijoutier de cette ville. Instruit dans l'art du chant dès sa jeunesse, il se fit entendre dans les concerts, et les succès qu'il y obtint le décidèrent à se vouer à la carrière du théâtre. Après avoir subi, en 1836, un examen au théâtre Kærntnerthor de Vienne, il y fut admis comme élève. Basadonna, Otto Nicolaï et Gentiluomo furent tour à tour ses professeurs de chant. Ses études étant terminées, il eut un engagement au théâtre Kærntnerthor. Dans les années 1843 et 1844, il fit des voyages à Berlin et y joua avec succès dans plusieurs ouvrages. Le 16 avril 1844, il contracta un engagement avec le théâtre royal de cette ville; il y chantait encore, en 1860, et y avait la réputation d'un bon ténor.

PFISTERER (K.-L.), compositeur de musique d'église né à Munich, devint organiste à Vevay, où il vivait en 1832. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste, qui n'est connu que par quelques-uns de ses ouvrages, dont voici les titres : 1° *Deutsche Messe für den heil. Ostertag*, etc. (Messe allemande pour le jour de Pâques, à une voix et orgue, avec trois voix d'accompagnement *ad libitum*, op. 9); Munich., Sidler. 2° Messe allemande pour une voix obligée et trois voix *ad libitum*, deux violons, deux clarinettes, deux cors, contrebasse et orgue, op. 10; Munich, Aibl. 3° Six chants allemands pour la semaine sainte, à quatre voix et orgue; *ibid*.

PFLEGER (AUGUSTIN), musicien allemand, qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord maître de chapelle de l'électeur de Saxe, puis alla, vers 1665, diriger la musique de la chapelle du duc de Holstein-Gottorp, et se fixa ensuite à Schlackenwerth en Bohême. On a de sa composition : *Psalmi, Dialogi et Motettæ*; Dresde, 1661, in-4°. Il a laissé aussi en manuscrit : *Bicinia et Tricinia in parochias dominicas et festivales*.

PFREUMDER (JEAN-CHRISTOPHE), *cantor* à l'église et au gymnase de Heilbronn, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer un petit traité élémentaire sur le chant, sous ce titre : *Richtige Unterweisung zur Singkunst* (Instruction exacte sur l'art du chant); Strasbourg, 1629, deux feuilles in-8°.

PFUHL (ABRAHAM), né à Nuremberg, le 6 décembre 1681, y commença ses études qu'il termina à l'université d'Altdorf. Après avoir rempli pendant cinq ans les fonctions de *cantor* à Furth, près de sa ville natale, il se fixa à Nuremberg, en qualité de professeur de clavecin et de contrepoint. Il mourut le 15 juillet 1723, à l'âge de quarante-deux ans. Plusieurs cantates et des pièces de clavecin ont été publiées par lui, à Nuremberg.

PHALÈSE (PIERRE), en latin *Phalesius*, célèbre imprimeur et éditeur de musique, naquit à Louvain, vers 1510, d'une famille honorable dont le nom flamand était *Van der Phaliesen* (1). M. Van Even (*voyez* la note ci-dessous) pense que le typographe dont il s'agit était fils d'*Arnould Van der Phaliesen*, qui succéda, en 1499, à Gilles Stuerbout, en qualité de peintre de la ville de Louvain. S'il en est ainsi, *Arnould Van der Phâliesen* devait être fort âgé lorsqu'il eut ce fils, car il exécutait déjà des travaux de son art dans l'hôtel de Charles le Téméraire, à Bruges, en 1468, et sans doute il n'avait pas alors moins de vingt-cinq ans. Dans la note qu'il a bien voulu me fournir, M. Van Even ajoute que *Pierre Van der Phaliesen*, ou *Phalesius*, s'associa avec Martin Raymakers (*voyez* ce nom), ou *Rotarius* (2), libraire, pour la publication des œuvres de musique, que leur boutique existait à Louvain dès 1550, et que Renier Velpen, ou Renerius Velpius, de Diest, imprimeur à Louvain, travailla pour eux. Il y a quelques diffi-

(1) M. Édouard Van Even, archiviste de la ville de Louvain, qui, à ma prière, a bien voulu faire des recherches sur l'imprimeur et éditeur Phalèse, dans le dépôt dont la garde lui est confiée, a trouvé qu'en 1384, *Jean Van der Phaliesen* fut reçu bourgeois ou *poorter* de cette ville. En 1426, un autre *Jean Van der Phaliesen*, ou *Johannes Phalesius*, était curé ou *parochiaen* de l'église de Saint-Pierre. Par acte du 20 juin de cette même année, il fut nommé membre de l'administration de l'Université, nouvellement erigée, et qui bientôt devint célèbre.

(2) *Raymakers*, en flamand, comme *rotarius*, ou *roderius*, dans la basse latinité, signifiait *charron*, ou faiseur de roues de voiture ou de charrette (voyez Ducange, voc. *Roderius* et *Rotarius*). Le vieux mot *Rodier*, de la langue romane, avait la même signification.

cultés à l'égard de ces faits; et d'abord le plus ancien ouvrage connu maintenant comme ayant été mis au jour par Phalesius, a pour titre : *Carminum quc chely vel testitudine canuntur, trium, quatuor vel quinque partium liber secundus*, et qu'au bas du frontispice on lit ces mots : *Lovanii, apud Petrum Phalesium bibliopolam, anno* M. D. XLVI. A la dernière page se trouve cette souscription : *Lovanii. Ex officina Servatii Zasseni Diestensis, anno* 1546. On voit qu'alors Phalesius n'avait pas d'associé, et que Servaes Zassen, de Diest, était son imprimeur. Au troisième livre de cette même collection de pièces de luth, publié au mois de décembre de la même année, le nom de Phalesius paraît aussi seul (*Lovanii, apud Petrum Phalesium bibliopolam juratum*); mais l'imprimeur n'est plus le même, car on lit à la dernière page : *Lovanii, excudebat Jacobus Batius, typographus a Cæs. Maj. admissus*, 1546, *men. decemb.* Ce même troisième livre a été reproduit avec ce titre français : *Des chansons et motetz reduictz en tabvlature de Luc* (sic), *à quatre, cinque et six parties, livre troixiesme* (sic), *composées par l'excellent maistre Pierre de Teghi Paduan. A Lovvain, par Pierre Phaleys, libraire iure, nel an de grâce* MDXLVII, *avec grâce et privilége à trois ans*. On voit que *Phalesius* a lui-même francisé son nom d'après le latin; plus tard, il l'a orthographié *Phalèse*. Le privilége de trois années obtenu par cet éditeur, et mentionné pour la première fois en 1547, devait finir vers la fin de 1549; l'association dont parle M. Van Even n'a donc pu commencer qu'en 1550; mais jusqu'à ce jour (1863) aucun ouvrage portant les noms de Phalèse et de Raymakers n'est connû. Il est vrai qu'il existe une lacune de quatre années (1548-1551) dans la série des publications du premier de ces éditeurs. Enfin, l'association dont il s'agit n'a pu se prolonger au delà de 1551, car une collection de fantaisies pour le luth qui existe dans la bibliothèque de Dunkerque, et que M. De Coussemaker a fait connaître (1) sous le titre : *Hortus Musarum, in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus*, etc., porte seulement au bas du frontispice : *Collectore Petro Phalesio. Lovanii, apud Phalesium bibliopolam juratum*, 1552. Il en est de même de toutes les publications postérieures à cette date, qui ont été faites à Louvain par le même.

(1) *Notice des collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai*, pages 106 et 107.

Jusqu'en 1556, les œuvres de musique publiées par Phalèse sortirent des presses de divers imprimeurs de Louvain; vers la fin de cette année lui-même organisa une imprimerie musicale. Le premier ouvrage dans lequel on le voit figurer comme libraire et comme typographe a pour titre : *Missa cum quatuor vocibus. Ad imitationem cantilenæ* Misericorde, *condita. Auctore D. Clemente non papa. Lovanii, ex typographia Petri Phalesii bibliopol.* M. D. LVI. *Cum gratia et privilegio Regis*, in-fol. Les quatre parties sont imprimées en regard et en grosses notes dans ce volume. Les autres messes du célèbre compositeur belge *Clément non papa* (*voyez* ce nom) ont paru de la même manière, chez Phalèse, dans les années suivantes, jusques et y compris 1560. Des exemplaires de cette rarissime collection se trouvent dans la bibliothèque impériale, à Vienne, et dans celle des Jésuites, à Cologne. Le superbe recueil des *Magnificat* de Guerrero (*voyez* ce nom) est sorti des mêmes presses en 1563, gr. in-fol. On considère généralement les motets et chansons à trois voix de Gérard de Turnhout (*Sacrarum ac aliarum cantionum trium vocum*), publiés en 1569, comme le dernier produit de l'imprimerie de Phalèse, à Louvain; mais c'est une erreur, car en 1570, il publia une collection intitulée : *Præstantissimorum divinæ musices auctorum Missæ decem, quatuor, quinque et sex vocum*, in-fol., où l'on trouve des messes de Créquillon, d'Orland de Lassus, de Gérard de Turnhout et de *Clément non papa;* en 1571, il imprima les *Sacrarum cantionum quinque et octo vocum* de Jean de Castro, et continua ses travaux pendant plus de quinze ans encore. J'ai vu un recueil intitulé : *Canzoni scelti di diversi eccellentissimi musici a 4 voci. Lovanii, apud Petrum Phalesium*, 1587, petit in-4° oblong. L'opinion générale, même à Louvain, est que Phalèse alla s'établir à Anvers vers 1574, et forma une association avec Jean Bellère, pour la continuation de ses publications musicales. En cela, il y a confusion; Phalèse et Bellère s'associèrent en effet en 1572, mais chacun resta dans la ville où était le centre de ses affaires, ainsi que le prouvent les ouvrages dont voici les titres : *Een duytsch Musyckboeck daerinne begrepen syn vele schoone liedekens met vier, met vyf ende zes partyen* (Livre de musique flamande, dans lequel sont contenues plusieurs belles chansons à quatre, cinq

et six parties). *Tot Loven, by Peeter Phalesius, ende t' Antwerpen, by Jan Bellerus*, 1572, in-4° obl. — *La Fleur des chansons à trois parties, contenant un recueil produit de la divine musique de Jean Castro, Severin Cornet, Noé Faignent, et autres excellents auteurs, mis en ordre convenable suivant leurs tons. A Louvain, chez Pierre Phalèse, et à Anvers, chez Jean Bellère*, 1574, in-4° oblong. — *Chansons, odes et sonnets composés par Pierre Ronsard et mises en musique, à quatre, à cinque et huit parties, par Jean de Castro. A Louvain, chez Pierre Phalèse, imprimeur; à Anvers chez Jean Bellère*, 1576, in-4° obl. Ainsi que je l'ai dit dans la notice de Bellère (*voyez* ce nom), ce fut un fils de Phalèse, nommé *Pierre* comme lui, qui se rendit à Anvers en 1579, et forma une société nouvelle avec le libraire dont il s'agit. La similitude de nom et de prénom a causé l'erreur des écrivains à ce sujet. La date de la mort de Pierre Phalèse père n'est pas connue.

PHALÈSE (Pierre), fils du précédent, né à Louvain, travailla d'abord dans la maison paternelle comme imprimeur et comme libraire, puis s'établit à Anvers, vers 1579, et y devint l'associé de Jean Bellère, pour la publication des œuvres de musique. Les plus anciens produits connus de cette association sont : 1° Une réimpression du livre de musique flamande qui avait été publié à Louvain en 1572, et qui reparut à Anvers, *Tot Jan Bellerus ende Peeter Phalesius*, 1582, petit in-4° oblong. 2° *Musica divina di XIX autori illustri à 4, 5, 6 et 7 voci, nuovamente da Pietro Phalesio raccolta, et data in luce, nella quale si contengono i piu eccellenti madrigali, che hoggidi si cantino. In Anversa appresso Pietro Phalesio et Giovanni Bellero*, 1583, in-4° obl. Ce livre est la première publication de madrigaux italiens qui fut faite en Belgique. Les auteurs des morceaux réunis dans ce recueil sont en partie Belges et en partie Italiens; parmi les premiers, on remarque Faignent, Orland de Lassus, Jean de Macque, Philippe de Monte, Cyprien Rore et Giacches de Wert, et les compositeurs italiens sont Conversi, Ferabosco, Ferretti, André Gabrieli, Manenti, Jean-Marie Nanini, Palestina (sic), Al. Striggio, Vespa et Pietro Vinci. Plus tard, les presses de Phalèse furent particulièrement occupées par la musique italienne dont la mode s'était introduite dans le pays; c'est ainsi que la *Melodia olimpica di diversi eccellentissimi musici*, recueillie par le musicien anglais Pierre Philips, et publiée par les mêmes imprimeurs et libraires, renferme des morceaux de vingt-quatre compositeurs italiens, et qu'on y trouve seulement les noms de Jean de Macque, de Pevernage, de Jean de Turnhout, de Corneille Verdonck et de Jacques de Wert parmi les Belges, ainsi que celui du collecteur Philips. La plupart des grands musiciens de la Belgique avaient cessé de vivre, et la vogue dont leurs ouvrages avaient joui pendant près d'un siècle avait cessé. Tel fut l'engouement des amateurs de la Belgique pour la musique venue d'Italie, dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième, que Pierre Phalèse fit des arrangements avec Angelo Gardane pour lui acheter en nombre des collections de madrigaux italiens, alors célèbres, sous les titres de *Il Lauro Verde*, et *i Triomfi di Dori*, sous la condition d'en changer le frontispice et d'y mettre son nom et son adresse. Ces exemplaires se reconnaissent facilement à l'impression italienne, alors fort dégénérée de son ancienne splendeur, et à la mauvaise qualité du papier. Phalèse donna lui-même plus tard de meilleures éditions des mêmes recueils. En 1598, le nom de Jean Bellère disparaît, par suite de son décès, des éditions publiées par Phalèse, qui reste seul imprimeur de musique à Anvers, à l'exception de l'ancienne maison Plantin. Lui-même cessa de vivre vers la fin de 1617 ou au commencement de l'année suivante, car un recueil de *Cantici novi a due voci con basso per l'organo*, publié en 1618, porte l'adresse de *Magdalena Phalesio nella tipografia Phalesia*. Cette fille de Pierre Phalèse continua d'imprimer de la musique jusqu'en 1650 et mourut dans un âge avancé. Après elle, l'imprimerie de musique de Phalèse se maintint par les soins de ses héritiers de la troisième génération, car je possède des *Sinfonie boscarecie a violino solo e basso, di Marco Uccellini*, publiées *in Anversa, presso i Heredi di Pietro Phalesio, al Rè David*, 1669, in-4°.

PHALETUS (Jérôme), de Senones, écrivain du seizième siècle, est auteur d'un poëme *De Laude Musicæ*, dont Bordenave rapporte, dans son livre : *De l'estat des églises cathédrales et collégiales* (p. 557), ces premiers vers :

Musica turbatas animas, ægrumque dolorem
Sola levat, merito divumque hominumque voluptas.

PHANTY (....), chef d'orchestre, d'abord attaché, vers 1785, à la troupe ambulante de Tilly, puis, en 1794, et dans les années suivantes, au théâtre de Schleswig. Il a écrit la musique des opéras : 1° *Doctor Faust's Leib-*

gürtel (la Ceinture du docteur Faust). 2° *Don Sylvio de Rosalva*, représenté au théâtre de Schleswig, dans le mois de février 1796. 3° Quelques ballets.

PHÉMIUS, d'Ithaque, musicien célébré par Homère (*Odyss., lib.* 1, *v.* 154; *lib.* 17, *v.* 263; *lib.* 22, *v.* 231), qui le représente comme un chantre inspiré des dieux. C'est lui qui, par le chant de ses poésies mises en musique, égayait les festins des amants de Pénélope. Eustathe (*in Odyss., lib.* 3, *p.* 1566, *ed. Rom.*) dit qu'il était frère de Démodoque, qu'il accompagna Pénélope à Ithaque lorsqu'elle alla y épouser Ulysse, et qu'il était auprès de cette princesse en la même qualité que son frère auprès de Clytemnestre. L'auteur de la vie d'Homère, attribuée à Hérodote, assure que Phémius s'établit à Smyrne, qu'il y enseigna la grammaire et la musique, et qu'il y épousa Crithéise, qui d'un commerce illégitime avait eu pour fils Homère même, dont l'éducation fut dirigée par Phémius, qui l'avait adopté.

PHILAGIUS (Carolus) dont le nom italien était *Filago*, organiste de la cathédrale de Parme, au commencement du dix-septième siècle, naquit à Rovigo. On connaît de lui : *Sacrarum cantionum duarum, trium, quatuor, quinque et sex vocum liber tertius. Ex quibus aliquot instrumentis musicis concinuntur. Carolo Philago Rodigino in cathedrali Parmensis organista auctore. Cum basso ad organum. Venetiis, apud Barth. Magni*, 1619, in-4°. J'ignore les dates des deux premiers livres de ces motets.

PHILALETHES. *Voyez* **REBS** (Chrétien-Gottlob).

PHILAMMON, de Delphes, était frère jumeau d'Autolyque, aïeul maternel d'Ulysse. Le scoliaste d'Apollonius de Rhodes dit, d'après Phérécyde, que ce fut lui et non Orphée qui accompagna les Argonautes dans leur expédition. Philammon fut le deuxième qui remporta, aux jeux pythiques, les prix de poésie et de musique. Plutarque lui attribue l'institution des chœurs de musique dans le temple de Delphes, et la composition de plusieurs airs ou chants appelés *Nomes*, dont il ne paraît pas cependant avoir été l'inventeur.

PHILIBERT-JAMBE-DE-FER. *Voyez* **JAMBE-DE-FER** (Philibert).

PHILIDOR (Michel **DANICAN**), musicien de la chapelle de Louis XIII, né dans le Dauphiné vers le commencement du dix-septième siècle, se livra dans sa jeunesse à l'étude du hautbois, et y acquit une habileté jusqu'alors inconnue en France. Arrivé à Paris, il se fit entendre devant Louis XIII qui, charmé de son talent, dit qu'il avait retrouvé *un second Philidor*. Ce Philidor, ou plutôt *Filidori*, de Sienne, était un célèbre hautboïste qui avait joué à la cour quelques années auparavant. Depuis ce temps, le nom de *Philidor* resta à Danican, qui le transmit à sa famille, et qui, admis dans la chapelle du roi, se fixa à Paris, où il mourut dans un âge avancé, laissant deux fils dont les notices se trouvent dans les articles suivants.

PHILIDOR (Michel **DANICAN**), fils aîné du précédent, né à Paris, vers 1635, hautboïste comme son père, fut attaché, en 1658, à la chapelle du roi et à sa musique particulière. Il a composé la musique du ballet *Diane et Endymion*, et des opéras *la Princesse de Crète*, et *le Mariage de la grosse Cateau*, qui se trouvaient dans le vingt-cinquième volume d'une collection manuscrite de musique française dédiée à Louis XIV par son frère (*voyez* l'article suivant). Il eut deux fils et une fille, nommés Michel, François et Fanchon Philidor (*voyez* ces noms). La Borde, qui confond cet artiste avec son fils aîné, lui donne pour fils le compositeur François-André Danican Philidor, né en 1726; en sorte qu'ayant au moins vingt ans, en 1658, lorsqu'il entra dans la musique du roi, il aurait été âgé d'au moins quatre-vingt-onze ans à la naissance de ce fils. Son frère n'était pas *Pierre Danican*, comme le dit le même écrivain, mais *André*.

PHILIDOR (André **DANICAN**), second fils de l'ancien Michel, fut admis dans la musique du roi comme violiste, en 1671. Ayant obtenu sa vétérance, en 1703, il eut le titre de *noteur* et de garde de la musique de la chapelle et de la chambre du roi. André Danican Philidor avait été marié deux fois et avait eu de son premier marige deux fils, *Pierre* et *Jacques*, dont on trouvera ci-après les notices, et une fille, qui fut aussi musicienne. Ayant obtenu la pension pour ses longs services, il se retira à Dreux (Eure-et-Loir), en 1724; et, quoique âgé de soixante-treize ans, il épousa, dans l'année suivante, Élisabeth Le Roy, jeune fille de dix-neuf ans, dont il eut huit enfants. Au moment de la naissance de l'aîné de ceux-ci, *François-André Danican Philidor*, célèbre compositeur, dont on trouvera plus loin la notice, la fille aînée d'André, issue de son premier mariage, était âgée de cinquante-six ans. André mourut à Dreux, vers la fin de 1733. Le nom de cet artiste mérite d'être con-

servé pour un éminent service rendu à l'histoire de la musique, par une collection de monuments de la musique française qu'il copia de sa main, et qu'il dédia à Louis XIV (1). Cette collection, recueillie après la révolution, a été transportée à la bibliothèque du Conservatoire; malheureusement un accident en a fait perdre plusieurs volumes. Toute la musique contenue dans cette collection est en partition, avec l'indication des instruments alors en usage. Le premier volume renferme les airs les plus anciens (depuis 1540) de la Bretagne, du Poitou, de la Champagne et de la Lorraine; les airs composés pour des circonstances remarquables des règnes des rois de France, depuis Henri III jusqu'à Louis XIV; quelques morceaux des anciens rois des violons, tels que Constantin et Dumanoir. Les 2e et 3e volumes contiennent la musique des ballets dansés à la cour depuis 1582 jusqu'en 1649. Les volumes depuis le no 4 jusqu'au seizième renferment la musique des grands ballets qui ont été dansés à la cour au commencement du règne de Louis XIV, et antérieurement à l'établissement de l'Opéra. Quelques volumes renferment la musique originale des comédies de Molière. On trouve, dans d'autres, la musique des ballets qu'on dansait au collége des jésuites : cette musique est de Beauchamps, de Desmatins et de Collasse. Parmi les volumes égarés, on regrette les dix-septième et vingt-sixième qui contenaient les airs composés par les violons de la grande bande des vingt-quatre, sous Louis XIII et Louis XIV, ainsi que le vingt-cinquième, où se trouvaient les compositions des membres de la famille Philidor. Pour plus de détails, voyez ma notice sur cette collection, dans le deuxième volume de la *Revue musicale* (pages 9-13).

(1) Dans un travail sur *Les livres rares et leur destinée*, inséré dans la *Revue de musique ancienne et moderne*, publiée par M. Nisard (no 8, p. 474), M. Farrenc a fait la remarque que j'ai attribué à Michel Philidor cette collection de musique manuscrite (*Revue musicale*, tome II, ann. 1827-1828), et que je me suis mis en contradiction avec moi-même à l'article PHILIDOR (ANDRÉ DANICAN) de la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, où j'ai dit que ce fut lui qui fit ce travail. L'explication de ce fait est fort simple, car, faisant des recherches sur les emplois qu'occupaient, à la cour de Louis XIV, les membres de la famille *Philidor*, particulièrement dans l'annuaire qui se publiait alors sous le titre *État de la France*, j'ai acquis la certitude qu'*André* était le copiste de la chapelle royale et de la musique de la chambre du roi. Toutefois M. Farrenc est fondé dans le reproche qu'il me fait de n'avoir pas averti, dans la Biographie, des motifs qui me portaient à substituer le nom d'*André* à celui de *Michel*.

PHILIDOR (MICHEL **DANICAN**), fils aîné de Michel II, naquit à Paris, vers 1665. Il eut, à l'âge de dix-huit ans, le titre de *basse de hautbois* (basson) de la grande écurie, et fut admis dans la musique de la chambre du roi, en 1702. Michel Philidor composa la musique d'une pastorale dont les airs de ballet ont été publiés, en 1703, à Amsterdam, chez Étienne Roger, sous ce titre : *L'Amour vainqueur, pastorale, chantée devant S. M., le 13 août 1702, composée par le fils aîné de Philidor aîné*. Quelques autres morceaux de la composition de Michel Danican Philidor se trouvaient dans le vingt-cinquième volume de la collection de son oncle. On a aussi gravé de lui un livre de pièces pour le basson, à Paris, in-4o obl.

PHILIDOR (FRANÇOIS **DANICAN**), frère cadet du précédent, était attaché à la chapelle de Louis XIV, en qualité de flûtiste. Il a publié deux livres de pièces pour son instrument, à Paris; quelques pièces de sa composition se trouvaient aussi dans le vingt-cinquième volume de la collection de son oncle. François Danican avait vraisemblablement cessé de vivre avant 1720, car son nom ne figure plus sur les états de la chapelle du roi de cette année.

PHILIDOR (FANCHON **DANICAN**), fille de Michel II, fut attachée comme cantatrice à la musique de la chambre de Louis XIV. Son oncle avait conservé quelques airs de ballet de sa composition. Elle mourut vraisemblablement jeune, car son nom ne figure plus dans l'état de la cour en 1707.

PHILIDOR (PIERRE **DANICAN**), fils aîné d'André, était, en 1722, symphoniste de la chapelle du roi pour la partie de viole. Il a composé quelques airs de ballet et des symphonies qui se trouvaient dans le vingt-cinquième volume de la collection de son père. Pierre Philidor était joueur de musette de la chambre de la reine; il a publié un livre de sonates pour deux flûtes qui est indiqué dans le catalogue de Boivin (Paris, 1729, in-8o).

PHILIDOR (JACQUES **DANICAN**), frère du précédent, était, en 1722, hautbois de la grande écurie du roi. On ne connaît rien de sa composition.

PHILIDOR (ANNE **DANICAN**), fils de Michel III, naquit à Paris, de son premier mariage, vers 1700. Son génie précoce se manifesta par des compositions d'airs de ballet que son grand-oncle a insérés dans le vingt-cinquième volume de sa collection. Admis dans la chapelle du roi, il y jouait, en 1722, la

partie de viole avec son oncle, Pierre. En 1725, il conçut le projet du *concert spirituel*, ainsi appelé parce qu'on n'y devait exécuter que de la musique religieuse et instrumentale. Ce projet fut goûté à la cour, et Philidor obtint le privilége du concert, avec la permission de l'établir dans une des salles du château des Tuileries, sous la condition de payer à l'Opéra une somme annuelle de six mille livres. Le premier concert fut donné le dimanche de la *Passion*, 18 mars 1725. En 1728, Philidor céda son privilége à l'Académie royale de musique, moyennant une somme considérable. (*Voyez* ma notice sur l'histoire du concert spirituel dans la *Revue musicale*, tome Ier.)

Des deux autres fils du premier mariage de Michel Danican Philidor III, le premier fut timbalier de la grande écurie du roi; La Borde dit du second que n'étant qu'un basson médiocre, on l'avait employé à jouer de la basse de Cromorne, *pour tenir lieu de contrebasse dans les chœurs;* cette phrase est vide de sens, car la basse de Cromorne n'était employée, comme les autres instruments du même genre, que dans la musique de cavalerie de la maison du roi. Ce dernier fils de Michel mourut d'une maladie de poitrine.

PHILIDOR (François-André **DANICAN**), fruit du troisième hymen d'André, naquit à Dreux, le 7 septembre 1726 (1), et, par des circonstances inconnues, ne fut baptisé que le 16 octobre 1727 (2). Toutes les notices qui ont été faites sur cet artiste dans le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle, dans la *Biographie universelle* des frères Michaud, dans les dictionnaires des contemporains, dans le Lexique de Gerber, et dans toutes les copies qu'on en a faites en Allemagne, en Angleterre et en Italie, ont été calquées sur celles de l'*Essai sur la musique* de La Borde, et renferment de nombreuses erreurs que je me vois obligé de rectifier. Suivant cette notice de La Borde, Philidor serait entré, à l'âge de six ans, dans les pages de la musique du roi, à Versailles, pour y apprendre la musique sous la direction de Campra, et il aurait composé, en 1737, c'est-à-dire, dans sa dixième année, son premier motet, dont le roi aurait daigné témoigner sa satisfaction; mais La Borde aurait dû savoir que les règlements de la chapelle du roi ne permettaient pas d'admettre dans les pages des enfants dont la dixième année n'était pas accomplie. Philidor n'a donc pu entrer dans l'école de ces enfants avant la fin de cette même année 1736, et l'on ne peut croire que dès son arrivée, et avant d'avoir étudié, Campra lui ait permis d'écrire un motet; encore moins qu'il l'ait fait exécuter à la chapelle du roi (1). Quoi qu'il en soit, Philidor, ayant terminé son éducation musicale, reçut son congé, et alla se fixer à Paris où il donna quelques leçons et fut obligé de se faire copiste de musique pour vivre. Chaque année, il retournait à Versailles pour y faire exécuter un motet. Ce fut alors qu'il commença à se livrer à son goût pour le jeu d'échecs. La nature l'avait doué de l'instinct de ce jeu; il y fit de rapides progrès, et plus tard il fut le joueur

(1) La Borde avait indiqué la date de 1726 pour la naissance de cet artiste; Sevelinges la fixe au 7 septembre de la même anné, dans la notice de la *Biographie universelle* des frères Michaud; et l'auteur de l'article de la *Biographie des contemporains*, publiée par Rabbe, indique le 7 septembre 1727. Ceux-ci citent l'autorité de Beffara, qui, dans ses notices manuscrites, est d'accord avec ce dernier. Dans une notice intitulée : *Philidor peint par lui-même*, laquelle est insérée dans le *Palamède*, journal des amateurs du jeu d'échecs (numéro du mois de janvier 1847), M. Lardin démontre aussi, par l'autorité de l'acte de naissance, que la date véritable est le 7 septembre 1726.

(2) Ces faits sont constatés par un extrait des registres des actes de l'état-civil de la ville de Dreux (Eure-et-Loir), qui m'a été envoyé par M. E. Danican Philidor, petit-fils du célèbre compositeur, et conseiller de préfecture des Vosges, à Épinal. Je crois devoir rapporter ici textuellement cet acte authentique, qui dissipera les doutes en ce qui concerne la date précise de la naissance d'un des créateurs de l'opéra comique français.

« L'an mil sept cent vingt-sept, le jeudi seizième » octobre, François, né le septième de septembre de » l'année mil sept cent vingt-six, et (est) baptisé par » moy prestre curé de cette Église de Saint-Étienne » dudit Dreux, avec la permission de Monseigneur » l'Evesque de Chartres, le premier septembre de la dite » année mille sept cent vingt-six, signé Charles Fran» çois Evesque de Chartres avec paraphe, du légitime » mariage de sieur André Danican de Philidor, ordi» naire de la musique du Roy et garde de sa bibliothèque, » et de damoiselle Élisabeth le Roy sa femme, de cette » paroisse, a reçu les cérémonies de baptême de moy » prestre curé de cette Église, soussigné, le parain hault » et puissant seigneur messire François Chaillou, sei» gneur de Jouville, gentilhomme ordinaire du Roy, » qui a donné les noms, la marraine haulte et puis» sante dame Catherine Guille Parat, qui a signé le sieur » parain et père et mère.

« Signé C. Guille Parat, Chaillou de Jouville, Élisa» beth Philidor, André Danican Philidor et Chevalier »

(1) Toutes les conjectures de M. Lardin, pour combattre le règlement de l'école des pages de la chapelle du roi, sont sans valeur. Ce règlement était fondé sur ce que, avant l'âge de dix ans, les voix d'enfants n'ont pas un timbre assez sonore pour chanter les parties de dessus dans la musique d'église. A six ans, la voix proprement dite n'existe pas. Il est donc certain que Philidor n'est pas entré à cet âge dans l'école des pages.

le plus habile qu'il y eût en Europe. D'après une tradition de la famille de l'artiste dont il s'agit, M. Lardin rapporte de cette manière (*Philidor peint par lui-même*, p. 5) les circonstances qui l'initièrent à ce jeu de combinaisons dans lequel il n'a pas eu d'égal : « Les » musiciens (de la chapelle), en attendant la » messe du roi, avaient l'habitude de jouer » aux échecs sur une longue table où se trou- » vaient incrustés six échiquiers. Philidor » s'amusait à les regarder et y mettait toute » son attention. Il avait à peine dix ans, » qu'un jour un vieux musicien, arrivant le » premier, se plaignait devant lui du retard » de ses camarades et regrettait de ne pouvoir » faire sa partie. Philidor, en hésitant, lui » proposa de la faire; le musicien se mit à » rire et finit cependant par accepter cette » partie. Elle commence, et l'étonnement » succède bientôt au dédain qu'inspirait le » jeune adversaire ; la partie avance et l'hu- » meur ne tarde pas à s'en mêler; elle monte » à tel point, que l'enfant, craignant quelque » suite malencontreuse d'un amour-propre » profondément blessé, regarde la porte, suit » le cours de ses succès, se glisse doucement » jusqu'au bout de son banc et s'enfuit en » avançant la pièce victorieuse, et criant : » *mat*, à son adversaire indigné de n'avoir » pas de jambes assez lestes, et obligé de dé- » vorer son dépit sans pouvoir se venger. »

J'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, qu'il y a, depuis le moment où Philidor sortit de l'institution des pages jusqu'à la date de son premier opéra, un espace d'environ seize années pendant lequel il ne fit rien pour l'art, ce qui d'abord paraît inexplicable dans la vie d'un compositeur dont le talent est incontestable ; mais de tous les renseignements fournis par lui-même et par son fils, il devient évident que son goût passionné pour le jeu dont il avait le génie au plus haut degré, absorba toute cette période de sa jeunesse, et qu'il y trouva des ressources pour son existence. On pourrait le regretter, s'il n'eût été que ce qu'on appelle *un bon joueur d'échecs;* mais la force de tête qu'il y porta et qui le met hors de toute comparaison, a donné à son nom une si grande célébrité, une popularité si universelle, qu'il a de toute évidence satisfait, en s'y livrant, à sa destination principale. En supposant qu'il eût subordonné ses prodigieuses facultés de combinaisons du jeu d'échecs à la composition musicale, jamais ses ouvrages, quel qu'en soit le mérite, n'auraient pu lui donner une renommée égale à celle qu'il s'est acquise comme législateur du noble jeu pour lequel la nature l'avait formé. Avant d'aborder ce qui concerne sa carrière de compositeur dramatique, je crois nécessaire de le faire connaître à mes lecteurs sous le rapport de sa merveilleuse organisation pour le jeu d'échecs, par le récit de quelques-uns des miracles d'imagination, d'intelligence et de mémoire par lesquels il s'est illustré.

Dès l'âge de dix-huit ans, il n'avait plus de rival à ce jeu, car personne n'a gagné une partie contre lui depuis ce temps. En 1745, il partit de Paris pour se mesurer avec les plus habiles joueurs de l'Allemagne, de la Hollande et de l'Angleterre. A Amsterdam, il vainquit Stamma, auteur du livre célèbre intitulé *les Stratagèmes du jeu d'échecs*. A l'âge de vingt-deux ans, il composa le traité qui a pour titre : *Analyse du jeu des échecs*, dont la première édition fut publiée à Londres, en 1749 (1), et qui a été réimprimé plusieurs fois depuis lors. Dans la même année 1748, où ce livre fut écrit, lord Sandwich invita Philidor à se rendre au camp de l'armée anglaise, entre Bois-le-Duc et Maestricht; il y joua avec le duc de Cumberland, qui l'engagea à aller à Londres, le prit sous sa protection et lui procura un grand nombre de souscripteurs pour son ouvrage. A Paris, Philidor fit, vers la même époque, le premier essai de sa prodigieuse mémoire unie à sa grande faculté de combinaison, en jouant avec un certain abbé Chenard une partie sans voir l'échiquier : il la gagna. Peu de temps après, il fit de la même manière deux parties à la fois au *Café de la Régence,* et les gagna toutes deux. La relation de cette séance mémorable se trouve dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, à l'article *Échecs*. En 1783, Philidor fit, à deux reprises, au club des joueurs d'échecs de Londres, trois parties à la fois sans voir les échiquiers, contre des joueurs de première force, et les gagna toutes. Les journaux du temps furent remplis de témoignages d'admiration pour ces efforts inouïs d'intelligence et de mémoire.

Un dernier trait, plus extraordinaire encore, fera juger de la force de tête qu'il portait à cet exercice. Faisant un jour contre lui une

(1) J'ai mis en doute l'existence de cette édition dans la première édition de cette biographie, parce que je ne l'ai vue citée dans aucun des nombreux catalogues que j'ai parcourus; depuis lors elle m'a été démontrée par un exemplaire qui se trouve à la bibliothèque Sainte-Geneviève, de Paris, sous le nº Ss-18, y, 4207, dans la section des manuscrits (?).

partie dans laquelle il ne voyait pas l'échiquier, les joueurs convinrent entre eux d'essayer jusqu'où pouvait aller son habileté, en faisant faire une fausse manœuvre à l'une des pièces. Lorsque la partie fut finie, on la déclara perdue pour lui : cela ne se peut, dit Philidor, en ôtant le bandeau qui lui couvrait les yeux. Alors il regarde l'échiquier, réfléchit un moment, et recomposant mentalement, toute la partie, il déclare qu'à certain coup, telle pièce a été mise sur telle case où elle ne pouvait pas être. La supercherie fut aussitôt avouée par l'adversaire, ainsi que par les assistants émerveillés. Parvenue à ce degré, la faculté de combinaison est incontestablement du génie; or, le génie d'une spécialité quelconque doit accomplir sa destination. Ne nous étonnons donc pas qu'un compositeur, dont le talent était d'ailleurs fort remarquable pour son temps et pour l'état de l'art dans le pays où il écrivait, se soit partagé entre cet art, où il obtint de brillants succès, et le jeu auquel il est redevable d'une renommée impérissable.

Suivant une anecdote rapportée par La Borde (*Essai sur la musique*, t. III, p. 462), Philidor, pendant son premier séjour en Angleterre, aurait mis en musique la fameuse ode de Dryden sur le pouvoir de l'harmonie, en 1753, et Hændel aurait dit, en écoutant cet ouvrage, que *les chœurs étaient bien fabriqués, mais qu'il manquait encore du goût dans les airs;* or, Hændel, devenu aveugle en 1751, se fit remplacer l'année suivante par Smith, son élève, dans la direction de ses oratorios, et ne sortit plus de chez lui : il n'eut donc pas l'occasion d'entendre la composition supposée de Philidor, ni d'en dire son sentiment. De plus, Burney, qui a donné dans le quatrième volume de son *Histoire de la musique* un journal minutieux de tout ce qui concerne les théâtres, les concerts et les oratorios de Londres, pendant le dix-huitième siècle, ne dit pas un mot de la présence de Philidor dans cette ville, ni de sa composition : Hawkins, Burgh et Busby, si avides des moindres détails, gardent le même silence. Enfin, il n'y avait pas de musicien si hardi qui eût osé remettre alors en musique, à Londres, un poëme qui avait fourni à Hændel le sujet d'une de ses compositions les plus sublimes, et qui eût pu en obtenir l'exécution publique (1).

Ce fut en 1754 que Philidor, de retour à Paris, prit la résolution de se livrer sérieusement à la culture de la musique. Un *Lauda Jerusalem*, qu'il écrivit pour la chapelle de Versailles, fut une de ses premières productions après son retour : mais ce morceau ne plut pas à la reine, parce qu'il était dans le goût italien, et Philidor n'obtint pas la place de surintendant de la musique du roi, qu'il espérait avoir. La Borde dit que ce compositeur écrivit, en 1757, un acte pour l'Opéra; mais que Rebel, directeur de ce spectacle, ne voulut pas le faire représenter, disant *qu'on ne voulait pas introduire d'airs dans les scènes :* on ne sait ce que signifie cette phrase. Il ajoute que Philidor composa, en 1758, quelques morceaux pour *les Pèlerins de la Mecque*, à l'Opéra-Comique; or il n'y eut pas de pièce de ce nom jouée, en 1758, à l'Opéra-Comique, ni sur aucun autre théâtre de Paris. Toutes ces erreurs ont été répétées par les copistes de La Borde. Le premier ouvrage dramatique de Philidor fut *Blaise le savetier*, représenté au théâtre de la foire Saint-Laurent, le 9 mars 1759 (1). Les histoires contemporaines de l'Opéra-Comique nous apprennent que cette pièce eut un brillant succès : Philidor s'y montra harmoniste beaucoup plus habile que les compositeurs français de son temps, et même, quoi qu'on ait dit, il n'y manqua pas de mélodie; mais sa phrase est souvent dépourvue de vérité dramatique, et sa manière de prosodier est fort vicieuse. Cependant il y a dans *Blaise le savetier* quelques morceaux qui promettaient un avenir brillant à l'auteur de cet ouvrage, particulièrement le trio : *Le ressort est, je crois, mêlé.* Le 18 septembre de la même année, Philidor fit représenter au même théâtre *l'Huître et les Plaideurs*, opéra-comique de peu d'importance sous le rapport de la musique. Mais dans *le Soldat magicien*, qui fut joué le 14 août 1760, et dans *le Jardinier et son Seigneur*, représenté le 18 février 1761, son talent prit un vol plus élevé : ce dernier ouvrage renferme des morceaux excellents,

(1) M. E. Danican Philidor, petit-fils du célèbre compositeur, dans la lettre qu'il m'a fait l'honneur de m'écrire, le 21 janvier 1862, oppose à mes objections des traditions de famille qui, pour lui, ne sont pas contestables, quoique, dit-il, il n'ait à produire aucune preuve, aucun document à l'appui de ces traditions. A cela je ne puis répondre qu'une seule chose ; c'est que si François-André Philidor a écrit, après Hændel, la musique de l'ode de Dryden sur le *pouvoir de l'harmonie*, elle est restée inédite et n'a pas été connue en Angleterre.

(1) Les *Annales dramatiques* ou *Dictionnaire général des théâtres*, lui attribuent la musique du *Diable à quatre*, joué en 1756 ; mais l'erreur est évidente, car la partition de *Blaise le savetier* porte au titre : *OEuvre premier.*

particulièrement le duo : *Un maudit lièvre*, dont la facture frappe d'étonnement lorsqu'on la compare à tout ce qu'on écrivait alors pour l'Opéra-Comique. Après cet opéra, la réputation de Philidor fut si bien établie, qu'il régna en quelque sorte sur la seconde scène lyrique de la France, et ne partagea les succès de ce spectacle qu'avec Duni et Monsigny. Quelques biographes français de nos jours se sont attachés à rabaisser le talent de Philidor, à l'aide d'anecdotes controuvées. Sevelinges, l'un d'eux, dit dans l'article sur ce compositeur inséré dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud, d'après les mémoires de Favart, que ce compositeur copia note pour note, dans *le Sorcier*, la fameuse romance de l'*Orphée* de Gluck, *Objet de mon amour*, joué longtemps auparavant en Italie. A cette assertion de Sevelinges, l'auteur de l'article *Philidor*, de la *Biographie universelle et portative des contemporains* ajoute que ce musicien s'était procuré la partition de l'*Orfeo*. Or, il n'y a pas un mot dans tout cela qui ne soit, de toute évidence, inventé à plaisir. D'abord *l'Orphée* de Gluck n'a pas été écrit en Italie, mais à Vienne, où il fut représenté pour la première fois au mois de juillet 1764, et *le Sorcier*, de Philidor, fut joué à la Comédie Italienne le 2 janvier de la même année, c'est-à-dire, plus de six mois avant *l'Orphée*. Enfin la comparaison que j'ai faite avec soin des deux partitions de Gluck et de Philidor m'a démontré qu'il n'y a pas une phrase commune entre elles. C'est cependant de cette anecdote que l'auteur de la *Biographie universelle et portative des contemporains* est parti pour refuser le génie de la musique à Philidor, et le représenter comme un homme qui ne vivait que de plagiats, tandis que le talent de ce compositeur a un caractère absolument différent de celui de tous ses contemporains. La partition du *Sorcier*, et celles du *Maréchal* et de *Tom Jones* sont les chefs-d'œuvre de Philidor. En 1766, il écrivit une messe qui fut exécutée à l'Oratoire, pour l'anniversaire de la mort de Rameau, et qu'on trouva fort belle.

En 1777, Philidor fit un voyage à Londres, et y fit réimprimer son Traité du jeu d'échecs. Cette édition est ornée de son portrait. Cet ouvrage a été aussi réimprimé en Hollande, à Paris, en 1803, à Bruxelles, en 1834, et a été traduit en plusieurs langues. Le séjour de Philidor à Londres eut une durée de plus de deux ans : il y gagna beaucoup d'argent, en jouant aux échecs. En 1779, il y mit en musique l'ode séculaire d'Horace, production qui a été beaucoup vantée, mais qui est inférieure à ses bons opéras. De retour à Paris, il y trouva Grétry en possession de toute la faveur du public; cependant il donna à la Comédie Italienne *l'Amitié au village*, dont la musique fut jugée excellente, et au mois d'octobre 1785, il fit donner à Fontainebleau, pendant le voyage de la cour, la première représentation de son *Thémistocle*, grand opéra, qui fut joué à l'Académie royale de musique au mois de mai 1786. On a dit beaucoup de mal de cet ouvrage, dont la musique manque de verve et de vigueur dramatique, mais qui est remarquable et par son style élégant, et par la nouveauté des formes de l'instrumentation, comparée à ce qu'on avait fait en France jusqu'à cette époque. *Thémistocle* fut le dernier opéra de Philidor; après cet ouvrage, il cessa de travailler pour la scène, et se livra sans réserve à son goût passionné pour le jeu d'échecs, passant la plus grande partie de chaque jour au *Café de la Régence*, où se réunissaient les joueurs les plus habiles. Son buste s'y voyait encore en 1820, au-dessus de la place qu'il occupait habituellement. A la fin de 1792, il obtint du comité de salut public un passe-port pour se rendre à Londres, où il était pensionné depuis vingt ans par le Club des échecs, pour y passer quatre mois de chaque année. La guerre, qui éclata peu de temps après, fut un obstacle à son retour pendant plusieurs années. Après le traité de paix de *Campo-Formio*, il crut pouvoir rentrer en France, mais les lois sur l'émigration ne le lui permirent pas. Les démarches de sa famille parvinrent enfin à obtenir sa radiation de la liste des émigrés, mais au moment où elle venait de recevoir le sauf-conduit nécessaire pour qu'il rentrât dans sa patrie, Philidor mourut à Londres, le 31 août 1795, à l'âge de soixante-neuf ans. Il avait épousé, au mois de février 1760, la sœur du chanteur et professeur Richer (*voyez* ce nom), excellente musicienne, qui jouait bien du clavecin et faisait entendre à son mari ses ouvrages lorsqu'il les avait terminés, car il ne jouait d'aucun instrument. Philidor eut de cette union sept enfants, dont une fille, qui fut la première femme du pianiste Pradher, et mourut au mois d'août 1825.

Philidor a écrit, dans l'espace de vingt-six ans, vingt et un opéras, dont la plupart ont obtenu de brillants succès et sont restés au répertoire pendant cinquante ans. On a gravé les partitions de ces ouvrages dont voici la liste : I. A l'Opéra : 1° *Ernelinde*, en trois actes, joué en 1767. On trouve dans cet opéra

de beaux chœurs, et des effets d'instrumentation qui ont été imités depuis lors. 2° *Bélisaire,* en trois actes, paroles de Berlin, en 1774. 3° *Persée,* opéra de Quinault, remis en trois actes par Marmontel, où se trouvent de beaux chœurs, et l'air de Méduse, *J'ai perdu la beauté qui me rendait si vaine,* considéré comme un chef-d'œuvre. 4° *Thémistocle,* en trois actes, représenté le 13 octobre 1785 à Fontainebleau, et le 23 mai 1786 à Paris. II. A l'Opéra-Comique (théâtres des foires Saint-Laurent et Saint-Germain) : 5° *Blaise le savetier,* en un acte, 1759. 6° *L'Huître et les Plaideurs,* en un acte, 1759. 7° *Le Quiproquo,* en deux actes, 6 mars 1760. 8° *Le Soldat magicien,* en un acte, 1760. 9° *Le Jardinier et son Seigneur,* 1761. 10° *Le Maréchal,* en un acte, le 22 août 1761. La musique fit le succès de cet ouvrage : elle est en général excellente; on y remarque particulièrement l'air du cocher, et celui du bruit des cloches. Remis souvent en scène, *le Maréchal* a eu plus de deux cents représentations. 11° *Sancho Pança,* en un acte, le 8 juillet 1762. III. A la Comédie-Italienne : 12° *Le Bûcheron,* en un acte, le 18 février 1763. Le quatuor des créanciers, le trio des consultations, et le septuor de la fin de cet opéra, sont des morceaux très-remarquables, pour le temps où ils furent écrits. 13° *Le Sorcier,* en deux actes, le 2 janvier 1764. 14° *Tom Jones,* en trois actes, le 27 février 1764. Le mérite remarquable de cette partition ne fut pas saisi d'abord par le public; mais plus tard l'ouvrage se releva et eut un brillant succès. 15° *Zelime et Melide,* en deux actes, 1766. 16° *Le Jardinier de Sidon,* en un acte, le 10 juillet 1768. 17° *L'Amant déguisé ou le Jardinier supposé,* le 2 septembre 1769. 18° *La nouvelle École des femmes,* en deux actes, le 22 janvier 1770. 19° *Le Bon fils,* en un acte, en 1773. 20° *Les Femmes vengées,* en trois actes, le 20 mars 1774. 21° *L'Amitié au village,* en un acte, 31 octobre 1785. Après la représentation de cette pièce, le public demanda Philidor, pour lui témoigner sa satisfaction, honneur alors fort rare. 22° *La belle Esclave ;* je n'ai pu trouver la date de la représentation de cet ouvrage. La partition du *Carmen Sæculare* a été gravée à Paris, chez Sieber.

PHILIPP (B.-E.), professeur de piano et compositeur, né à Freybourg, en Silésie, vers 1802, fit son éducation musicale à Breslau, sous la direction de Berner, puis de Schnabel. Après avoir été pendant plusieurs années directeur de musique à Freybourg, il s'est fixé à Breslau en 1838, comme professeur de piano et directeur de musique d'une église de cette ville. Parmi ses nombreux ouvrages on remarque : 1° Première messe allemande à quatre voix avec orgue, op. 27; Breslau, Leuckart. 2° Deuxième messe allemande à quatre voix avec accompagnement de deux clarinettes, deux bassons, deux cors, violoncelle et contrebasse, ou orgue seul; *ibid.* 3° *Fürstenwall,* cantate avec chœur et orchestre, exécutée à Breslau en 1840. 4° 6 *Lieder* pour voix de basse solo et chœur d'hommes, op. 13; *ibid.* 5° 6 *Lieder* pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 14; *ibid.*; 6° 6 *Lieder* pour des voix d'hommes, op. 23; *ibid.* 7° 6 *Lieder,* op. 30; *ibid.* 8° *Lieder* à voix seule avec piano, op. 18; *ibid.* 9° Deux sonates faciles pour le piano, op. 24; Breslau, C. Cranz. 10° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 33; Breslau, Leuckart. 11° Plusieurs œuvres de morceaux faciles pour l'enseignement du piano, à deux et à quatre mains. 12° Quelques pièces brillantes de salon.

PHILIPPE DE VITRY, écrivain sur la musique, qui vécut dans la seconde moitié du treizième siècle et au commencement du quatorzième, est appelé **PHILIPPUS DE VITRIACO** par Morley, dans les annotations du premier livre de son traité de musique (*ad pag.* 9), ainsi que par l'auteur anonyme d'un traité de musique de la bibliothèque cottonienne, cité par Hawkins (*A General History of Music,* t. II, p. 187). C'est aussi de la même manière qu'il est désigné dans un manuscrit de son traité du contrepoint, qui se trouve à Rome dans la Bibliothèque *Vallicellana,* au couvent des PP. de l'Oratoire (n° B, 83), et qui a pour titre : *Ars contrapuncti Magistri Philippi de Vitriaco.* Un autre ouvrage du même musicien se trouve à la Bibliothèque Barberini de Rome, sous le n° 841, et a pour titre : *Ars nova Magistri Philippi de Vetry* (sic). Vraisemblablement le nom de *Philippe de Vitry* lui avait été donné à cause du lieu de sa naissance, car *Vitriacum* est le nom latin de la petite ville de *Vitry,* dans le département du Pas-de-Calais. Plusieurs auteurs, au nombre desquels est M. E. de Coussemaker (*Histoire de l'harmonie au moyen âge,* p. 65) croient que l'auteur dont il s'agit est le même qui fut évêque de Meaux : l'identité me paraît au moins douteuse; car, d'une part, le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris (sous le n° 7378 A, in-4°) renferme une copie d'un de

ses ouvrages intitulé : *Ars compositionis de motetis, compilato à Philippo de Vitry, magistro in musica;* et de l'autre, le traité anonyme de musique, écrit entre les années 1380 et 1400, cité par Hawkins, et qui se trouve dans la bibliothèque Barberini, le qualifie ainsi : *Olim, flos et gemma cantorum.* Si l'on eût parlé d'un évêque, dans ces temps de domination de l'Église, on ne se fût pas borné à le désigner comme un *maître en musique*, et comme *la fleur et la perle des chantres*. L'auteur de cette dernière qualification explique longuement que Philippe de Vitry imagina le premier de faire usage de notes d'une valeur moindre que la semi-brève, et les employa dans ses compositions. D'après cette autorité, on peut déterminer l'époque où Philippe écrivit ses ouvrages ; car le pape Jean XXII parle de la semi-brève et de la minime dans la bulle donnée à Avignon, en 1322, par laquelle il proscrit l'usage dans l'église du contrepoint improvisé (1). Il est remarquable qu'il appelle ces notes, relativement rapides, *novis notis* (par les notes nouvelles). Il résulte de ces rapprochements que le musicien, objet de cette notice, travailla entre 1270 et 1320. Au surplus, deux dates qui se trouvent dans le manuscrit 7378 A, de la Bibliothèque impériale de Paris, lèvent tous les doutes à cet égard. La première est dans un traité de musique spéculative ou arithmétique, par un certain Léon Hébreu, de qui l'on ne sait rien. Ce traité commence par ces mots, au verso du feuillet 55 du volume : *Incipit tractatus armonicus,* et finit au recto du feuillet 57 par ceux-ci : *Explicit tractatus magistri Leonis Hebrei de armonicis numeris.* M. E. de Coussemaker (2) en a extrait un passage dans lequel l'auteur déclare qu'il a composé ce petit ouvrage à la demande de Philippe de Vitry, et qu'il l'a achevé en 1303 (3). L'autre date se lit à la fin du *Traité de la musique mesurée* de Philippe (2me colonne, au verso du feuillet 60 du même volume); elle est conçue en ces termes : *Completum est hoc opus, anno Domini* 1319. A la suite de cet ouvrage vient l'opuscule qui, dans le manuscrit de la bibliothèque Barberini (n° 841), et dans une autre copie, également du quatorzième siècle, de la Bibliothèque du Vatican (n° 5321), porte ce titre : *Ars nova Philippi de Vitry.* Il commence par ces mots, dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris : *In arte nostra hæc inclusa sunt aliqua* etc., et au verso du feuillet 61, il finit par *Explicit ars novæ musicæ.* Cet opuscule est suivi du petit traité du contrepoint qui, dans les manuscrits de la bibliothèque *Vallicellana* et du Vatican, a pour titre : *Ars contrapuncti Magistri Philippi de Vitriaco;* dans celui de la Bibliothèque impériale de Paris, il est intitulé : *Ars compositionis de Motetis, compilata à Philippo de Vitry.* Trois traités composent donc l'œuvre de ce musicien, à savoir, le traité de la musique mesurée, selon les principes de ses prédécesseurs, l'*Ars nova,* et le traité du contrepoint, fort peu étendu, et qui n'est qu'un abrégé, une *compilation* des ouvrages d'autres écrivains, comme le déclare l'auteur lui-même. C'est dans l'*Ars nova* que Philippe parle de la *minime* et de la *semi-minime.* Il y explique pourquoi certaines dissonances ne peuvent être employées que sur ces notes de peu de durée, qui ne sont que des divisions et sous-divisions de la semi-brève. Il est à remarquer que Philippe de Vitry ne s'attribue pas l'invention de ces figures de notes : Morley dit, dans les annotations du premier livre de son *Traité de musique* (*ad pag.* 9), que l'invention de la minime est attribuée à un certain prêtre de la Navarre (1), mais que Philippe est le premier qui en fit usage. Pendant son séjour à Rome, M. Danjou a fait une copie de l'*Ars contrapuncti* et de l'*Ars nova,* d'après les manuscrits de la bibliothèque *Vallicellana* et de la Barberine, puis il l'a collationnée sur le manuscrit du Vatican. Cette copie est d'autant plus précieuse, que le manuscrit de Paris est a peu près illisible en beaucoup de passages.

PHILIPPE DE CASERTE, ainsi nommé parce qu'il était né à *Caserta,* chef-lieu de la Terre de Labour, dans le royaume

(1) Nonnulli novellæ scholæ discipuli dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt fingere suas, quam antiquas cantore malunt, in semibreves et minimas ecclesiastice cantantur, notulis percutiuntur.

(2) *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, p. 214.

(3) Jesu Christi incarnationis anno 1303, nostro mathematico completo, fui requisitus a quodam eximio magistrorum Philippo de Vitriaco, de regno Francorum ut etc.

(1) Ce prêtre de la Navarre, ne serait-ce pas Léon Hébreu, à qui Philippe de Vitry avait demandé un traité spéculatif de la musique? Il était juif converti et ecclésiastique, puisqu'il prend la qualification de *Magister*, et il n'était pas Français, puisqu'il désigne Philippe de Vitry comme le plus distingué des maîtres du royaume des Francs (*Eximius magistrorum Philippus, de Vitriaco de regno Francorum*). Je livre cette conjecture aux investigations des érudits.

de Naples. M. Bernardo Quaranto nous apprend, dans un mémoire inséré au quatrième volume des *Annali civili del regno delle due Sicilie* (ann. 1834, p. 88), que Philippe vécut à Naples sous la domination de la maison d'Aragon, ce qui doit s'entendre d'Alphonse Ier et de Ferdinand Ier; car Philippe de Caserte est cité par Gafori dans sa *Practica musica*, dont la première édition fut imprimée à Milan, en 1496. Il est donc vraisemblable que l'époque d'activité de ce musicien fut entre les années 1442 et 1494, pendant lesquelles régnèrent les deux princes cités précédemment. Philippe, qui, suivant Gafori, était bon chanteur, fut vraisemblablement attaché à la chapelle royale de Naples. On a de lui un traité de la notation proportionnelle intitulé : *De diversis figuris notarum*, manuscrit du quinzième siècle, qui se trouve à la Bibliothèque de Ferrare.

PHILIPPE ou **PHILIPPON DE BOURGES**, musicien et organiste français du quinzième siècle, fut contemporain d'Okeghem. Il est cité par Gafori (*Practica Musica*, lib. IV, c. V). Jacques Paix a inséré un morceau de sa composition dans son second livre de tablature d'orgue. Le troisième livre de la rarissime collection imprimée par Petrucci de Fossombrone, sous le titre de *Harmonice musices Odhecaton* (*Canti C, n° cento cinquanta*), renferme, sous le n° 122, la chanson à quatre voix de Philippe de Bourges, *Rose playsant*. L'abbé Baini indique, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina (notes 226 et 434), des messes qui portent le nom de Philippon de Bourges, et qui se trouvent en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale.

PHILIPPE DE MONS, appelé **DE MONTE** aux titres latins et italiens de ses ouvrages, illustre musicien dont le nom de famille est inconnu, fut ainsi appelé à cause du lieu de sa naissance. Je crois devoir suivre, en ce qui le concerne, la tradition des anciens auteurs, dont les paroles seront rapportées toute à l'heure, traditions adoptées par les historiens de la musique Hawkins (1) et Kiesewetter (2), par Jean-Gottfried Walther (3), ainsi que par les autres auteurs de dictionnaires de musiciens français, allemands, italiens et anglais. Tous, à la vérité, se sont copiés; mais il n'en résulte pas moins que *Philippe de Mons* est de notoriété universelle. Toutefois, il s'est produit dans ces derniers temps des objections sérieuses contre cette tradition : elles doivent trouver place ici. Le baron de Reiffenberg (*voyez* ce nom) a écrit le passage suivant dans sa *Lettre à M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique* (*Recueil encycl. belge*, octobre 1833, pages 61 et 62), à l'occasion de quelques inexactitudes ou omissions qu'il avait cru remarquer dans mon mémoire sur les musiciens néerlandais (1) : « J'ai transcrit... les vers latins de » Ph. Brasseur, en ses *Sydera illustrium* » *Hannoniæ scriptorum*, sur *Philippe du* » *Mont*, qui ne s'est jamais appelé *Philippe* » *Mons*, comme vous dites, etc. » Il est évident que je n'ai pas écrit *Philippe Mons*, mais *Philippe de Mons*, puisque j'ajoute : *ainsi appelé parce qu'il était né dans la capitale du Hainaut, en 1521* (pages 45). Les fautes d'impression fourmillent à chaque page dans ce mémoire publié loin de moi; mais celle-ci saute aux yeux. Je pense que le baron de Reiffenberg l'a bien aperçue; mais selon lui le musicien dont il s'agit s'appelait *Philippe du Mont*, et non *Philippe de Mons*. D'autre part, Dlabacz nous fournit, dans son *Dictionnaire des artistes* de la Bohême, un renseignement qui contredit tous les témoignages contemporains et autres concernant le lieu où cet artiste aurait vu le jour; voici ses paroles (2) : *De Monte* (*Philippe*), *chanoine et trésorier à Cambrai, célèbre compositeur, né en 1521 à Malines* (*et non à Mons dans le Hainaut*), *ainsi que le fait voir la liste des musiciens de la chapelle impériale de l'année 1582, où il est nommé Philippe de Monte, de Malines*. Je crois devoir faire remarquer en passant que Dlabacz n'indique pas où se trouve cette liste des membres de la chapelle impériale. Frappé, cependant, du fait avancé par ce biographe, M. Léon de Burbure, si exact dans ses recherches archéologiques, m'écrivait, le 5 mars 1863 : « Rien n'autorise à croire que » cet auteur, entièrement désintéressé dans

(1) *A General History of the science and practice of Music*, t. II, p. 492.

(2) *Catalog der Sammlung alter Musik*, etc., p. 57.

(3) *Musikalisches Lexicon*, p. 420, article *Monte* (*Philippus*), *Franzæs. Philippe de Mons*.

(1) *Mémoire sur cette question : Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux quatorzième, quinzième et seizième siècles*, etc., Amsterdam, J. Müller et compagnie, 1829, in-4°.

(2) De Monte (Philipp), ein Domherr und zuglich Schatzmeister zu Cambray; ein berühmter Komponist, der zu Mecheln und nicht zu Bergen in Hennegau 1521 geboren, wie is das Verzeichniss der K. K. Kapelle vom Jahre 1582, wo er Philipp de Monte von Mecheln genannt wird (tome II, page 329).

» la question de nationalité du compositeur, » se soit trompé. J'ai trouvé, de mon côté, qu'à » Malines avait existé, vers le milieu du sei- » zième siècle, une famille *de Monte;* que le » 17 mars 1549, un maître *Pierre de Monte,* » fils de *Philippe de Monte* et natif de Ma- » lines, quitta cette ville et se fit inscrire dans » la bourgeoisie d'Anvers. La coïncidence » des prénoms du compositeur et du père de » maître Pierre *de Monte* est significative : » tous deux s'appellent *Philippe.* On sait » combien les prénoms aident à distinguer » les familles du même nom.... Si Philippe » eût été natif de Mons, il eût écrit son nom » latinisé, *Philippe de Montibus,* et non *de* » *Monte.*» Il paraîtrait donc, d'après la découverte de M. de Burbure, que *de Monte* n'était pas l'indication du lieu de naissance du maître de chapelle de la cour impériale, mais le nom de sa famille : cependant je reçus, quelques jours après la première révélation de mon honorable ami, une autre lettre où se trouve ce passage : « J'ai eu occasion de » m'assurer que maîtres Philippe et Pierre » *de Monte,* dont je vous ai entretenu derniè- » rement, s'appelaient *Van Bergen.* » Or, *Berg* (au pluriel *Bergen*), en flamand comme en allemand, signifie *montagne* (en latin *mons, montis*), et ce mot est aussi, dans les deux langues, le nom de la ville de Mons (*van Bergen,* se disait de quelqu'un qui était *de Mons*). L'équivoque subsiste donc encore.

J'ai maintenant à opposer aux objections du baron de Reiffenberg, du P. Dlabacz et de M. de Burbure, les autorités qui font naître à Mons (en Hainaut) le célèbre musicien appelé *Philippe de Monte.* A l'opinion du baron de Reiffenberg, concernant le nom de cet artiste, et au fait rapporté par Dlabacz, il y a une première et décisive réponse à faire : c'est celle du titre d'un des ouvrages imprimés du vivant de Philippe; le voici : *Sonnetz de Pierre de Ronsard, mis en musique à cinq, six et sept parties par très-excellent maistre Philippe de Mons,* à Louvain, chez Phalèse, 1576, in-4°. On ne peut faire un reproche au baron de Reiffenberg de n'avoir pas connu ce titre, mais on peut s'étonner qu'un homme si érudit ait dit que l'artiste ne s'est jamais appelé Philippe de Mons, tandis que les biographes de son temps ou postérieurs ont dit qu'il tenait son nom du lieu de sa naissance; il serait trop long de citer toutes les autorités à cet égard, mais je crois devoir en rapporter quelques-unes des plus importantes. Sweert, ou Swertius, contemporain de la vieillesse de Philippe, le désigne ainsi (*Athenæ Belgicæ,* page 645) : *Philippus de Monte, sic dictus, quia Montibus Hannoniæ natus.* Foppens s'exprime exactement dans les mêmes termes (*Bibliotheca Belgica,* tome II, page 1039); et Bullart, né en 1599, c'est-à-dire lorsque Philippe vivait encore, dit dans son *Académie des sciences et des arts :* « La ville de Mons a » cette gloire au-dessus du reste des Pays-Bas » d'être le lieu d'où sont sortis les plus excel- » lents musiciens du siècle passé; car, après » avoir produit Orlande de Lassus, elle a en- » core donné naissance à celui-ci; *qui, pour* » *ce sujet, a été appelé Philippe de Mons.* » Il est vrai que les vers tirés par le baron de Reiffenberg des *Sydera illustrium Hannoniæ scriptorum,* de Philippe Brasseur (Mons, 1637, p. 88), portent en tête : *Philippus du Mont, ex cæsareo chori musici præside canonicus et thesaurarius cameracensis;* mais l'ouvrage de cet écrivain ayant pour objet les hommes célèbres du Hainaut et en particulier de la ville de Mons, en admettant que le nom de famille ait été *du Mont,* il ne reste pas moins certain qu'il était né dans cette ville, et conséquemment ceux qui ont accolé à son prénom l'indication du lieu de sa naissance n'ont fait que suivre l'exemple de ce qui s'était fait pour d'autres artistes, comme *Jean Guyot,* presque toujours appelé *Castileti,* parce qu'il était né au Châtelet, *Jachet de Berchem,* qui était du village de ce nom, près d'Anvers, *Gérard* et *Jean,* dits *de Turnhout,* à cause du lieu de leur naissance, etc., etc. Guichardin, contemporain de l'artiste célèbre, ne fournit aucun renseignement sur le lieu où il a vu le jour : il l'appelle *Filippo de Monti;* l'édition latine de son livre a *Philippus de Monte,* et l'édition française, *Philippe de Monte,* ce qui s'accorde avec l'opinion de M. de Burbure. Dans l'espoir que Philippe fournirait lui-même quelques renseignements pour résoudre la difficulté, j'ai lu bon nombre d'épîtres dédicatoires qu'il a placées en tête de ses ouvrages, mais je n'ai rien trouvé. Dans l'état actuel des choses, la notoriété de la naissance de Philippe à Mons n'est pas douteuse, mais il reste à décider entre elle, Dlabacz et M. de Burbure qui le font naître à Malines. Une autre incertitude existe à l'égard du nom de sa famille : s'appelait-il *du Mont,* ou *de Monte,* ou *Bergen?* Il est douteux que ces difficultés soient jamais dissipées; pour moi, je crois devoir rester ici fidèle à la tradition.

L'époque de la naissance de Philippe de Mons est déterminée par l'inscription placée

au-dessous de son portrait par Sadeler, et que voici : *Philippus de Monte Belga D. D. Max. II et Rodolph. II Rom. imp. chori musici præfectus metropol. Ecclesiæ cameracencis canonicus et thesaurarius. Ætatis suæ LXXVII A. D. MDXCIV.* Notre artiste était donc né en 1522, ou vers la fin de 1521, c'est-à-dire un peu plus d'un an après Roland de Lassus. L'objection que j'ai présentée, dans mon mémoire sur les musiciens néerlandais, contre la supposition qu'il aurait été l'élève de celui-ci, ne subsiste plus depuis que Delmotte a rectifié la date de la naissance de Roland de Lassus. Remarquons toutefois que de Lassus, parti de Mons vers l'âge de seize ans, n'y reparut qu'en 1543, c'est-à-dire lorsque Philippe était âgé de vingt-deux ans, et que si celui-ci devint son élève, il dut le suivre à Anvers et y recevoir ses leçons pendant les années 1544 et 1545. Il n'est pas invraisemblable qu'après avoir appris les éléments de la musique sous la direction d'autres maîtres, il aît achevé son éducation musicale près de son compatriote. L'occupation de sa vie, depuis cette époque jusqu'en 1564, où Maximilien II succéda à Charles-Quint, comme empereur d'Allemagne, n'est pas connue. Le premier ouvrage connu de sa composition est celui qui a pour titre : *Missarum quinque, sex et octo vocum liber primus,* Anvers, 1557, in-fol. m°. Cette date et le lieu de l'impression pourraient faire croire que Philippe fut attaché jusqu'alors à quelque église d'Anvers. Il alla ensuite en Italie, car le premier livre de ses madrigaux à quatre voix a été publié à Venise, en 1561. Il est vraisemblable qu'il vécut pendant quelques années à Ingolstadt, peut-être comme maître de la chapelle de la belle église des Jésuites, car les premières éditions de ses cinq livres de motets à cinq voix furent imprimées dans cette ville de la Bavière, depuis 1569 jusqu'en 1574. Bullart nous apprend qu'à la recommandation de Roland de Lassus, il fut admis dans la chapelle impériale, sans doute en qualité de simple musicien ; mais ensuite il en fut le directeur et conserva ce titre sous l'empereur Rodolphe.

A l'égard de ses titres de chanoine et de trésorier du chapitre de Cambrai, j'ai fait une erreur de chronologie dans mon mémoire sur les musiciens néerlandais, en les lui donnant antérieurement à son entrée au service de l'empereur Maximilien, car c'est par la protection de ce prince qu'il les obtint. J'ai, à ce sujet, l'obligation de précieux renseignements à M. le Glay, savant bibliothécaire de la ville de Cambrai, qui a bien voulu faire des recherches dans les actes du chapitre. Je vais transcrire ici le passage de la lettre où il me les fournit :

« J'ai peu de choses à vous apprendre concernant Philippe de Mons qui a un article très-court dans les *Recherches sur l'église métropolitaine de Cambrai* (p. 140). J'ai compulsé de nouveau les *actes* du chapitre pour trouver quelques faits relatifs à ce célèbre musicien. Il paraît que Philippe ne s'astreignait pas au précepte de la résidence, car on ne le voit jamais figurer comme présent aux assemblées capitulaires. Le 1^{er} septembre 1572, il est admis en qualité de trésorier de l'église, *virtute precum imperialium.* Cette admission a lieu par procureur. Le même jour on lui enjoint de justifier, dans le délai de quatre mois, qu'il est issu de légitime mariage ; et le 8 octobre suivant, son fondé de pouvoir, Valerianus Serenus, chanoine de la métropole, jure que Philippe est né *legitimis nuptiis.* Le 2 janvier 1573, le chapitre prend une délibération ainsi conçue : *Rescribatur ex parte capituli D. Philippo de Monte, magistro cantorum Cæsareæ majestatis, agenturque eidem gratiæ pro favore huic ecclesiæ et capitulo oblato utque salvum possit esse jus liberæ electionis archiepiscopi hujus ecclesiæ.* La réception de Philippe en qualité de chanoine eut lieu le 1^{er} mai 1577, et son procureur, Philippe Gomin, aussi chanoine, fut obligé de renouveler, le 27 du même mois, le serment qu'avait prêté Valerien Serenus, en 1572. « Philippe de Mons résigna son canonicat, le 4 mars 1603, en faveur de son neveu, Pierre Baralle, prêtre de Cambrai ; quant à la trésorerie, il paraît que notre digne Montois l'a aussi résignée à son neveu, qui n'en profita pas, attendu que cette dignité fut supprimée aussitôt après la résignation. »

On voit par ce qui précède que Philippe de Mons vivait encore, probablement à Vienne, au mois de mars 1603 ; il était alors dans sa quatre-vingt-deuxième année : il est donc vraisemblable qu'il ne vécut pas longtemps après cette époque ; mais la date précise de sa mort n'est pas connue jusqu'à ce jour. Dlabacz nous apprend qu'en 1593 il avait fait un voyage à Prague, et y avait composé un morceau de musique pour la consécration du nouvel archevêque : ce morceau a été imprimé à Prague, en 1593, in-4°.

Tout porte à croire qu'on ne connaît pas toutes les œuvres de Philippe de Mons, et qu'une partie de ce qu'il a écrit pour la chapelle impériale est restée en manuscrit dans les archives de cette chapelle. Voici la liste des éditions des ouvrages publiés sous son nom qui me sont connues : 1° *Missarum quinque, sex et octo vocum liber primus*; Anvers, 1557, in-fol. m°; il a été fait une deuxième édition de ces messes dans la même ville, chez les héritiers de Pierre Phalèse, en 1628, in-fol. m°. 2° *Missæ cum quatuor et quinque vocibus concinnatæ*; Anvers, Christ. Plantin, 1588, in-fol. Ces messes ont été réimprimées d'après une édition d'Ingolstadt dont j'ignore la date. 3° *Missa ad modulum : Benedicta es, sex vocum*; Anvers, 1580, in-fol. m°. 4° *Sacræ cantiones seu Motectæ 5 vocum*, lib. I; Ingolstadt, 1569, in-4°. 5° *Sacrarum cantionum quinque vocum liber secundus*; ibid., 1571. 6° *Idem*, lib. III; *ibid.*, 1573. 7° *Idem, sex vocum*, lib. IV; *ibid.*, 1573. 8° *Idem, quinque vocum*, lib. V, *ibid.*, 1574. Ces cinq livres de motets ont été réimprimés à Venise, sous les titres italiens : *Il... libro de' motetti à cinque e sei voci dal eccellentissimo musico Filippo di Monte*; Venise, 1572 à 1579, in-4°. Ce sont ces éditions que Draudius indique sous des titres latins. Il y a aussi des éditions des cinq livres de ces motets publiées à Venise, chez les fils de Jérôme Scotto, 1572 à 1576. 8° (*bis*) *Philippi de Monte S. C. M. Capellæ magistri sacrarum Cantionum cum quinque vocibus, quæ vulgo motecta nuncupantur, nunc primum in lucem editus liber sextus; Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1584, in-4°. Ce recueil contient vingt-huit motets. 9° *Philippi de Monte, etc. Sacrarum cantionum cum sex et duodecim vocibus, quæ vulgo motecta nuncupantur, nunc primum in lucem æditus liber primus*; ibid., 1585, in-4°. Recueil de vingt-neuf motets à six voix, deux à dix voix, et un à douze voix. 10° *Philippi de Monte, etc. Cantionum sacrarum quæ vulgo Motecta nuncupantur, nunc primum in lucem editus cum sex et duodecim voc. Liber secundus*; ibid., 1587, in-4° (vingt-neuf motets). 11° *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*; Venise, 1561, in-4°. Le deuxième livre de ces madrigaux à cinq voix a été publié dans la même ville, en 1567, in-4°; le troisième en 1569, et fut réimprimé en 1576; le quatrième livre parut en 1574, et fut réimprimé en 1581; le cinquième livre, en 1574; le sixième, en 1577, réimprimé en 1588; le septième, en 1583, réimprimé en 1586, tous in-4°. Les neuvième, dixième, onzième, douzième et treizième livres, tous à cinq voix, furent publiés chez le même, depuis 1581 jusqu'en 1587. Il y a aussi des éditions de tous ces livres de madrigaux à cinq voix, publiées à Venise, chez les héritiers de Jérôme Scotto, depuis 1576 jusqu'en 1588. On trouve dans la bibliothèque de Lycée communal de musique de Bologne le *dix-neuvième livre* de madrigaux à cinq voix du même auteur; Venise, Ang. Gardane, 1588. Je ne connais pas d'exemplaire des livres quatorzième, quinzième, seizième, dix-septième et dix-huitième. 12° *Il primo libro de' madrigali a sei voci*; Venise, 1565, in-4°; le second livre parut dans la même ville, en 1568; le troisième, en 1570, et fut réimprimé en 1576; le quatrième, en 1576; il y a eu, je crois, une édition antérieure; le cinquième, en 1579; le sixième, en 1582; le septième m'est inconnu; le huitième, à Venise, 1592; tous in-4°. Dlabacz assure que tous ces ouvrages ont été imprimés aussi à Ingolstadt. Je connais aussi le cinquième livre de madrigaux à cinq voix, publié à Nuremberg, en 1577, in-4°. 13° *La Fiametta, canzone di Filippo de Monte maestro di capella della S. C. M. dell' imp. Rodolfo II°, insieme altre canzoni et madrigali vaghissimi a 7 voci, con uno echo a otto, novamente composta et data in luce. Libro primo; in Venetia, app. Ang. Gardano*, 1598, in-4°. Dans la dédicace au cardinal Aldobrandini, Philippe dit qu'il a dédié au même cardinal le huitième livre de ses madrigaux à six voix. 14° *Di Filippo de Monte il primo libro de madrigali spirituali a cinque voci da lui novamente composti; in Venetia, app. Angelo Gardano*, 1581, in-4°. Ce recueil contient trente cantiques. 15° *Chansons françaises à cinq, six et sept parties*; Anvers, Plantin, 1575, in-4° oblong. Il a paru dans la même année une édition de ces chansons traduites en italien, à Venise. 16° *Sonnetz de Pierre de Ronsard, mis en musique à cinq, six et sept parties par très-excellent maistre Philippe de Mons*; à Louvain, chez Phalèse, 1576, in-4°. Beaucoup de morceaux extraits des œuvres de Philippe de Mons ont été insérés dans les collections de la fin du seizième siècle; ce qui prouve l'estime qu'on faisait alors de ses compositions. Parmi ces collections, je citerai les suivantes : 1° *Spoglie amorose. Madrigali a 5 voci di diversi eccellentissimi musici nuovamente posti in luce*; Venise, G. Scotto, 1585. 2° *Musica di-*

vina, di XIX autori illustri a 4, 5, 6 et 7 voci, nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che hoggidi si cantino; Anvers, P. Phalèse et Bellère, 1595, in-4° obl. 3° *Harmonia celeste, di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6, 7 e 8 voci nuovamente raccolta da Andrea Pevernage e data in luce;* ibid., 1593, in-4° obl. 4° *Symphonia angelica, di diversi eccellentissimi musici,* etc.; ibid., 1594, in-4° obl. 5° *Melodia Olympica, di diversi eccellentissimi musici,* etc., ibid., 1594, in-4° obl. 6° *Paradiso musicale di madrigali e canzoni a cinque voci,* etc., ibid., 1596, in-4° obl. 7° *Ghirlanda di madrigali a sei voci da diversi eccellentissimi autori de' nostri tempi,* ibid., 1601, in-4°. 8° *Madrigali a otto voci da diversi eccellenti e famosi autori, con alcuni dialoghi, e echo per cantare et sonare a due chori;* ibid., 1596, in-8° obl.

Après Roland de Lassus, le musicien belge dont la réputation eut le plus d'éclat et fut le plus répandue à la fin du seizième siècle fut Philippe de Mons. Celui-ci fut le dernier de ces artistes célèbres que les Pays-Bas avaient vus naître, et qui tinrent le sceptre de la musique en Europe, dès le quatorzième siècle. Après lui, l'art dégénéra en Belgique. On peut juger par le madrigal *Da bei rami scendea,* rapporté en partition par Hawkins dans son *Histoire générale de la musique* (t. II, p. 492 et suiv.), de son mérite sous le rapport de la pureté d'harmonie et sous celui du rhythme; mais c'est surtout dans ses motets que Philippe de Mons s'est distingué par la noble simplicité de son style. Plusieurs poëtes ont chanté les louanges de cet artiste distingué : outre les vers cités par le baron de Reiffenberg, il y a un poëme latin en son honneur composé par Élisabeth Weston, femme savante de la Bohême; ce poëme a été inséré dans le livre de cette dame intitulé : *Parthenicon, Pragæ, typis Paulio Sessii,* 1602, in-8° (p. 16 et suiv.). Dlabacz rapporte quarante-six vers de ce poëme dans son *Dictionnaire des artistes de la Bohême.*

Je connais cinq portraits de Philippe de Mons : le premier, par Raphaël Sadeler, a été fait à Vienne, d'après nature, en 1594; il a servi de type à tous les autres. Il fut reproduit avec un rare talent de burin par Théodore de Bry, dans la troisième partie des *Icones illustrium virorum* de Boissard (pl. 49); mais on n'y trouve pas l'inscription qui fait connaître l'époque de la naissance de Philippe, comme à celui de Sadeler. Vient ensuite celui de Nicolas de Larmessin, dans l'*Académie des sciences et des arts,* de Bullart, copie exacte de celui de Théodore de Bry; puis la gravure médiocre de celui qui se trouve dans le *Theatrum virorum eruditione clarorum,* de Freher (pl. 78). Celui de Larmessin a été reproduit dans la *Bibliotheca Belgica,* de Foppens; mais la planche retouchée par une main maladroite n'offre que de mauvaises épreuves. Caldwald a fait une bonne copie de celui de Sadeler, avec l'inscription, pour l'*Histoire générale de la musique* de Hawkins (t. II, p. 491).

PHILIPPE (Jean). Un auteur de ce nom a été cité par Valentin-Bartholomé Hausmann, organiste à Schofstædt, dans un livre allemand sur la composition, resté en manuscrit, comme auteur de trois traités de musique, également manuscrits, qu'il possédait, et qui avaient pour titres : 1° *Collegium musicum de compositione.* 2° *Organopæia.* 3° *Collegium melopoeticum.* Mattheson, qui possédait l'ouvrage de Hausmann, croit que dans cette citation il avait oublié d'indiquer le nom de famille de Philippe (Voyez *Mus. Ehrenpforte,* p. 108); cependant Zeidler, cité par Gerber, dans son ancien Lexique des musiciens, indique les mêmes ouvrages sous le même nom.

PHILIPPE D'ORLÉANS, régent du royaume de France, né à Saint-Cloud, le 4 août 1674, mourut subitement le 23 décembre 1723. Le parlement de Paris lui décerna la régence le 2 septembre 1715. Ce prince, ami des arts et des artistes, avait reçu de Campra des leçons de composition, et avait fait des expériences d'acoustique avec Sauveur. Il composa une partie de la musique d'*Hypermnestre,* opéra de Gervais, représenté à Paris en 1716. Il fit aussi avec ce musicien un *Panthée,* opéra qui fut représenté dans les appartements du Palais-Royal.

PHILIPS (Pierre), prêtre et compositeur, né de parents catholiques, en Angleterre, vers 1560, s'établit à Béthune, dans sa jeunesse, et y fut organiste. Vers 1595, il fit un voyage en Italie et vécut plusieurs mois à Rome. Après ce voyage, il passa quelque temps à Anvers, puis il entra au service des archiducs Albert et Isabelle, en qualité d'organiste de la chapelle : les organistes de cette chapelle étaient alors au nombre de trois. Par lettre patente datée de Bruxelles, le 9 mars 1610, Philips obtint une prébende ou canonicat à Soignies (1). Butkens le cite (*Tro-*

(1) Archives du royaume de Belgique.

phées de Brabant, t. III, p. 124), comme ayant pris part à la pompe funèbre de l'archiduc Albert, en 1621. Il vivait encore en 1623, car il publia dans cette année une collection dont la préface est datée de Soignies, le 19 avril. Il prenait, au titre de ses ouvrages, le nom italien de *Pietro Philippi* ou *Filippi*. On connaît de cet artiste : 1° Quelques madrigaux dans la collection qu'il a publiée sous ce titre : *Melodia Olympica di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6 e 8 voci;* Anvers, P. Phalèse et J.-J. Bellère, 1594, in-4° obl. 2° *Il primo libro de' Madrigali a sei voci;* ibid., 1596, in-4°. 3° *Madrigali a otto voci;* ibid., 1598, in-4° obl. L'épître dédicatoire de ce recueil est datée du 24 septembre de la même année. 4° *Il secondo libro de' Madrigali a sei voci;* ibid., 1604. 5° *Cantiones sacræ 5 vocum;* Anvers, 1612, in-4°. 6° *Cantiones sacræ octo vocum;* ibid., 1613, in-4°. 7° *Gemmulæ sacræ 2 e 3 voc.;* ibid., 1613, in-4°. 8° *Litaniæ B. M. V. in ecclesia Loretana cani solitæ 4, 5-9 vocum;* ibid., 1623, in-4°.

PHILLIPS (Jean), neveu de Milton, né à Londres vers 1635, s'est fait connaître par divers écrits politiques et autres. Il est aussi l'auteur du pamphlet intitulé : *Duellum musicum*, composé à l'occasion de la discussion de Mathieu Lock et de Salmon (*voyez* ces noms), concernant l'unité de clefs dans la notation de la musique. Ce pamphlet fut imprimé à la suite de celui de Lock, intitulé : *The present practice of music vindicated*, etc.; Londres, 1673, in-4°.

PHILLIS (Jean-Baptiste), professeur de guitare, né à Bordeaux, se fixa à Paris vers 1784, et y mourut le 30 décembre 1823, à l'âge de soixante et douze ans. Il a publié de sa composition : 1° Trios pour la guitare et divers instruments, œuvres 4, 10, 13, 15; Paris, Pleyel. 2° Sonates pour guitare et violon, op. 14; *ibid.* 3° Thèmes variés pour guitare seule; Paris, Janet. 4° Méthode courte et facile pour guitare; Paris, Pleyel. 5° Nouvelle méthode pour la guitare à six cordes; *ibid.*

PHILLIS (Jeannette), fille du précédent, née à Bordeaux vers 1780, entra au Conservatoire de Paris, en 1796, y prit des leçons de Fasquel pour le solfége, puis devint élève de Plantade pour le chant, et obtint le second prix au concours de l'an IX (1801). Entrée à l'opéra comique du théâtre Favart, l'année précédente, elle y avait eu des succès par les grâces de sa personne et l'agrément de sa voix. En 1802, elle fut engagée pour l'Opéra français de Pétersbourg; elle fut attachée pendant dix ans à ce théâtre, et devint la femme de *Jousserand*, ancien acteur de l'Opéra-Comique, qui l'avait suivie en Russie. Retirée du théâtre, elle vécut à Paris depuis 1812 jusque vers 1850, époque de sa mort. Sa sœur, qui chanta aussi l'opéra comique à Pétersbourg, devint la seconde femme du compositeur Boieldieu, en 1819, et mourut à Paris, au mois de décembre 1853. C'était une femme aimable, spirituelle et bonne.

PHILODÈME, philosophe épicurien, naquit à Gadara, dans la Cœlé-Syrie, environ un siècle avant l'ère chrétienne. Après avoir visité la Grèce, il alla à Rome et se lia d'une étroite amitié avec Calpurnius Pison, que Cicéron fit dépouiller du gouvernement de la Macédoine, pour le scandale de sa conduite. Dans sa réponse aux invectives de Pison, l'orateur romain représente Philodème comme un homme aimable et spirituel, qui unissait beaucoup d'érudition à une politesse exquise; mais, par égard pour ses talents, il ne le nomme pas une seule fois dans un discours où il ne pouvait se dispenser de lui reprocher d'avoir favorisé par ses principes et son exemple les désordres de Pison, au lieu de chercher à les réprimer. Philodème cultivait les lettres, qu'on accusait les épicuriens de négliger; il avait, au dire de Cicéron, célébré les orgies et les débauches de Pison dans de petits poëmes, qui auraient réuni tous les suffrages si le choix des sujets eût été digne de l'exécution. Rien ne serait parvenu jusqu'à nous des écrits de ce philosophe si, parmi les manuscrits trouvés à Herculanum, il ne s'en fût trouvé un qui contient, non un ouvrage entier, mais le quatrième livre d'un traité sur la musique, intitulé simplement Περὶ μουσικῆς. Le rouleau de papyrus qui le contenait était charbonné et rempli de crevasses; il fut déroulé avec beaucoup de peine par Biaggio et Merli. Les lacunes résultant des crevasses étaient en grand nombre; beaucoup furent restituées avec érudition et sagacité par les savants chargés de ce travail, qui fut publié à Naples, en 1793, comme premier volume des manuscrits d'Herculanum, sous ce titre : *Herculanensium voluminum quæ supersunt*, tom. I, in-fol. Ce volume contient un *fac simile* du manuscrit, en trente-huit planches gravées, représentant les trente-huit colonnes du texte; chaque planche est accompagnée du même texte restitué, d'une traduction latine par Mazocchi, Rosini, Ignarra et Baffi, et suivie

de notes très-amples et remplies de l'érudition la plus solide. Le tout est terminé par un commentaire sur les dix-neuf chapitres dont se compose ce quatrième livre. L'ouvrage de Philodème n'est ni technique, ni historique, mais purement philosophique : il a pour objet cette question : *Si la musique est digne d'éloge ou de blâme?* L'auteur se prononce pour cette dernière opinion, et dirige la critique contre Diogène le Babylonien, stoïcien dont Diogène de Laërce parle souvent dans la vie de Diogène le Cynique.

Le libraire Schwickert, de Leipsick, entreprit, en 1795, une réimpression in-8° du volume publié à Naples deux ans auparavant; mais cette entreprise fut interrompue et n'a jamais été achevée. Le savant de Murr a publié depuis lors : *Commentatio de papyris seu voluminibus græcis Herculanensibus;* Strasbourg, 1805, in-8° de soixante pages et deux planches. Ce petit volume contient le texte grec d'un fragment du traité de Philodème. L'année suivante le même philologue fit paraître une traduction allemande de ce fragment avec un commentaire, sous ce titre : *Philodem von der Musik; ein Auszug aus dessen viertem Buchs;* Berlin, 1806, in-4° de soixante-quatre pages et deux planches.

D'autres fragments de Philodème ont été retrouvés parmi les manuscrits d'Herculanum; mais ils sont étrangers à la musique.

PHILOLAUS, disciple de Pythagore, naquit à Crotone, et vécut environ quatre cent cinquante ans avant l'ère chrétienne. Après la mort de Pythagore, il devint élève d'Archytas. Les Pythagoriciens ayant été chassés d'Élis, Philolaus se réfugia à Métaponte, puis à Héraclée, où il écrivit ses ouvrages, dont il nous reste des fragments que l'illustre savant M. de Bœckh a rassemblés en dernier lieu, et qu'il a éclaircis par des remarques excellentes, dans le volume intitulé : *Philolaos des Pythagorers Lehren, nebst den Bruchstücken seines Werkes* (Doctrine du pythagoricien Philolaüs, d'après les fragments de ses œuvres; Berlin, 1819, in-8°). Philolaüs est le plus ancien élève de Pythagore qui nous a transmis sa doctrine de l'harmonie, peut-être modifiée par Archytas et Philolaüs lui-même. Boèce, qui paraît avoir possédé l'ouvrage de ce dernier, nous donne la substance de sa théorie des proportions harmoniques des intervalles (*De Musica,* lib. III, cap. 5 et seq.), sur laquelle il faut consulter le travail de Bœckh, cité précédemment. Il résulte de la comparaison de cette théorie avec celle que nous ont transmise les nouveaux pythagoriciens de l'école d'Alexandrie, que ceux-ci ont changé en beaucoup de choses les principes de l'école primitive. Cette remarque a été faite avec justesse par Ritter, dans son *Histoire de la philosophie pythagoricienne* (Geschichte der Pythagorischen philosophie; Hambourg, 1826, grand in-8°).

PHILOMATHES (Wenceslas). Sous ce nom, tous les musiciens biographes et bibliographes ont cité un livre sur la musique, rare et curieux; toutefois, *Philomathès* n'est qu'une qualification qui signifie *ami de la science;* le nom véritable de l'auteur de ce livre est *Wenceslaus.* Il était né dans la seconde partie du quinzième siècle, à *Neuhaus,* en Bohême, ainsi que l'indiquent les mots *de Nova domo* qu'il ajoutait à son nom. Un fait rapporté par Dlabacz, dans son *Dictionnaire des artistes de la Bohême* (p. 351-352), prouve la solidité de ma conjecture à l'égard du nom de l'écrivain dont il s'agit; car on y trouve une notice sur un Wenceslaus, de Neuhaus, qui était fondeur de cloches, et qui en a fait une, en 1496, sur laquelle on trouve cette inscription :

Anno Dom. Millesimo † CCCC. XCVI.
† hoc opus † fecit. Wencesl. † Nova † Do.

Un autre *Wenceslaus,* vraisemblablement de la même famille, était magister et fondeur de clocles à Klattau, en Bohême, dans le même temps. Le livre de Wenceslaus est un traité des éléments du plain-chant et de la musique mesurée, écrit en vers techniques latins, et divisé en quatre livres; il a pour titre : *Wenceslai Philomathis de Nova domo Musicorum libri quatuor, compendioso carmine elucubrati;* Vindobonæ, 1512, in-8°. L'épître dédicatoire est datée des calendes d'août de la même année. Wenceslaus y dit que son ouvrage a été approuvé par l'Académie de Vienne. Une deuxième édition de ce livre fut publiée à Leipsick, en 1518, sous ce titre : *Liber Musicorum IV de regimine utriusque cantus.* La troisième a paru à Vienne, sous ce titre : *Vinceslaus Philomathis de Nova Domo Musicorum libri quatuor. Magistri Rudberti Resch Græcensis ad lectorem epigramm. extemporale, Musicæ complectens obiter Laudem.* A la fin, on lit : *Impressum Viennæ Pannoniæ per Johannem Singrenium. Anno MDXXIII,* petit in-4° de cinq feuilles et demie. Un exemplaire de cette édition est à la Bibliothèque impériale de Vienne. La quatrième édition a été publiée à Strasbourg, en 1533, in-8°, et la cinquième a été imprimée à Wittenberg, en 1534, in-8°, par

Georges Rhaw, qui y a ajouté une courte préface. Je possède cette édition. Enfin, il y en a une sixième, qui se trouve à la Bibliothèque impériale de Vienne. Elle est exactement semblable à la première. On lit au bas du frontispice : *Excusum Argentinæ in ædibus Jacobi Jucundi. Anno MDXLIII,* petit in-8° de cinq feuilles et demie. L'édition de Leipsick indiquée par M. Græsse (*Lehrbuch einer Allgemeine Literargeschichte,* t. III, p. 964), sous la date de 1578, paraît être une faute d'impression : le titre même semble altéré par ce savant, car il le donne ainsi : *Liber Musicorum quartus de regimine utriusque cantus et modo cantandi.* Or, le quatrième livre de l'ouvrage de Wenceslaus ne traite pas du chant, mais du contrepoint ; d'ailleurs, ce quatrième livre ne forme que cinq feuillets : il est peu vraisemblable qu'on l'ait séparé des autres. Le premier livre de ce petit ouvrage, qui forme quarante-quatre feuillets non chiffrés, traite du plain-chant ; le deuxième, de la musique mesurée et des proportions de la notation ; le troisième, de l'art du chant, et le dernier, du contrepoint. Walther a induit en erreur Forkel, Lichtenthal et Becker, en leur indiquant comme un second ouvrage de Wenceslaus, un traité *De musica plana,* qui aurait été imprimé à Vienne, en 1512, et à Strasbourg, en 1543 ; ce traité du plain-chant n'est autre que le premier livre du traité précédent. Martin Agricola a fait imprimer un commentaire sur le premier livre de l'ouvrage de Wenceslaus (*voyez* Agricola).

PHILOTHÉE, moine grec du cinquième siècle, vécut à Damas. On lui attribue le chant de quelques hymnes qui se trouvent dans *le Triodion,* recueil d'offices du commun des saints. Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811) ont fait sur ce moine une singulière étourderie : Gerber avait dit, dans son ancien Lexique, suivant le *Triodium* (*nach dem Triodio*), que, Philothée avait composé ces mélodies ; M. Fayolle, prenant le *Triodium* pour quelque auteur, dit : *Le Triodium assure,* etc.

PHILOTHÉE patriarche de Constantinople, fut d'abord moine et abbé d'un couvent du mont Athos, et ensuite archevêque d'Héraclée, vers 1354, jusqu'à ce qu'il fût élevé, en 1362, à la dignité patriarcale, qu'il occupa jusqu'à sa mort (en 1371). Il a composé les paroles et le chant de quelques hymnes qu'on chante dans l'office de l'Église grecque.

PHINOT (Dominique) ou **FINOT**, musicien français du seizième siècle, né vraisemblablement à Lyon, n'est connu que par ses ouvrages, où l'on remarque une facture élégante. Ses œuvres les plus importantes sont : 1° *Motettæ quinque, sex et octo vocum, lib. I, Lugduni, per Godefridum et Marcellinum Beringos fratres,* 1547, in-4°. 2° *Idem, lib. II,* ibid., 1548. 3° *Chansons françaises à quatre parties ;* Lyon, Godefroid Beringen, 1548. Des exemplaires de ces ouvrages rares sont à la Bibliothèque royale de Munich. Les chansons ont été réimprimées avec des paroles italiennes, à Venise, chez Jérôme Scoto, dans la même année, in-4° obl. 4° *Idem,* ibid., 1550, in-4°. 5° *Salmi et Magnificat a quattro voci ;* Venise, Jérôme Scoto, 1555, in-4°. Baccusi fait l'éloge de cet œuvre dans la préface de ses psaumes publiés en 1594. 6° *Motetti a 5 voci, lib. I,* ibid., 1564, in-4°. 7° *Motetti a 5 voci, lib. II,* ibid., 1565, in-4°. Quelques morceaux de Phinot ont été insérés dans les collections publiées par Nicolas Du Chemin et Adrien Le Roy, et dans le *Parangon des chansons,* édité par Jacques Moderne, à Lyon. On trouve aussi deux de ses chansons dans le recueil intitulé *Venticinque Canzoni francesi a quattro di Clement Jannequin e di altri eccellentissimi authori* (Venise, Ant. Gardane, 1538). Des motets de Phinot sont placés dans le *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum Tomus primus,* imprimé chez Petrejus, à Nuremberg, en 1540. Nicolas du Chemin (Duchemin) a publié du même artiste : *D. Dom. Finot Missa cum quatuor vocibus ad imitationem moduli* si bona susceptimus *condita.* Parisiis, 1557, in-fol. Tous les ouvrages de ce compositeur imprimés à Lyon portent son nom orthographié ainsi : *Finot.*

PHRYNIS, musicien grec, naquit à Mitylène, capitale de l'île de Lesbos. Il était fils de Cabon, et fut contemporain de Timothée de Milet. Suidas ajoute à ces détails, d'après l'historien Ister, que Phrynis fut d'abord cuisinier chez Hiéron le Tyran, qui, le voyant s'exercer à jouer de la flûte, le mit chez Aristoclide, pour s'y instruire dans la musique. Il devint un très-habile citharède, et fut, dit-on, le premier qui remporta le prix de la cithare aux jeux des *Panathénées,* célébrés à Athènes, sous l'archontat de Callias, c'est-à-dire vers la 4me année de la 80me olympiade, 457 ans avant Jésus-Christ. Il ne fut pas si heureux lorsqu'il disputa le prix à Timothée, car celui-ci fut proclamé vainqueur, comme il s'en glorifiait par deux vers que Plutarque

nous a conservés (*De Laud. sui., p. 957, Lin. 7, edit. Steph. Græc.*), et dont le sens est : « *Que tu étais heureux, Timothée,* » *lorsque tu entendais le héraut publier à* » *haute voix : Timothée de Milet a vaincu* » *le fils de Cabon, ce joueur de cithare dans* » *le goût ionien!* » Phrynis passe pour l'auteur des premiers changements introduits dans l'ancienne musique, par rapport au jeu de la cithare. Ces changements consistaient 1° dans l'addition de deux cordes aux sept dont l'instrument était monté avant lui; 2° dans la marche de la modulation, qu'il rendit moins simple qu'autrefois; 3° dans une foule d'ornements dont il surchargea le chant. Ces innovations lui valurent une foule de critiques, surtout de la part des poëtes comiques. Aristophane, dans sa comédie des *Nuées*, met ces mots dans la bouche de la Justice, en parlant de l'éducation des jeunes gens : « *Si quelqu'un d'entre eux s'avisait* » *de chanter d'une manière bouffonne, ou de* » *mêler dans son chant quelque inflexion* » *de voix semblable à celles qui règnent* » *aujourd'hui dans les airs de Phrynis, on* » *le châtiait sévèrement.* » Le poëte Phérécrate, dans sa comédie de *Chiron* (dont Plutarque nous a conservé un fragment), fait tenir le langage suivant à la Musique personnifiée : « *Phrynis, par l'abus de je ne sais* » *quels roulements qui lui sont particuliers,* » *me faisant fléchir et pirouetter à son gré,* » *et, voulant trouver dans le nombre de sept* » *cordes douze harmonies différentes, m'a* » *totalement corrompue.* » Ces passages semblent indiquer que Phrynis avait voyagé en Asie, et qu'il avait introduit dans la Grèce le goût des ornements du chant qui était général chez toutes les nations de l'Orient, comme il l'est encore aujourd'hui. Phrynis s'étant présenté aux jeux publics de Lacédémone avec sa cithare à neuf cordes, l'éphore Ecprépès se mit en devoir d'en couper deux, et lui laissa seulement à choisir entre les graves ou les aigues. Timothée éprouva le même sort quelque temps après, aux jeux *Carniens* (*voyez* Burette, note 27[me] sur le Dialogue de Plutarque). Tant de préjugés et d'ignorance auraient suffi pour s'opposer aux progrès de la musique grecque, lors même que d'autres causes, qu'il serait trop long de détailler ici, n'y auraient pas contribué.

PHYLLIS, musicien grec, né à Délos, a écrit un *Traité des joueurs de flûte*, qui est perdu (*voyez* Athénée, liv. XIV, c. 9). Il était aussi auteur d'un traité de la musique en deux livres; j'ai lu dans un journal littéraire qu'on en a découvert le manuscrit à Herculanum.

PIANTANIDA (Jean), violoniste distingué, naquit à Florence, en 1705. En 1734, il se rendit à Pétersbourg avec une troupe de chanteurs dramatiques dont sa femme faisait partie. Après trois années de séjour dans cette ville, il alla passer l'hiver de 1737 à Hambourg, et y donna des concerts qui eurent de la vogue. De là il alla en Hollande, puis retourna en Italie et se fixa à Bologne, où Burney l'entendit, en 1770. Quoiqu'il fût alors âgé de soixante-cinq ans, il était encore plein de feu, et Burney n'hésite pas à le déclarer le premier violon italien de cette époque, bien qu'il y eût, dans sa position et dans le maniement de son archet, une apparence de gaucherie et d'embarras. Cet artiste est mort à Bologne, vers 1782. On a gravé de sa composition six concertos pour violon et orchestre, et six trios pour deux violons et violoncelle, à Amsterdam.

PIANTANIDA (l'abbé Isidore), né à Milan dans la première moitié du dix-huitième siècle, a fait ses études musicales sous la direction du maître de chapelle Fioroni. Il vivait encore à Milan, en 1812. L'abbé Piantanida a beaucoup écrit pour l'église; on cite avec éloge une messe de sa composition, et surtout un *Miserere* considéré comme un morceau de grand mérite. On a gravé sous son nom : *Salve Regina*, pour deux soprani, contralto et basse, avec contrebasse et violoncelle; Milan, Ricordi.

PIANTANIDA (Gaetan), compositeur et pianiste, né à Bologne, en 1768, et non à Milan, comme il a été dit dans la première édition de cette Biographie, fut élève de Stanislas Mattei pour l'harmonie et le contrepoint. Dans sa jeunesse, il a voyagé en Allemagne, et a passé quelques années en Danemark, puis il est retourné dans sa patrie. Nommé professeur de composition au Conservatoire de Milan, il a occupé cette position jusqu'à ses derniers jours. Il est mort dans cette ville au mois de novembre 1836 : Vaccaj fut son successeur. Piantanida a publié de sa composition : 1° Sonate pour piano seul, op. 1; Milan, Ricordi. 2° Sonate avec violon obligé; *ibid.* 3° Trente-deux préparations pour des cadences, en forme d'exercices; *ibid.* 4° Valses pour le piano. 5° Six ariettes italiennes; Copenhague, Lose. 6° Six romances françaises; *ibid.* 7° Quelques morceaux de chant détachés, gravés en Allemagne.

PIATTI (Alfred), célèbre violoncelliste, est né à Bergame, en 1823. Fils de Charles Piatti, chanteur de talent, il commença, dès ses premières années, l'étude de la musique. Zanetti, professeur de violoncelle de sa ville natale, lui donna les premières leçons de son instrument; puis il entra au Conservatoire de Milan, et y devint élève de Merighi. Sa première apparition en public eut lieu dans un concert de cette institution, en 1838 : il y excita des transports d'admiration. Piatti n'était alors âgé que de quinze ans et demi. Le 7 avril de la même année, il donna au théâtre de *la Scala* un concert dont le produit était destiné à lui fournir des ressources suffisantes pour voyager. Quelques mois après, il se fit entendre à Venise, puis à Vienne, avec un brillant succès. Après avoir séjourné quelque temps dans la capitale de l'Autriche, il retourna en Italie et joua, en 1841, à Milan et à Pavie. En 1844, il donna des concerts à Francfort-sur-le-Mein, et dans la même année, il se fit entendre à Berlin, puis à Breslau et à Dresde. Arrivé à Pétersbourg, en 1845, il y donna plusieurs concerts productifs et trouva de zélés protecteurs chez les comtes de Wielhorsky. En 1846, M. Piatti s'est fixé à Londres et s'y est marié. Son talent de premier ordre n'a pas tardé à lui créer dans cette ville une position brillante. Un beau son, une justesse parfaite, un sentiment vrai de l'expression et une habileté d'exécution qui se joue des plus grandes difficultés, l'ont placé à la tête des violoncellistes de l'Angleterre. Dans la musique de chambre, on peut assurer qu'il n'a pas de rival. Les compositions de cet excellent artiste dont j'ai connaissance sont celles-ci : 1° Introduction et variations sur un thème de *Lucia di Lammermoor* pour violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 2; Milan, Ricordi. 2° *Une Prière*. Thème original varié pour violoncelle avec piano, op. 3; *ibid*. 3° *Passe-temps musical*, idem, composé de trois numéros intitulés *Chant religieux; Souvenir d'Ems; Litania*, de Fr. Schubert, op. 4; *ibid*. 4° Souvenir de la *Sonnanbula*, idem, op. 5; *ibid*. 5° *Mazurka sentimentale*, pour violoncelle et quatuor, op. 6; *ibid*. 6° *Les Fiancées*, petit caprice pour violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 7; *ibid*. 7° *Airs baskyrs*, Scherzo pour violoncelle et quatuor ou piano, op. 8; *ibid*. 8° *Souvenir des Puritani*, fantaisie pour violoncelle et piano, op. 9; *ibid*.

PIAZZA (Jean-Baptiste), virtuose sur divers instruments, particulièrement sur la viole, né à Rome dans les dernières années du seizième siècle, fut élève de Vincent Ugolini. Il a fait imprimer plusieurs œuvres de sa composition pour la viole, parmi lesquels on remarque : 1° *Canzoni per una viola. Libro 1°; Venezia*, Bart. Magni, 1633. C'est une seconde édition. 2° *Canzoni* idem, *Libro 2°; ibid.*, 1527. 3° *Balletti e correnti a una viola con basso, lib. 3*; Venise, Vincenti, 1628. 4° *Ciacone, passacaglie, balletti e correnti per una viola*, lib. 4; *ibid*. 5° *Canzoni per una viola*, lib. 5. 6° *Correnti, ciacone e balletti per una viola*, lib. 6. 7° *Canzonette per una viola*, lib. 7, *ibid*.

PIAZZA (Léandre), né à Segni, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut agrégé à la chapelle pontificale de Rome, en 1775. Bon compositeur de musique d'église, il a laissé en manuscrit dans cette chapelle les psaumes *Dixit* et *Beatus vir*, à huit voix, qui se chantent encore, et qui sont d'un excellent effet.

PIAZZI (Charles), maître de chapelle de la cathédrale de Crémone, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est connu par un ouvrage qui a pour titre : *Misse da capella a quattro voci*, op. 1; Bologne, Jacques Monti, 1680.

PICCHI (Ermanno), compositeur et écrivain sur la musique, naquit le 7 juin 1811 à l'*Impronata*, près de Florence. Une fièvre miliaire le conduisit au tombeau, le 18 avril 1856, avant qu'il eût accompli sa quarante-cinquième année. En 1838, il a fait représenter à Florence *Marco Visconti*, opéra en trois actes, dont quelques morceaux ont été publiés à Milan, chez Ricordi, avec accompagnement de piano. On connaît de lui deux fantaisies pour le piano, la première sur un thème de *la Fille du régiment*, l'autre sur des motifs de *Saffo*, de Pacini; à Milan, chez le même. Fondateur de la *Gazzetta musicale di Firenze*, puis de *l'Armonia*, qui en est la continuation, il y a publié quelques bons articles de critique.

PICCHIANTI (Louis), guitariste distingué, compositeur pour son instrument et écrivain sur la musique, est né à Florence, le 29 août 1786. Dès sa première enfance, il montra pour la musique un penchant instinctif qui lui fit surmonter les obstacles que rencontra son désir de s'adonner à cet art. Le contrepoint lui fut enseigné par *Disma Ugolini*, alors professeur à l'Académie des beaux-arts de Florence. Après avoir voyagé en Angleterre, en France et en Allemagne, pendant les

années 1821 à 1825, il publia de sa composition : 1° Trio pour guitare, clarinette et basson; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Fantaisie pour guitare et flûte ou violon ; Milan, Ricordi. 3° Marche pour deux guitares ; Florence, Cipriani. 4° Une grande sonate, des préludes ou caprices, des études et des thèmes variés pour guitare seule ; *ibid.* 5° Des airs populaires italiens avec accompagnement de guitare. Parmi ses autres compositions, on remarque : le psaume 109 à huit voix en deux chœurs, avec orchestre ; un quatuor pour instruments à cordes, et un grand nombre de *partimenti* pour l'étude de l'harmonie pratique et de l'accompagnement. Comme écrivain sur l'art, Picchianti a publié : 1° *Principi generali e ragionati della musica teorico-pratica* ; Florence, 1834. Cet ouvrage a été réimprimé dans l'année suivante, à Milan, chez Ricordi. 2° *Notizie della vita e delle opere di Luigi Cherubini;* Florence, 1843, 1 volume in-8°. Picchianti a été un des rédacteurs de la *Gazzetta musicale di Milano.*

PICCININI (Alexandre), virtuose sur le luth, né à Bologne dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut attaché au service du duc de Ferrare, et s'y trouvait encore en 1630. Il a fait imprimer un ouvrage de sa composition intitulé : *Libro di liuto e di chitarono* (Livre de musique pour le luth et la grande guitare), Bologne, 1626, in-fol. Cet ouvrage est précédé d'un traité de la tablature de ces instruments : on y trouve l'origine du téorbe et de la pandore. Piccinini s'y donne pour l'inventeur de l'archiluth.

PICCINNI (Nicolas), compositeur célèbre, naquit en 1728, à Bari, dans le royaume de Naples. Son père, musicien de profession, ne lui enseigna pas la musique ; il le destinait à l'état ecclésiastique et lui fit faire les études nécessaires pour être admis au séminaire. Cependant Piccinni, dominé par son génie, ne voyait jamais un instrument, et surtout un clavecin, sans tressaillir. Il s'exerçait en cachette à jouer sur le clavier les airs d'opéras qu'il avait entendus et qu'il retenait avec facilité. Son père l'avait conduit un jour chez l'évêque de Bari ; se croyant seul dans l'appartement où on l'avait laissé, il s'assit à un clavecin qui s'y trouvait et s'amusa à répéter quelques-unes de ses mélodies favorites : le prélat, qui l'entendit de la pièce voisine, vint près de lui en l'applaudissant, et charmé de la précision qu'il mettait dans les airs, et de la bonne harmonie dont il les accompagnait par instinct, il engagea le père à le mettre au Conservatoire de San-Onofrio, alors placé sous la direction de Leo. Piccinni y entra au mois de mai 1742; en sorte qu'il était âgé de quatorze ans quand il commença l'étude régulière de la musique. Un de ces élèves répétiteurs, qu'on décorait du titre de *maestrino* dans tous les conservatoires d'Italie, fut chargé de l'instruire des éléments de l'art ; mais il paraît que ce maître avait moins de savoir et de méthode que de morgue prétentieuse, car bientôt Piccinni, se dégoûtant de ses leçons, résolut de ne prendre conseil que de son génie, et se mit à écrire des psaumes, des oratorios et des cantates qui, suivant son biographe, excitaient l'envie ou l'admiration de ses condisciples. Le bruit qu'il avait composé une messe entière parvint jusqu'à Leo, qui voulut en examiner la partition, et qui en fit faire un essai, dirigé par le compositeur inexpérimenté. Au milieu des éloges qu'on lui prodigua, Leo seul fit entendre quelques paroles sévères, et lui dit que c'était se montrer peu digne des présents de la nature, que de ne vouloir point apprendre à en régler l'usage. Celui qui n'a point étudié l'art, lui dit-il, ne sera jamais qu'un artiste incomplet. Après cet avis paternel, il l'embrassa et lui ordonna de venir chaque matin recevoir de lui de meilleures leçons que celles qu'on lui avait données jusqu'alors. Quelques mois après, Leo cessa de vivre ; mais il fut remplacé par Durante, qui prit en affection Piccinni, et lui donna tous ses soins. Enfin, après douze années d'études, Piccinni sortit du Conservatoire, en 1754, brûlant du désir de mettre à profit les inspirations de son génie et le savoir qu'il avait acquis. A cette époque, Logroscino était le compositeur d'opéras bouffes le plus estimé des Napolitains ; il justifiait cette préférence par une verve comique, féconde en traits originaux. Il avait quitté Naples depuis 1747 ; mais il régnait encore au théâtre des Florentins par ses ouvrages, lorsque Piccinni s'y présenta avec son premier opéra. Le prince de Vintimille, protecteur de ce jeune artiste, décida le directeur à le faire représenter, en lui offrant la garantie d'une somme de huit mille livres pour le cas d'une chute. Cet ouvrage, intitulé *le Donne dispettose*, fut représenté quelques mois après que le compositeur fut sorti du Conservatoire. Une de ces cabales puissantes, si fréquentes à Naples, s'était formée contre le nouveau maître ; mais ses calculs furent déjoués, car le public accueillit avec enthousiasme ce premier essai d'un génie nouveau. Le succès encouragea Piccinni qui,

au printemps de l'année suivante, fit jouer au même théâtre *le Gelosie*, et quelques mois après *Il Curioso del proprio danno*, dont le sort fut encore plus heureux que celui des deux autres opéras, et qui fut remis à la scène quatre années de suite, honneur alors inconnu en Italie. Dès lors, la renommée du compositeur commença à se répandre, et l'administration du théâtre de Saint-Charles le choisit, en 1756, pour écrire la musique de *Zenobia*, opéra sérieux dont le succès eut beaucoup d'éclat.

Jusque-là Piccinni ne s'était essayé que devant le public de Naples; mais, en 1758, il fut appelé à Rome et chargé d'y composer la musique de l'*Alessandro nelle Indie*. Quelques airs de cet ouvrage, et une ouverture supérieure à tout ce qu'on avait entendu auparavant en Italie, justifièrent la confiance que le talent du musicien avait inspirée aux Romains. Deux ans après, Piccinni retourna à Rome et y écrivit *La Cecchina ossia la Buona Figliuola*, qui excita une admiration poussée jusqu'au fanatisme. On le déclara le plus parfait des opéras bouffes : il n'y avait point eu jusqu'alors de succès plus brillant, plus universel. On voulut entendre *la Cecchina* sur tous les théâtres d'Italie, et partout elle excita les mêmes émotions. On ne voulait plus entendre d'autre musique, et le peuple la demandait toujours, à l'exclusion d'opéras plus nouveaux. Les modes, les enseignes de cafés et de marchands étaient *à la Cecchina*; enfin ce fut le premier exemple de cette vogue dont nous avons été témoins pour quelques opéras modernes. Ginguené, qui a écrit une biographie détaillée de Piccinni, assure que cette pièce ne lui coûta que dix-huit jours de travail : précédemment Duni l'avait mise en musique sans succès. Ce fut dans cet opéra que Piccinni fit entendre pour la première fois des *finali* avec des changements de tons et de mouvements qui renfermaient plusieurs scènes. Logroscino, à qui l'on doit les premiers essais de ces *finali*, les écrivait ordinairement sur un seul motif ou thème. Cette idée originale de la coupe des *finali* fut une des causes du succès prodigieux de la pièce. Jomelli, passant à Rome, à son retour de Stuttgard, avait été importuné des éloges prodigués à *la Buona Figliuola*; il disait à ses amis d'un ton de mépris, en parlant du compositeur et de son ouvrage : *Sara qualche ragazzo e qualche ragazzata* (C'est sans doute quelque enfant et quelque enfantillage); mais après avoir entendu l'ouvrage, il déclara, avec la sincérité digne d'un si grand artiste, que Piccinni était inventeur. Le succès obtenu par celui-ci, l'année suivante, à Rome, dans son *Olimpiade*, ne fut pas moins flatteur. Supérieur pour l'expression dramatique à tous ceux qui avaient mis en musique cette pièce avant lui, il fit deux chefs-d'œuvre dans l'air *Se cerca, se dice*, et dans le duo *Ne' giorni tuoi felici*; Paisiello seul l'a surpassé dans ce dernier morceau.

Après 1761, il n'y eut plus de réputation de compositeur dramatique que celle de Piccinni n'effaçât; sept années lui avaient suffi pour la fonder. Il est vrai que dans ce court espace de temps il avait fait preuve d'autant d'activité que de génie : dans la seule année 1761, il écrivit six opéras, dont trois bouffes et trois sérieux qui réussirent tous, et dans cette même année, il fut applaudi à Turin, à Reggio de Modène, à Bologne, à Venise, à Rome et à Naples. C'était toujours dans cette dernière ville qu'il revenait avec plaisir, après ses succès les plus heureux. Il s'y était marié, en 1756; Vincenza Sibilla, son ancienne élève dans l'art du chant, aussi remarquable par sa beauté que par sa voix pure et touchante, était devenue sa compagne et l'avait rendu père de plusieurs enfants. Depuis quinze ans, il réussissait à Naples dans le genre sérieux et dans le bouffe. D'autres maîtres avaient des succès, mais lui seul avait des admirateurs fanatiques; jamais l'enthousiasme pour un compositeur ne s'était soutenu aussi longtemps que pour lui. Les habitants de Rome, d'un caractère capricieux, s'étonnaient eux-mêmes de la constance de leur goût pour la musique de Piccinni. Ils trouvèrent enfin un rival à lui opposer : ce fut Anfossi. L'*Incognita perseguitata* de celui-ci avait été applaudie avec fureur, en 1773; cette pièce, bien que faible d'invention, avait un charme mélodique qui justifiait ce succès. Dès ce moment Anfossi devint l'idole des Romains et fut opposé à Piccinni; mais les amis du premier ne crurent point avoir fait assez pour lui s'ils n'abattaient son rival. Ils firent donc siffler, et même retirer de la scène, un opéra de l'auteur de *la Cecchina*, et mettre à sa place un opéra d'Anfossi. La nouveauté de ce malheur et l'idée de l'ingratitude qui, dans une âme sensible comme celle de Piccinni, devait s'y joindre, lui causèrent une si vive douleur que, parti précipitamment pour Naples, il n'y arriva que pour être atteint d'une maladie grave qui le retint au lit pendant plusieurs mois. Dès qu'il eut repris des forces, il fit serment

de ne plus écrire pour Rome, et de réserver ses travaux pour les théâtres de Naples. Les premiers fruits de cette résolution furent la seconde musique de l'*Alessandro nelle Indie*, où se trouve l'admirable scène *Porro dunque mori*, et le charmant opéra bouffe des *Viaggiatori felici*. Cette dernière pièce causa un plaisir si vif aux Napolitains, que pendant les quatre saisons de l'année 1775, et au printemps suivant, on ne voulut point en entendre d'autre.

Des propositions avaient été faites à Piccinni par La Borde, valet de chambre de Louis XV et auteur de l'*Essai sur la musique*, pour l'attirer en France; la mort du roi suspendit ces négociations. Elles furent reprises, en 1775, par le marquis de Caraccioli, ambassadeur de Naples à Paris, d'après l'autorisation de la reine Marie-Antoinette. Séduit par l'espoir d'un sort avantageux pour lui et pour sa famille, Piccinni s'éloigna de Naples, et arriva à Paris dans les derniers jours de décembre 1776, au milieu d'un hiver qui lui parut d'autant plus rigoureux, qu'il contrastait avec le doux climat de son pays. Les avantages qu'on lui avait assurés se composaient d'un traitement de six mille livres, le payement de son voyage aux frais du roi, enfin le logement et la table chez l'ambassadeur de Naples. Cependant, on ne lui tint pas ce qu'on lui avait promis, car M. de Caraccioli, bien qu'il l'accueillît avec amitié, le fit conduire dans un hôtel garni, où il demeura jusqu'à ce qu'un petit appartement qu'on arrangeait pour lui fût prêt dans la rue Saint-Honoré, en face de la maison où demeurait Marmontel. Ce littérateur s'était chargé d'arranger pour lui et de réduire en trois actes plusieurs opéras de Quinault. Piccinni en arrivant à Paris ne savait pas un mot de français : il lui fallut employer près d'une année à l'étudier sous la direction de son poëte, qui lui indiquait la prosodie de ses vers avec les signes usités pour les langues anciennes. Après un travail long et pénible, la partition de *Roland*, le premier ouvrage choisi par Piccinni, se trouva prête; mais là seulement commença pour lui une série d'ennuis et de chagrins, par la rivalité qui s'établit entre ses partisans et ceux de Gluck. J'ai dit, dans la notice de celui-ci, quels furent les effets de cette rivalité (*voyez* t. IV, p. 35) et je ne répéterai pas ici ces détails. Dévoué à son art, étranger à toute intrigue, à toute ambition, aux mœurs, aux goûts, aux usages, à la langue du pays qu'il était venu habiter, Piccinni vivait dans sa famille et se livrait paisiblement à ses travaux, dans l'ignorance des efforts que faisaient les *gluckistes* pour nuire à son succès, et même pour empêcher la représentation de son ouvrage. Il faut le dire, Gluck lui-même eut le tort d'être l'instigateur de toutes ces intrigues. Cependant les répétitions de *Roland* commencèrent; les antagonistes de Piccinni les rendirent orageuses, et les choses en vinrent à ce point, qu'aux approches de la représentation, le compositeur crut sa chute inévitable. Le jour venu où la partition de *Roland*, tant calomniée par les gluckistes, allait enfin être entendue du public, la famille de Piccinni fondit en larmes au moment où il allait se rendre au théâtre; il semblait qu'il marchât au supplice. Lui seul, calme au milieu de cette désolation, rassura sa femme, et partit avec quelques amis. Malgré de sinistres prédictions, *Roland* eut une réussite complète, et Piccinni fut ramené chez lui en triomphe. Cependant, il faut l'avouer, malgré les beautés réelles qui se trouvent répandues dans cet ouvrage, la froideur générale du style justifiait jusqu'à un certain point les attaques des partisans de Gluck. Aujourd'hui que l'histoire de toute cette rivalité n'excite plus de passion, l'examen attentif de la partition de *Roland* n'y fait pas découvrir l'auteur de l'*Alessandro nelle Indie*, de l'*Olimpiade*, ni d'une multitude de productions empreintes d'une expression pénétrante; et l'on y voit avec évidence que la gêne de la langue et des convenances du théâtre français, si différentes de celles d'Italie, avait paralysé son imagination. Les mélodies de *Roland* sont douces et gracieuses, mais elles manquent de force.

Pendant que Piccinni écrivait *Roland*, il travaillait, par ordre de la reine, à *Phaon*, pièce dans le genre gracieux, destinée à la Comédie Italienne. Elle fut représentée dans un voyage de la cour, à Choisy, et y fut goûtée; néanmoins, ce succès ne put faire obtenir qu'on la jouât à Paris. Piccinni jouissait alors d'une sorte de faveur à Versailles; il y allait deux fois chaque semaine donner des leçons de chant à la reine, qui l'accueillait avec bonté, mais qui ne songea jamais à rien faire pour lui, ni à lui faire rembourser les frais de ses voyages et des partitions de ses opéras qu'il faisait relier magnifiquement pour le roi et les princes de la famille royale. Une circonstance favorable se présenta dans le même temps pour offrir aux habitants de Paris le talent de Piccinni sous un aspect plus

avantageux, lorsque Devismes, alors directeur de l'Opéra, réunit, en 1778, une troupe de chanteurs italiens à celle de l'Opéra français, pour jouer alternativement avec celle-ci : Piccinni fut nommé directeur de la musique de l'Opéra italien, et l'on entendit alors quelques-unes de ses meilleures partitions, avec une admiration qui tourna au profit de ses ouvrages français. *Atys,* grand opéra supérieur à *Roland,* fut représenté en 1780. Accueilli d'abord avec froideur, il obtint ensuite un succès justifié par quelques morceaux de premier ordre, notamment par le *Chœur des songes,* qui a survécu à l'abandon qu'on a fait depuis longtemps de l'ouvrage à la scène, et qu'on a entendu avec admiration dans les concerts du Conservatoire. Avant la représentation de cet opéra, l'administration de l'Académie royale de musique avait maladroitement ranimé la guerre des partisans de Gluck et de Piccinni, en chargeant concurremment ces deux illustres musiciens de la composition de deux opéras dont *Iphigénie en Tauride* était le sujet. L'opéra de Gluck fut représenté en 1779, avec le succès que méritait un si bel ouvrage. Après l'avoir entendu, Piccinni aurait dû cesser de travailler au sien ; mais des amis imprudents le pressèrent au contraire de terminer sa partition, bien que le livret qu'on lui avait confié ne pût soutenir le parallèle avec l'excellent poëme de Guillard, que Gluck avait mis en musique. L'*Iphigénie* de Piccinni fut représentée en 1781, et n'eut qu'un succès assez froid : quoiqu'il s'y trouvât de beaux morceaux, notamment l'air *Cruel! et tu dis que tu m'aimes!* cette pièce ne put se soutenir à côté de celle de Gluck.

Ce compositeur était retourné à Vienne, en 1780 ; mais à peine fut-il parti, que Sacchini arriva à Paris, et qu'une nouvelle rivalité vint troubler le repos de l'auteur d'*Atys*. Malheureusement inspiré, celui-ci fit représenter, dans la même année que l'*Iphigénie,* son *Adèle de Ponthieu,* opéra chevaleresque, la plus faible de ses productions. Après l'incendie de l'Opéra (en 1781), il fit exécuter quelques morceaux de sa composition dans les concerts, et augmenta le nombre de ses admirateurs par les beautés qui s'y trouvaient. La lutte avec Sacchini commença en 1783 : ce fut la cour qui la fit naître en demandant à chacun des compositeurs un grand opéra pour les spectacles de Fontainebleau. Piccinni écrivit *Didon,* et Sacchini mit *Chimène* en musique. Cette pièce fut représentée la première et n'obtint qu'une représentation devant la cour, mais *Didon* fit une si vive impression, que Louis XVI voulut l'entendre trois fois de suite. A Paris, cette pièce, considérée à juste titre comme le chef-d'œuvre des opéras français de Piccinni, n'obtint pas moins de succès qu'à Fontainebleau, et pour la première fois, son auteur fut applaudi de tous et loué sans restriction. Il y a, en effet, tant d'amour dans le beau rôle de *Didon,* tant de suavité dans ses cantilènes, qu'on ne peut donner trop d'éloges à l'auteur d'un si bel ouvrage. L'année 1783 était destinée à être la plus heureuse du séjour de Piccinni en France, car on y reprit *Atys* avec un brillant succès, et dans cette même année ses opéras-comiques *le Dormeur éveillé* et *le Faux lord* réussirent à la cour et à la Comédie italienne. Le public troubla un peu ces triomphes, en 1784, car *Lucette* tomba à la Comédie italienne, et *Diane et Endymion* n'eut qu'un accueil froid à l'Opéra. *Pénélope* ne fut guère plus heureuse en 1785, et l'année suivante, Piccinni refit inutilement la musique d'*Adèle de Ponthieu,* car l'administration de l'Opéra ne voulut point faire représenter cet ouvrage, malgré la promesse formelle qu'elle lui avait faite à ce sujet. En 1784, Piccinni avait été nommé maître de chant à l'école royale de musique et de déclamation, fondée par le baron de Breteuil, aux Menus-plaisirs du Roi ; deux ans après, il fit exécuter par ses élèves son opéra de *Roland,* et le soin qui fut porté dans l'exécution fit que la musique fut mieux comprise qu'elle ne l'avait été dans la nouveauté. En 1787, il donna sans succès, au Théâtre-Italien, *le Mensonges officieux.* Il avait aussi composé la musique de deux opéras sérieux intitulés *l'Enlèvement des Sabines* et *Clytemnestre;* mais de nouvelles intrigues en empêchèrent la représentation. Ce dernier ouvrage produisit cependant beaucoup d'effet lorsqu'il fut répété généralement en 1789 ; il aurait prouvé, dit-on, que l'auteur de *Didon* n'avait pas seulement le génie des cantilènes gracieuses et pathétiques, mais qu'il était aussi capable de s'élever jusqu'au style le plus tragique. Tant d'injustice, la chute des *Fourberies de Marine,* opéra-comique en trois actes, arrangé par Durosoy sur sa musique, la perte de onze ou douze mille francs de traitement et de pension, prix de ses travaux et des leçons qu'il avait données aux filles du banquier La Borde, le déterminèrent à quitter la France, où il avait écrit quinze opéras. Il partit le 13 juillet 1791, avec sa femme et ses filles, fut couronné au théâtre de Lyon, où l'on jouait *Didon,* reçut le même accueil

dans les principales villes de l'Italie, et arriva à Naples le 5 septembre. Le roi lui accorda une pension et fit remettre en scène son *Alessandro nelle Indie,* qui avait été joué avec succès dix-sept ans auparavant, et pour lequel Piccinni écrivit trois airs et un trio nouveaux. Pendant le carême de 1792, il composa *Jonathas,* qu'il considéra depuis lors comme une de ses meilleures productions dans le genre sérieux. Vers le même temps, il fit aussi représenter *La Serva onorata,* opéra bouffe qui eut une réussite complète. Le mariage d'une de ses filles avec un jeune Français établi à Naples, où assistèrent plusieurs personnes de la même nation, notamment le ministre et le consul de la république, l'exposa à des persécutions vers la fin de 1792. La population, ameutée contre lui, siffla son opéra d'*Hercule au Thermodon*. Deux de ses anciens élèves le dénoncèrent comme jacobin, et liguèrent contre lui tous les musiciens. A son retour de Venise, où il avait composé *la Griselda* et *Il Servo padrone,* il reçut du ministre Acton l'ordre de rester dans sa maison. Il y passa quatre années dans l'abandon et l'indigence. Pour comble de maux, il apprit dans le même temps que ses partitions et tout ce qu'il avait laissé à Paris était perdu ; mais il supporta tous ces malheurs avec un courage philosophique. Sa seule ressource consistait en psaumes qu'il écrivait pour des couvents, et dont il ne pouvait conserver les partitions, son dénûment ne lui permettant pas de les faire copier. Le premier traité de paix avec le gouvernement français, et l'arrivée successive des ambassadeurs Canclaux et Garat, permirent à Piccinni de faire connaître à ses amis de Paris sa cruelle position. Dans le même temps, le ténor David lui procura un nouvel engagement pour Venise, et il obtint du roi un passeport pour s'y rendre. Accueilli, fêté à Rome par la commission française des beaux-arts que le gouvernement y avait envoyée, il fut dissuadé d'aller à Venise, et bientôt ayant été rejoint à Rome par le secrétaire de légation qui lui avait avancé l'argent pour son voyage, et que la déclaration de guerre du roi de Naples avait forcé de quitter cette ville, il partit pour la France, et arriva à Paris, le 3 décembre 1798. Dès le lendemain, il assista à la distribution des prix du Conservatoire qui se faisait à l'Opéra. Amené sur le théâtre, il fut présenté au public qui l'applaudit avec transport à plusieurs reprises. Le gouvernement lui accorda cinq mille francs pour ses premiers besoins, deux mille quatre cents francs de traitement annuel sur les fonds des encouragements littéraires, et un logement à l'hôtel d'Angivilliers, où une partie de sa famille vint le rejoindre au bout de quelques mois. A l'égard de son ancienne pension de l'Opéra, suspendue depuis plusieurs années, parce qu'il n'en pouvait jouir qu'en France, elle fut réduite de trois mille francs à mille, parce qu'on ne voulut lui tenir compte que de trois pièces, *Roland, Atys* et *Didon,* comme restées au répertoire, quoiqu'il eût été juste de ne point oublier *Pénélope*. Pour se distraire utilement, il écrivait des romances et des *canzones* qui étaient publiées dans le *Journal de chant et de piano* de Desormery et Bouffet. Le peu d'aisance dont il jouissait depuis l'arrivée de sa famille, et l'inquiétude qui l'agitait sur le sort de deux filles restées à Naples, sans qu'il pût leur faire parvenir des secours, lui causèrent une attaque de paralysie. Dès qu'il fut rétabli, il donna chez lui de petits concerts d'amateurs où l'on entendait les plus beaux morceaux de ses opéras chantés par sa femme et par ses filles. Un mois après son arrivée à Paris, le gouvernement avait formé le projet de créer pour lui une sixième place d'inspecteur du Conservatoire, mais l'affaire avait été négligée et l'on n'en parlait plus ; toutefois, après le retour de sa santé, il fit une démarche auprès du premier consul pour obtenir qu'elle fût terminée. Le général Bonaparte l'accueillit avec intérêt, et lui demanda une marche pour la garde consulaire, afin d'avoir un prétexte pour lui accorder une gratification. Enfin, au mois d'avril 1800, sa nomination d'inspecteur du Conservatoire lui parvint, mais trop tard ; Piccinni venait d'éprouver une nouvelle atteinte de la maladie bilieuse qui, plus d'une fois, avait mis sa vie en danger. L'espoir que l'air de la campagne pourrait hâter sa convalescence l'avait fait conduire à Passy par sa famille ; mais ses forces étaient épuisées. De nouvelles peines domestiques hâtèrent ses derniers moments, et le 17 floréal an VIII (7 mai 1800), il cessa de vivre, à l'âge de soixante et douze ans. Il fut inhumé dans le cimetière commun, qui depuis a été vendu. La pierre qui couvrait le tombeau de Piccinni a été transportée dans une propriété qui appartenait à la famille Delessert.

Ginguené, dans sa notice sur Piccinni et sur ses ouvrages, assure qu'il a vu une liste chronologique des opéras qu'il avait composés en Italie avant de se rendre à Paris, et que le nombre s'en élevait à *cent trente-trois*, sans

y comprendre les oratorios et la musique d'église : il semble qu'il doit y avoir quelque erreur dans ce calcul, car depuis le premier opéra de ce compositeur jusqu'à l'époque de son départ pour Paris, il ne s'est écoulé que vingt-deux ans; en sorte qu'il aurait fallu qu'il eût écrit plus de six opéras chaque année, ce qui est peu vraisemblable. Quoi qu'il en soit, voici tous les titres de ceux que j'ai pu trouver : 1° *Le Donne dispettose*, à Naples, 1754. 2° *Le Gelosie*, ibid., 1755. 3° *Il Curioso del suo proprio danno*, ibid., 1755. 4° *Zenobia*, opéra sérieux, à Naples, 1756. 5° *L'Astrologa*, ibid., 1756. 6° *L'Amante ridicolo*, ibid., 1757. 7° *La Schiava*, 1757. 8° *Cajo Mario*, opéra sérieux, *ibid.*, 1757. 9° *Alessandro nelle Indie*, à Rome, 1758. 10° *La Morte di Abele*, opéra sérieux, à Naples, 1758. 11° *Gli Uccellatori*, ibid., 1758. 12° *Siroe*, opéra sérieux, à Naples, 1759. 13° *Le Donne vendicate*, ibid., 1759. 14° *La Cecchina ossia la buona figliuola*, à Rome, 1760. 15° *Il Re pastore*, 1760. 16° *La Contadina bizzarra*. 17° *Amor senza malizia*. 18° *L'Olimpiade*, à Rome, 1761. 19° *La buona Figliuola maritata*. 20° *Le Vicende della sorte*. 21° *Il Demetrio*. 22° *Il Barone di Torre forte*. 23° *La Villegiatura*, à Naples, 1762. 24° *Il Demofoonte*, 1762. 25° *Il Mondo della Luna*. 26° *Il nuovo Orlando*. 27° *Il gran Cid*. 28° *Berenice*. 29° *La Pescatrice*. 30° *Il Cavaliere per amore*. 31° *Artaserse*, à Turin. 32° *La Francese maligna*. 33° *Didone*. 34° *Mazzina, Acetone e Dindimenio*. 35° *La Donna di spirito*. 36° *Gelosia per gelosia*. 37° *Gli Amanti mascherati*. 38° *Gli Stravaganti*. 39° *Catone*, à Naples, 1770. 40° *La finta Giardiniera*. 41° *Il Don Chisciotto*, Naples, 1770. 42° *L'Olimpiade*, avec une nouvelle musique, à Naples, 1771. 43° *L'Antigono*, à Rome, 1771. 44° *Il finto Pazzo*. 45° *La Molinarella*. 46° *Artaserse*, avec une nouvelle musique, Naples, 1772. 47° *L'Ignorante astuto*. 48° *La Corsara*. 49° *I Sposi perseguitati*. 50° *L'Americano ingentilito*. 51° *Il Vagabondo fortunato*. 52° *I Napoletani in America*. 53° *Lo Sposo burlato*. 54° *Il Ritorno di don Calandrino*. 55° *Le quattro Nazioni*. 56° *Le Gemelle*. 57° *Il Sordo*. 58° *Alessandro nelle Indie*, avec une nouvelle musique, à Naples, 1775. 59° *I Viaggiatori felici*, ibid., 1776. 59° (*bis*) *Radamisto*, 1776. 60° *Roland*, grand opéra, à Paris, en 1778. 61° *Phaon*, à Choisy, 1778. 62° *Le Fat méprisé*, à la Comédie italienne, 1779. 63° *Atys*, grand opéra, à Paris, 1780. 64° *Iphigénie en Tauride*, ibid., 1781. 65° *Adèle de Ponthieu*, ibid., 1781. 66° *Didon*, grand opéra, à Fontainebleau, puis à Paris, 1783. 67° *Le Dormeur éveillé*, à la Comédie italienne, 1783. 68° *Le faux Lord*, ibid., 1783. 69° *Lucette*, ibid., 1784. 70° *Diane et Endymion*, grand opéra, 1784. 71° *Pénélope*, idem., *ibid.*, 1785. 72° *Adèle de Ponthieu*, avec une nouvelle musique, 1786, non représenté. 73° *Le Mensonge officieux*, opéra-comique, 1787. 74° *L'Enlèvement des Sabines*, grand opéra, 1787, non représenté. 75° *Clytemnestre*, 1787; répété, mais non représenté. 76° *Jonathan*, oratorio, à Naples, 1792. 77° *La Serva onorata*, à Naples, 1792. 78° *Ercole al Termodonte*, ibid., 1792. 79° *La Griselda*, à Venise, 1793. 80° *Il Servo padrone*, ibid., 1793. Piccinni a écrit aussi plusieurs oratorios, parmi lesquels on remarque *Sara*, composé à Rome, en 1769; des psaumes italiens pour divers couvents de Naples, et les morceaux de musique d'église suivants : 1° *Laudate* à cinq voix, avec orchestre. 2° Un autre *Laudate* pour deux soprani, basse et chœur. 3° *Beatus vir* pour soprano et chœur. 4° *Pater noster* pour soprano et orchestre.

Par un heureux hasard, M. Florimo (*voyez* ce nom), conservateur de la Bibliothèque du collége royal de musique de *San-Pietro a Majella* de Naples, a trouvé, chez un fripier de cette ville, environ soixante partitions originales des opéras italiens de Piccinni, et les a sauvées de la destruction, en les faisant entrer dans la riche collection de musique dramatique dont la garde lui est confiée.

PICCINNI (Louis), deuxième fils du précédent, né à Naples, en 1766, n'eut pas d'autre maître de composition que son père. A l'âge de seize ans, il alla le retrouver à Paris, et en 1783, il donna son premier essai dans un œuvre de sonates avec une toccate pour le piano. Il n'avait pas encore atteint sa dix-neuvième année lorsqu'il donna au théâtre des Beaujolais, en 1784, *les Amours de Chérubin*, opéra-comique en trois actes, qui eut peu de succès. *La suite des deux Chasseurs et la Laitière* ne fut pas beaucoup plus heureuse, en 1788. Deux ans après, il fit jouer au théâtre Louvois *les Infidélités imaginaires*, où il y avait un joli trio dans lequel quelques musiciens crurent reconnaître la manière de Nicolas Piccinni. En 1791, Louis accompagna son père à Naples, et dans les années suivantes il donna : *Gli Accidenti inaspettati*, à Naples; *l'Amante statua*, à Venise, en 1793; *Il Ma-*

trimonio per raggiro, à Gênes, en 1793; *La Notte imbrogliata*, à Florence, en 1794; *Ero e Leandro*, cantate théâtrale composée pour madame Billington, en 1795. L'année suivante, Piccinni fut engagé comme maître de chapelle de la cour de Suède. Pendant cinq ans, il demeura à Stockholm et y composa plusieurs prologues en langue suédoise, et un opéra-comique intitulé *le Sonnanbule*. De retour à Paris, en 1801, après la mort de son père, il donna au théâtre Feydeau, en 1804, *le Sigisbée, ou le Fat corrigé*, opéra-comique en trois actes. Ce faible ouvrage fut suivi de *l'Aînée et la Cadette*, opéra-comique en un acte; d'*Amour et Mauvaise Tête, ou la Réputation*, en trois actes, 1808; d'*Avis aux jaloux, ou la Rencontre imprévue*, 1809. En 1810, il fit jouer à l'Opéra *Hippomène et Atalante*, qui ne réussit pas. Dépourvu de génie et même de ce goût élégant qui quelquefois en tient lieu au théâtre, il n'avait jamais obtenu de succès véritable, et la plupart de ses opéras n'avaient eu qu'un petit nombre de représentations; il finit par renoncer à une carrière sans charme pour lui, et se livra à l'enseignement du chant; cependant il fit un dernier effort, en écrivant la musique de *la Rancune trompée*, ouvrage posthume de Marmontel, en un acte, qui ne fut joué qu'une seule fois, en 1819. Louis Piccinni est mort subitement, le 31 juillet 1827, à l'âge de soixante et un ans, en se rendant à sa maison de Passy.

PICCINNI (Louis-Alexandre), né à Paris, le 10 septembre 1779, était fils naturel de Joseph Piccinni, fils aîné de Nicolas. Destiné dès son enfance à la profession de musicien, il apprit à jouer du piano sous la direction d'un maître de cette époque, appelé Hausmann. Dès l'âge de treize ans, il donnait lui-même des leçons de cet instrument. Élève de Lesueur pour la composition, il termina ses études avec les conseils de son aïeul, à l'époque du retour de celui-ci à Paris. D'après l'avis de ce grand artiste, il s'attacha à la lecture des partitions, et cette étude fut si avantageuse pour lui, qu'il devint un des plus habiles accompagnateurs de piano. D'abord attaché au théâtre Feydeau, en cette qualité, il passa à l'Opéra pour remplir les mêmes fonctions en 1802, mais seulement comme adjoint. Depuis 1803 jusqu'en 1807, il remplit, au théâtre de la Porte-Saint-Martin, l'emploi de chef d'orchestre, et la place de second accompagnateur de la chapelle de l'empereur Napoléon lui fut confiée en 1804. Dix ans plus tard, il devint accompagnateur en chef de la chapelle du roi, et en 1818, il reçut le brevet de pianiste de la musique particulière de la Dauphine. Rentré, en 1810, dans la direction de l'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin, il la conserva jusqu'en 1816, et ne la quitta que pour celle de troisième, puis de second et enfin de premier chef du chant à l'Opéra. En 1824, il fut chargé de la mise en scène des ouvrages nouveaux, et il renonça alors à ses fonctions d'accompagnateur du théâtre du Gymnase, qu'il remplissait depuis 1820. La décoration de la Légion d'honneur lui fut accordée, en 1825; mais au mois d'octobre 1826, il perdit ses deux places à l'Opéra, sans qu'on lui eût fait connaître le motif de sa destitution. En vain il réclama contre cette injustice, par un écrit intitulé *Ma défense* (Paris, 1826, in-4° de vingt pages, tiré à douze exemplaires); tout ce qu'il obtint fut une pension plus élevée que celle qui lui était due pour la durée de son service : cette augmentation lui fut enlevée après la révolution de 1830. Le privilége du spectacle de Boulogne avait été accordé à Piccinni, en 1827; mais cette entreprise ne réussit pas. De retour à Paris, il s'y livra à l'enseignement jusqu'en 1836. Dans cette même année, il s'établit à Boulogne, en qualité de professeur de piano et de chant, puis il passa plusieurs années à Toulouse, où il fut chargé de la direction du Conservatoire. On ignore les motifs qui lui firent abandonner cette position pour se rendre à Strasbourg, où il se livrait à l'enseignement du chant. Il y fit représenter, en 1847, son dernier ouvrage intitulé *la Prise de Jéricho*, opéra mélodramatique. Pendant son séjour dans cette ville, il allait diriger les concerts et les fêtes musicales à Bade. De retour à Paris, en 1849, il y est mort à l'âge de près de soixante et onze ans, le 24 avril 1850. Cet artiste a écrit la musique de plus de deux cents mélodrames et ballets d'action pour le théâtre de la Porte-Saint-Martin et pour quelques autres spectacles des boulevards. Quelques-uns de ces ouvrages ont obtenu un succès de vogue; tels sont : *Romulus, Robinson Crusoé, la Pie voleuse, Marie Stuart, le Vampire, les deux Forçats, le Monstre, Trente ans de la vie d'un Joueur, le Mariage de raison*, à la Porte-Saint-Martin; *le Volcan, la Femme magnanime, la Belle Arsène, Geneviève de Brabant*, au Cirque-Olympique; *Clara, la Bataille de Pultawa, les Strelitz*, à l'Ambigu-Comique; *la Citerne, le Chien de Montargis, le Mont-Sauvage, la*

Fille de l'Exilé, la Fausse Clef, Guillaume Tell, la Peste de Marseille, au théâtre de la Gaîté. Les opéras comiques de Piccinni sont : 1° *Arlequin au village*. 2° *La Pension de jeunes demoiselles*. 3° *Le Pavillon*. 4° *Arlequin bon ami*. 5° *Les deux Issues*. 6° *Les Billets doux*. 7° *L'Amant rival de sa maîtresse*. 8° *Les deux Maîtres*. 9° *La Femme justifiée*. 10° *La Physionomie*; tous représentés au théâtre de Jeunes-Artistes de la rue de Bondy. 11° *La Forteresse*. 12° *L'Entresol*. 13° *Lui-même*. 14° *Le Terme du voyage*. 15° *Gilles en deuil*. 16° *Les deux Voisins*, au théâtre des Variétés. 17° *L'Amoureux par surprise*, au théâtre Feydeau, en 1804. 18° *Avis au public ou le Physionomiste en défaut*, en deux actes, *ibid.*, 1806. 19° *Ils sont chez eux*, en un acte, *ibid.*, 1808. 20° *Le Sceptre et la Charrue*, en trois actes, *ibid.*, 1817. 21° *La Maison en loterie*, en un acte, au théâtre du Gymnase, 1820. 22° *Le Bramine*, en un acte, *ibid.*, 1822. 23° *La petite Lampe merveilleuse*, en un acte, *ibid.*, 1822. 24° *La Fête française*, en un acte, 1823, *ibid.* 25° *Alcibiade solitaire*, en deux actes, à l'Opéra, 1824. Piccinni a écrit une cantate pour le baptême du duc de Bordeaux, exécutée au Gymnase, en 1821 ; une *Ode maçonnique*, en 1818 ; beaucoup de romances, de cantates et d'airs de vaudevilles ; enfin, des sonates, des pots-pourris et des thèmes variés pour le piano.

PICCIOLI (Jacques-Antoine), prêtre et compositeur, qui vivait vers la fin du seizième siècle, naquit à Corbario, dans l'État de Venise, et fut élève du P. Constant Porta. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Litaniæ de B. V.* 5 voc. (*voyez* le catal. de Pastorff). 2° *Canzonette a 3 voci*; Venise, 1593, in-4°. Dans la collection de messes de divers auteurs, publiée à Milan, en 1588, par Jules Bonagionta, on en trouve une de Piccioli, à cinq voix, intitulée *Voce mea*, etc., dans laquelle le *Benedictus* est un canon à quatre voix, où deux parties marchent par mouvement direct, et deux par mouvement contraire.

PICCIONI (Jean), organiste de la cathédrale d'Orvieto, à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, a publié six livres de madrigaux à cinq voix, dont je ne connais que ceux-ci : 1° *Madrigali a cinque voci. Libro quarto; Venezia, appresso Gardano*, 1596, in-4°. 2° *Il Pastor fido musicale, sesto libro di madrigali a cinque voci; Venetia, per Giacomo Vincenti*, 1602, in-4°. Piccioni est aussi auteur de plusieurs livres de motets, desquels on trouve à la bibliothèque du Lycée musical de Bologne : 3° *Concerti ecclesiastici et Mottetti a 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 voci*, op. 16 ; *Venetia, Gia. Vincenti*, 1610, in-4°. 4° *Concerti ecclesiastici o Mottetti sacri a due, tre et quattro voci*, op. 21 ; *Roma, J.-B. Robletti*, 1619.

PICCOLI (Costantino), littérateur piémontais, né à Novare au commencement du dix-neuvième siècle, est auteur d'un *Elogio del maestro di Capella Pietro Generali*; Novare, imprimerie de Rosario, 1835, in-8° de quarante-sept pages, suivies de sept pages de notes.

PICCOLO (Filippo **LO**), nom qui n'est vraisemblablement que l'indication de la taille de la personne (Philippe le petit), mais le seul sous lequel soit connu un prêtre sicilien qui fut bénéficié de la cathédrale de Palerme, vers le milieu du dix-huitième siècle. On a sous ce même nom un traité du plain-chant, intitulé : *Il Canto fermo esposto nella maggior brevità, e col modo più facile; in Palermo, 1739, nella stamperia di Angelo Felicella*, in-4° de XVI et cent vingt-quatre pages. L'ouvrage est divisé en sept chapitres.

PICCOLOMINI (Alexandre), né à Sienne, le 13 juin 1508, fut professeur de philosophie morale à Padoue, et fut fait archevêque de Patras, en 1574, et coadjuteur de Sienne. Il mourut en cette ville le 12 mars 1578. Dans son livre intitulé *Della institutione morale libri XII* (Venise, 1569, in-4°), il traite de la musique en général, de la musique vocale et de la musique instrumentale, aux chapitres 12e et 13e du quatrième livre.

PICCOLOMINI (François), né à Sienne, en 1520, enseigna la philosophie pendant cinquante-trois ans aux universités de Pérouse et de Padoue, et mourut dans sa ville natale, en 1604, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il traite de l'effet moral de la musique dans son livre intitulé : *Universa Philosophia de moribus, nunc primum in decem gradus redacta et explicata*; Venise, 1583, in-fol. C'est une seconde édition.

PICCOLOMINI (Marie), cantatrice, née à Sienne, en 1836, et de la même famille que les précédents, reçut des leçons de vocalisation et de chant d'un abbé attaché à la cathédrale de cette ville. La beauté de sa voix détermina ses parents à la mettre au théâtre. En 1855, elle débuta à Turin dans la *Traviata* de Verdi, et y produisit une vive impression. Engagée dans l'année suivante au théâtre de la

Reine, à Londres, elle y excita des transports d'admiration qui s'accrurent pendant les saisons de 1857 et 1858. Dans l'été de cette dernière année, elle fut appelée à New-York, où ses succès eurent aussi beaucoup d'éclat. De retour à Londres, en 1860, elle y a retrouvé toute la faveur des *dilettanti*.

PICERLI (le P. Silvenio), docteur en théologie de l'ordre des mineurs observants réformés, au couvent de Naples, dont il était gardien, naquit à Rieti, dans les dernières années du seizième siècle. On a de lui trois traités sur la musique, sous les titres suivants : 1° *Specchio primo di musica, nel quale si vede chiaro non sol' il vero, facile e breve modo d'imparar di cantare il canto figurato e fermo; ma vi se vedon' anco dichiarate con brevissim' ordine tutte le principali materie, che ivi si trattano, sciolte le maggiore difficoltà*, etc.; Naples, Ottavio Beltrano, 1630, in-4° de quatre-vingt-une pages. 2° *Specchio secondo di musica, nel quale si vede chiaro il vero e facil modo di comporre di canto figurato e fermo, di fare con nuove regole ogni sorte di contrappunti e canoni*, etc.; Naples, Matteo Nucci, 1631, cent quatre-vingt-seize pages in-4°. Le troisième traité, sous le titre de *Specchio terzo di musica*, est relatif à la musique théorique et aux proportions. J'ignore la date de l'impression de ce traité. Forkel, qui n'a connu Picerli et ses ouvrages que par la citation fautive et laconique de La Borde, le nomme *Piverli*, et range le *Specchio primo* et le *Specchio secondo* parmi les traités généraux de musique, au lieu de les placer chacun à la division qui leur convient (*Allgem. Litter. der Musick*, p. 286). L'erreur de La Borde a pour origine une faute d'impression de la table des auteurs du 1er volume de l'*Histoire de la musique*, par le P. Martini. M. Lichtenthal a copié Forkel; quant à M. Becker, il a commis une singulière inadvertance, en citant les livres de Picerli sous le véritable nom de leur auteur (p. 475 du *Systematisch-Chronol. Darstellung der musicalischen Literatur*), et dans un autre endroit (p. 286, *ibid.*), sous celui de *Piverli*.

PICHEL ou **PICHL** (Wenceslas), compositeur, naquit en 1741, à Bechin, en Bohême, et commença l'étude de la musique dès sa septième année, sous la direction de Jean Pockorny, recteur de l'école de ce lieu. En 1753, il fut admis au séminaire des jésuites de Brzeznicz, en qualité d'enfant de chœur : il y fit ses humanités. Lorsqu'elles furent terminées, il alla à l'université de Prague pour y suivre les cours de philosophie, de théologie et de droit. Dans le même temps, il fut placé comme violoniste au séminaire de Saint-Wenceslas. Après avoir pris pendant deux années des leçons de contrepoint dans l'école du célèbre organiste Segert, il entra dans la chapelle de l'évêque de Grosswardein, en qualité de sous-directeur. Son goût pour la poésie latine le porta dans le même temps à faire quelques petits opéras en cette langue, tels que *Olympia Jovi sacra; Pythia, seu ludi Apollinis; Certamen Deorum*, etc., qui furent mis en musique par lui-même, ou par le maître de chapelle Ditters. C'est à la même époque qu'il composa des messes, des symphonies et des concertos de violon. En 1769, la cour de Saint-Pétersbourg lui fit faire des propositions pour la place de directeur de musique; mais il préféra rester dans sa patrie, et il accepta le même titre chez le comte de Hartig, à Prague. Après deux années passées chez ce seigneur, il fut appelé à Vienne, en qualité de premier violon du théâtre national, et l'impératrice Marie-Thérèse le fit entrer, en 1775, chez l'archiduc Ferdinand, à Milan, en qualité de directeur de musique. Pendant les vingt et un ans de la durée de son séjour en Italie, il fit des voyages à Rome, Naples, Florence, Parme, Venise, et autres villes importantes, et y lia des relations d'amitié avec les principaux artistes de cette époque. Lorsque la Lombardie fut envahie par l'armée française, en 1796, Pichl retourna à Vienne avec l'archiduc, et bientôt il apprit que sa bibliothèque musicale, laissée à Milan, ainsi qu'une histoire des musiciens de la Bohême, qu'il avait écrite et qui lui avait coûté de longues recherches, lui avaient été enlevées par les Français. Après avoir visité Prague, au mois de décembre 1802, avec sa fille, excellente cantatrice, il retourna à Vienne, où il mourut au mois de juin 1804, d'une apoplexie foudroyante, pendant qu'il exécutait un concerto de violon chez le prince de Lobkowitz. D'après la liste de ses compositions, écrite par lui-même, il a publié : I. Vingt-huit symphonies à grand orchestre, divisées dans les œuvres 1, 8, 15, 17, 19, 38, 30, 115; Vienne, Offenbach et Paris. II. Trois sérénades à grand orchestre, op. 9; *ibid.* III. Douze quintettes pour deux violons, deux violes et basse, op. 5, 28 et 42; *ibid.* Cinq de ces quintettes ont été publiés à Paris, chez Sieber, et à Offenbach chez André, comme œuvres 3 et 30. IV. Douze quatuors pour deux violons, alto et violon-

celle, op. 13, 40, 41 et 113; Vienne, Amsterdam, Berlin et Paris; six de ces quatuors sont gravés chez Sieber, comme l'œuvre 2me. V. Trois quatuors pour flûte, op. 12; Vienne et Amsterdam. VI. Trois quatuors pour clarinette, op. 16; *ibid.* VII. Six ottetti pour baryton, violons, violes, flûte et violoncelle, op. 37. VIII. Sept septuors pour les mêmes instruments, op. 36. IX. Six sextuors pour baryton, deux violons, deux violes et violoncelle, op. 35. X. Six quintettes pour baryton, deux violons, viole et violoncelle, op. 34. XI. Trois quatuors pour baryton, violon, viole et violoncelle, op. 33. XII. Symphonie concertante pour deux violons et orchestre, op. 6. XIII. Trois concertos pour violon, op. 3 et 104. XIV. Trois concertini, *idem*, op. 45. XV. Six trios pour violon, alto et violoncelle, op. 7. XVI. Trente-deux duos pour deux violons, ou violon et alto, ou violon et violoncelle, divisés dans les œuvres 2, 4, 10, 14, 18, 23 et 24. XVII. Sonates et solos pour violon, op. 20, 21, 22, 25, 27, 29, 43, 44. XVIII. Deux concertos pour la clarinette, op. 101; Vienne. XIX. Sonates pour piano avec ou sans accompagnement, op. 26, 31, 102; *ibid.* XX. Trois messes solennelles à quatre voix et orchestre, op. 106, *ibid.* XXI. Messe en plain-chant, op. 107; *ibid.* XXII. *Miserere* en plain-chant, op. 108. XXIII. Six motets, op. 109. XXIV. Deux graduels, op. 110. XXV. Dix psaumes, op. 114.

Ce laborieux artiste a laissé en manuscrit dans la chapelle de Grosswardein : 1° Trois messes solennelles à quatre voix et orchestre. 2° Une messe pastorale. 3° Trois opéras latins. 4° Six offertoires. 5° Neuf symphonies, intitulées *les Neuf Muses*. 6° Trois autres intitulées *les Trois Grâces*. 7° Quatre sérénades pour divers instruments. 8° Sept concertos pour violon. 9° Six trios pour violon. 10° Douze sonates pour violon seul. Pendant la durée de son séjour à Milan, il a écrit pour le service de l'archiduc Ferdinand, depuis 1770 jusqu'en 1796 : 11° Dix-sept petites messes. 12° Douze psaumes pour les vêpres. 13° Quinze offertoires. 14° Une messe de *Requiem*. 15° Un *Dies iræ* solennel. 16° Un *Miserere* avec instruments. 17° *Miserere in Parasceve*, sans instruments. 18° Quatre messes solennelles. 19° Messe en plain-chant. 20° *Te Deum* solennel. 21° Trois opéras sérieux italiens. 22° Quatre opéras bouffes italiens. 23° Quatre *Tantum ergo*. 24° Trente-six symphonies à grand orchestre. 25° Quatre grandes sérénades. 26° Vingt-quatre trios pour deux violons et violoncelle. 27° Six concertos pour violon. 28° Grand concerto pour orchestre. 29° Six quatuors pour violons, viole et basse. 30° Trois quintettes, *idem*. 31° Cent quarante-huit quatuors pour baryton, violon, alto et basse, composés pour le prince Esterhazy. 32° Vingt-quatre caprices pour violon. 33° Un concerto pour hautbois. 34° Deux concertos pour flûte. 35° Un concerto pour basson. 36° Un concerto pour harpe. 37° Un concerto pour contrebasse. 38° Une symphonie concertante pour deux violons. 39° Un *idem* pour deux cors. 40° Huit concertos pour cor.

PICHELMAYER ou **PICHELMAIER** (Georges), valet de chambre de l'empereur d'Autriche et musicien de la cour impériale, dans la première moitié du dix-septième siècle, a séjourné quelque temps en Bohême. Il s'est fait connaître par un ouvrage intitulé *Psalmodia sacra*; Ratisbonne, 1637.

PICHIS (Érasme DE), auteur inconnu, a écrit à Rome un traité *De musica* cité par Mandosi (*Biblioth. roman. cent.* 7).

PICHLER (le P. Placide-Marie), né à Pfaffenfoven sur l'Ilm, en 1721, se livra dans sa jeunesse à l'étude des sciences et de la musique, et entra dans l'ordre de Saint-Benoît, en 1741, à Thierhaupten. Après avoir été ordonné prêtre, en 1744, il fut envoyé au couvent de Scheuern, où il se fit connaître comme un des meilleurs organistes de son temps; puis il passa quelques années à Vienne, fit un voyage en Italie et se retira à Venise, au couvent de Saint-Georges, où il mourut, en 1796. Vers 1760, il se répandit en Allemagne des copies manuscrites de plusieurs morceaux de sa composition; entre autres six trios pour violon, viole et basse; six *idem* pour luth, violon et violoncelle, et enfin six autres trios pour flûte, violon et basse.

PICHSELLIUS (Sébastien), littérateur et musicien allemand du seizième siècle, a publié, à Spire, un petit poëme latin sur la musique, sous le titre de *M. Sebastiani Pichselli viri eruditissimi ac musici celeberrimi* p. m. *Carmen de musica*, 1588, in-8° d'une feuille non paginée.

PICTE (Noel), luthier de Paris, né vers 1760, fut élève de Saunier. Les violons et les basses qu'il a fabriqués jusqu'en 1810 sont d'un beau fini et sont estimés.

PICTOR (D. Jean-Frédéric), prêtre et organiste de la cathédrale de Salzbourg, dans les dernières années de seizième siècle, n'est connu que par un recueil de psaumes des vêpres à quatre et à cinq voix intitulé : *Psal-*

modia vespertina D. Joannis Friderici Pictorii reverendissimi ac illust. Principis Domini, Andreæ Cardinalis de Austria Sacellani, junctis aliquot Beatissimæ Virginis Mariæ canticis quatuor et quinque vocibus compositis et ad Dei Opt. Max. laudem et ecclesiæ catholicæ decus nuperrimè in lucem editis. Monachii, in officina musica Adami Berg, 1594, in-4° obl.

PIELTAIN (Dieudonné-Pascal), violoniste et compositeur, né à Liége, en 1754, fut un des meilleurs élèves de Jarnowich. En 1778, il se rendit à Paris, et s'y fit entendre six années de suite au Concert spirituel. Il ne s'éloigna de cette ville qu'en 1784, pour aller à Londres en qualité de premier violon des concerts de lord Abington. Après avoir occupé cette place pendant neuf années, Pieltain fit un voyage à Pétersbourg, où il donna des concerts avec succès, s'arrêta quelque temps à Varsovie, à Berlin et à Hambourg, où il se trouvait en 1800. De retour à Liége, il y vécut dans une honnête aisance, fruit de ses travaux, aimé et respecté de ses concitoyens. Il est mort dans cette ville, le 12 décembre 1833, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Pieltain a publié à Paris et à Londres treize concertos pour le violon, six sonates pour le même instrument, deux œuvres de six quatuors pour deux violons, alto et basse, douze duos pour deux violons; Paris, Pleyel, et douze airs variés en deux livres pour les mêmes instruments; Paris, Sieber.

PIELTAIN (le jeune), frère du précédent, fut élève de Punto pour le cor, et exécuta, en 1781, des concertos sur cet instrument au Concert spirituel. En 1784, il était avec son frère attaché aux concerts de lord Abington, à Londres.

PIERLOT (Denis), violoniste français, qui était attaché au Concert spirituel, en 1786, a publié à Paris, chez Imbault : 1° Trois symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 1. 2° Première et deuxième symphonies concertantes pour deux violons et orchestre.

PIERLUIGI (Angelo), fils aîné de l'illustre Pierluigi de Palestrina, naquit à Rome, vers le milieu du seizième siècle. Élève de son père, il se livra à la composition. Dans le second livre des motets de celui-ci, on trouve deux motets à cinq voix d'Angelo sur les paroles : *Circuire possum, Domine, cœlum*, et *In hac cruce te invenit*. Il mourut jeune, antérieurement à 1594.

PIERLUIGI (Rodolphe), second fils de Jean Pierluigi de Palestrina, né à Rome, y mourut avant 1574. Un motet à cinq voix de sa composition a été inséré dans le deuxième livre de ceux de Palestrina.

PIERLUIGI (Silla), troisième fils de Jean Pierluigi de Palestrina, né aussi à Rome, y mourut comme ses frères avant 1594. Deux motets à cinq et à six voix de sa composition (*Domine pater*, etc., et *Nunc dimittis*) ont été insérés dans le second livre de motets de son père.

PIERMARINI (François), ténor, né à Bologne, débuta au théâtre de *la Pergola*, à Florence, en 1822. Dans l'année suivante, il chanta à Turin, puis à Milan, où on le retrouve en 1824, 1826 et 1827. Appelé à Madrid, en 1828, il y obtint du succès, et fut attaché au Conservatoire de cette ville, en qualité de professeur de chant. En 1834, il en fut nommé directeur et censeur. La reine d'Espagne le décora de l'ordre de Charles III. Par des motifs inconnus, Piermarini abandonna cette position, en 1840, et se rendit à Paris, où il publia un *Cours de chant divisé en deux parties*. Une édition française et allemande de cet ouvrage a été publiée, en 1845, à Mayence, chez Schott.

PIERRE, surnommé **DE CORBIE**, du lieu de sa naissance, fut poëte et musicien dans le treizième siècle. Il nous reste six chansons notées de sa composition, qu'on trouve dans le manuscrit de la bibliothèque impériale de Paris coté 7222 (ancien fonds).

PIERRE (l'abbé), vicaire de la cathédrale de Metz, né dans cette ville, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *De l'harmonie dans ses rapports avec le culte religieux. Études abrégées;* Metz, Verounais, 1858, et Paris, Gaume, 1 vol. in-8°, avec trente-six pages de musique.

PIERRET (....), luthier français, vécut sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII. Ses violons sont estimés; il les terminait avec plus de soin que son compatriote Bocquay, et en a fait en moins grand nombre.

PIERSON (Martin), bachelier en musique et directeur du chœur de l'église Saint-Paul, de Londres, mourut en cette ville, vers 1650. On a sous son nom une collection de motets et de chansons à cinq voix avec accompagnement de violes et orgue; cet ouvrage a pour titre : *Mottets, or grave chamber music, containing songs of 5 parts of several sorts for voices and viols, with an organ part*, etc. Londres, 1630.

PIERSON (Henri-Hugh), compositeur, est né le 12 avril 1815, à Oxford. Il descend d'une ancienne famille anglaise, d'origine normande. Son nom véritable est tel qu'il est écrit ici et non *Pearson*, comme on l'écrit généralement et même comme on le trouve aux titres de plusieurs de ses ouvrages. Son père était prédicateur en titre du roi Georges IV, ce qui procura au jeune Pierson l'occasion d'entendre souvent l'excellente musique de la chapelle royale, ainsi que les concerts de la cour, et cette circonstance fit découvrir ses heureuses dispositions pour l'art. Son éducation musicale fut confiée au maître de la chapelle et à l'organiste Thomas Attwood, artiste distingué. Les progrès de son élève furent rapides. A l'âge de treize ans, Henri Pierson fut envoyé au collége de Harrow (près de Londres), pour y faire ses études littéraires. Il y était depuis trois ans et y avait obtenu le prix de poésie latine, lorsque l'altération sensible de sa santé décida son père à le rappeler près de lui, à la campagne, et à lui interdire toute occupation relative à la musique, parce que son tempérament nerveux en éprouvait de trop vives émotions. Cependant son goût passionné pour cet art l'emportant sur toute autre considération, il continua de composer en secret. Lorsque sa santé fut rétablie, Pierson fut envoyé à Londres, pour suivre des cours de médecine, à l'exercice de laquelle il était destiné. Il y passa deux ans, et dans cet intervalle il écrivit de la musique sur quelques poésies fugitives de Byron et de Shelley : ces morceaux furent publiés chez l'éditeur Novello. En 1835, Pierson se rendit à Paris avec la résolution de se livrer exclusivement à la culture de la musique, vers laquelle il se sentait entraîné. Accueilli par le vieux *maestro* Paer, il en reçut quelques conseils, mais il ne put alors continuer des études régulières, parce que son père le rappela près de lui et le fit entrer à l'université de Cambridge, où il suivit les cours de sciences physiques. Ce fut dans cette institution qu'il apprit le contrepoint sous la direction du professeur Walmisley. Ses études scientifiques étant terminées en 1839, il partit pour l'Allemagne et vécut d'abord quelque temps à Prague, ou Tomaschek lui enseigna l'art de l'instrumentation. A Dresde, il reçut aussi des conseils de Reissiger. Quelques compositions vocales publiées à Leipsick chez Breitkoff et Hærtel et chez Kistner, commencèrent à le faire connaître. En 1844, la chaire de professeur de musique de l'université d'Edimbourg étant devenue vacante par la retraite de Henri Bishop, Pierson fut appelé en Écosse pour la remplir. Cette position parut d'abord lui plaire ; mais après l'avoir occupée pendant dix-huit mois, il donna sa démission et retourna en Allemagne. A Vienne, où il se rendit d'abord, il publia plusieurs ouvrages sous le pseudonyme d'*Edgar Mansfeldt ;* puis il alla à Berlin et y écrivit son opéra romantique intitulé *Leila,* qu'il destinait au théâtre de Hambourg ; mais avant de faire connaître cette production au public, il fit jouer, le 7 mai 1845, au théâtre de Brunn, l'opéra féerique *Der Elfensieg* (le Triomphe des Sylphes), dont le livret était de sa femme (*Caroline Leonhard* Lysen), et qui obtint quelque succès. Ce ne fut que deux ans plus tard que *Leila* fut représenté à Hambourg. La musique de cet ouvrage fut l'objet d'éloges exagérés et de critiques acerbes. Après quelques représentations orageuses, Pierson prit le parti de retirer sa partition, se plaignant de la mauvaise volonté du chef d'orchestre, qu'il accusait de nuire à l'exécution de son ouvrage. Pierson écrivit ensuite l'opéra héroïque intitulé *Contarini,* lequel n'a pas été représenté. Après avoir habité Hambourg depuis 1847 jusqu'en 1855, il retourna en Angleterre, où précédemment son oratorio de *Jérusalem* avait été entendu avec intérêt et avait été publié en partition chez Novello. Depuis lors il a écrit *le Paradis*, oratorio qui, je crois, n'a pas encore été exécuté, ainsi que la seconde partie du *Faust* de Gœthe.

Parmi les compositions publiées par cet artiste-amateur, on remarque : 1° Marche funèbre pour *Hamlet,* tragédie de Shakespeare, partition et arrangement pour le piano ; Leipsick, Peters. 2° Ouverture romantique, parties d'orchestre et partition pour le piano ; Vienne, Müller. 3° Six chants à voix seule avec piano ; *ibid.* 4° Huit chants *idem* ; Hambourg, Schuberth. 5° Élégie pour ténor ou soprano, avec piano ; Hambourg, Bœhme. 6° Romances, *idem ;* Dresde, Arnold. 7° Chant de mai, à quatre voix, poésie de Milton ; Londres, Novello. 8° *Salve æternum*, cantate avec orchestre, exécutée aux concerts philharmoniques de Norwich ; Londres, Ewer et C^e^. 9° *Ave Maria,* idem ; Vienne, Müller. 10° Beaucoup de mélodies et de romances détachées, dont *l'Apparition, un Regard,* etc. Pierson a donné à Hambourg une deuxième édition des Études d'harmonie et de contrepoint de Beethoven, et en a publié une traduction anglaise, à Londres.

PIETERZ (Adrien), le plus ancien facteur d'orgues connu de la Belgique, naquit à Bruges dans les premières années du quinzième siècle. En 1451, il construisit à Delft un orgue appelé *Heilig Kruis Orgel* (l'Orgue de la sainte Croix), parce qu'il était placé au-dessus de l'autel de Saint-Georges, à la croix de l'église. Il a construit à Delft, en 1455, dans l'église Neuve, un instrument qui s'y trouve encore, mais qui avait été déjà restauré quatre fois en 1548. Il ne reste presque plus rien aujourd'hui de l'ouvrage de Pieterz. Lootens, et d'après lui Hess (*Korte Schets van de allereerste uitvinding der Orgelen*, p. 14), ont donné quelques renseignements sur ces instruments.

PIETKIN (Lambert), chanoine de Saint-Materne et maître de chapelle à Saint-Lambert, de Liége, né dans cette ville, en 1612, y mourut en 1696. La cathédrale de Liége possède de sa composition douze messes à six et à huit voix. Il a publié de sa composition un recueil de motets intitulé : *Sacri concentus 2, 3, 4 et 8 vocum*; Liége, 1668, in-4°, et quelques autres ouvrages dont les titres ne sont pas connus. Enfin, il a laissé en manuscrit plusieurs antiennes qui se chantaient encore à Liége, en 1794.

PIÉTON (Loyset ou Louis), musicien français, naquit vers la fin du quinzième siècle, ou plutôt dans les premières années du seizième, à Bernay, en Normandie, et fut, à cause de cela, surnommé *le Normand*. L'abbé Baini a confondu ce musicien avec Louis Compère (*voyez* ce nom). Le lieu de la naissance de Piéton est indiqué dans la table des auteurs du quatrième livre des motets de la collection publiée par Pierre Attaignant, en 1531, in-4° obl.; on y lit : *Benedicite Deum cœli*... Loyset de Bernais. Forkel s'est trompé lorsqu'il a cru que *Loyset* était le nom de famille du musicien dont il s'agit, et *Piéton* un sobriquet (*Allgem. Geschichte der Musik*, tome II, p. 648) : *Loyset* était, à l'époque où vécut cet artiste, un diminutif de *Louis* assez fréquemment employé ; c'est ainsi qu'on appelait aussi Louis Compère, et c'est la conformité de ce prénom qui a causé l'erreur de Baini, copié par Kiesewetter dans son *Mémoire sur les musiciens néerlandais*, dans son *Histoire abrégée de la musique moderne*, et dans le catalogue de la musique de sa bibliothèque. Dans son obstination à me contredire sur la distinction que j'ai faite des deux musiciens *Compère* et *Piéton*, Kiesewetter a fait un long article rempli d'erreurs dans la 39me année de la *Gazette générale de musique de Leipsick* (p. 565-568), sous les initiales D. F., pour démontrer leur identité. La découverte de l'épitaphe de *Compère* (*voyez* ce nom) est venue me donner gain de cause, et démontrer que j'étais dans le vrai, lorsque j'ai dit que *Loyset Piéton* est postérieur d'un demi-siècle à *Loyset Compère*. Tous les raisonnements de Kiesewetter, pour prouver leur identité, sont tombés dans le néant. Outre le morceau cité ci-dessus, on a de Piéton un *Beati omnes* à quatre voix, imprimé dans une collection de psaumes publiée à Nuremberg, en 1542 ; Forkel en a rapporté un extrait en partition (*loc. cit.*). Les *Concentus 4-8 vocum* de Salblinger (Augsbourg, 1545) contiennent aussi quelques morceaux de Piéton. Le troisième livre des *Motets de la Couronne*, publié par Octave Petrucci, renferme un *O bone Jesu illumina* à quatre voix, du même musicien. On trouve deux autres psaumes à quatre voix de Piéton dans le *Tomus tertius Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum*, etc.; *Norimbergæ, apud Jo. Petreium*, etc., 1542. Le troisième livre des *Motetti del Fiore*, qui porte le titre latin *Liber tertius cum quatuor vocibus* (Lyon, Jacques Moderne, 1539), contient deux motets du même musicien. On en trouve deux à cinq voix, du même, dans le *Liber tertius viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet*, publié à Paris, par Attaignant, en 1534. Enfin trois chansons françaises à quatre voix, de Piéton, sont contenues dans le premier livre de pièces de ce genre, imprimé à Anvers, en 1543, par Tylman Susato.

PIETRAGRUA (Gaspard), prêtre, né à Milan, vers la fin du seizième siècle, fut d'abord organiste de l'église Saint-Jean de Monza, puis de la collégiale de Canobio, où il se trouvait en 1629. Il avait alors le titre de prieur. On connaît sous son nom : 1° *Concerti e canzoni francesi ad 1, 2, 3, 4, con Messe, Magnificat, falsi bordoni, Litanie della Madona e degli santi* ; Milan, 1629. 2° *Canzonette a tre;* ibid. 3° *Motetti a voce sola;* ibid. 4° *Messa e salmi alla Romana per cantarsi alli vespri di tutto l'anno con due Magnificat, le quattro antifone, ed otto falsi boordoni a 4 voci, lib. 5;* ibid.

PIETRAGRUA (Charles-Louis), compositeur dramatique, naquit à Florence, en 1692. Il a écrit pour le théâtre de Venise : *Il Pastor fido*, en 1721, et *Romolo e Tazio*, en 1722. On ignore quelle fut la suite de la carrière de cet artiste.

PIFARO (Nicolo). *Voyez* **NICOLAS DE PADOUE.**

PIFFET (Étienne), surnommé *le grand nez*, était violoniste à l'orchestre de l'Opéra, à Paris, vers 1750. Il se fit entendre, à cette époque, avec succès au Concert spirituel. On a gravé de sa composition des sonates à deux violons et basse continue, et des cantates à voix seule.

PIGNATI (l'abbé Pierre-Romulus), ou **PIGNATA**, compositeur dramatique, né à Rome vers 1660, fut considéré comme un artiste distingué vers la fin du dix-septième siècle. On a retenu les titres suivants des opéras qu'il a fait représenter sur les divers théâtres de Venise et dans quelques autres villes d'Italie : 1° *Costanza vince il destino*, au théâtre *San Giovanni et San Paolo* de Venise, 1695. 2° *Almiro, re di Corinto*, au même théâtre. 3° *Sigismondo primo*, 1696. 4° *L'Inganno senza danno*, à Trévise, en 1697. 5° *Paolo Emilio*, à Venise, en 1699. 6° *Il Vanto d'Amore*, au théâtre San-Mosé, à Venise, 1700. 7° *Oronte in Egitto*, au théâtre d'Udine, en 1705. L'abbé Pignata fut aussi le poëte de la plupart de ses opéras.

PIGNORIA (Laurent), en latin **PIGNORIUS**, antiquaire, né à Padoue, en 1571, fit ses études chez les jésuites de cette ville, entra alors dans l'état ecclésiastique et obtint un canonicat dans la cathédrale de Trévise. Il mourut à Padoue, d'une maladie épidémique, le 13 juin 1631. Au nombre des ouvrages de ce savant, on en trouve un qui a pour titre : *De Servis et eorum apud veteres ministeriis commentarius*; Augsbourg, 1613, in-4°. L'édition la plus estimée est celle qui a été publiée à Amsterdam, en 1674, un vol. in-12. Pignoria y traite de la musique des anciens, particulièrement de leurs instruments, depuis la page 145 jusqu'à 180. On y trouve quelques renseignements utiles sur cette matière.

PIGONATI (André), médecin napolitain, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'une *Lettera sopra il Tarantismo, ossia morso della Tarantola che si guarisce nella Puglia colla musica*, etc. Ce petit écrit, accompagné de notes et de planches, est imprimé à la fin d'un livre qui a pour titre : *Memoria di Brindisi sotto il regno di Ferdinando;* Naples, Morelli, 1781, in-4°.

PILATE (Auguste), dit **PILATI**, compositeur, né le 29 septembre 1810, à Bouchain, ville forte du département du Nord. Il commença l'étude de la musique à l'école communale de Douai; puis il fut conduit à Paris et admis au Conservatoire, le 18 novembre 1822, comme élève de solfége. Le premier prix de cette partie élémentaire de la musique lui fut décerné au concours de l'année suivante, et au mois de juin 1824, il fut rayé de la liste des élèves de cette institution. Après cette époque, on manque de renseignements sur la suite des études musicales de cet artiste, et l'on ignore le nom de son maître d'harmonie et de composition. Ses premières productions furent des romances, dont quelques-unes ont eu de la vogue. En 1836, il fit représenter, sur le théâtre du Palais-Royal de Paris, plusieurs petits opéras dont les titres n'ont pas été conservés. En 1837, M. Pilati fit jouer au théâtre d'Adelphi, à Londres, un ouvrage dans le goût romantique de cette époque, et qui était intitulé *le Roi du Danube*. De retour à Paris, il donna au théâtre de la Renaissance, en collaboration avec M. de Flottow, *le Naufrage de la Méduse*, opéra en quatre tableaux. Nommé chef d'orchestre du théâtre de la porte Saint-Martin, en 1840, il a écrit, pour cette scène, la musique de beaucoup de drames, mélodrames, pantomimes et ballets. En 1848, il donna, avec M. Gauthier, l'opéra de circonstance intitulé *les Barricades*, au théâtre National. *Les trois Dragons*, opérette de M. Pilati, jouée au théâtre des *Folies*, en 1854, fut reprise au théâtre des Variétés, en 1859. La cantate du même compositeur, intitulée *le Nid d'aigle*, fut chantée au même théâtre, le 16 août 1858, à l'occasion de la fête de l'empereur Napoléon III.

PILEUR D'APLIGNY (LE), chimiste et littérateur français, n'est connu que par ses ouvrages, parmi lesquels on remarque un bon traité de l'art de la teinture. Il est aussi auteur d'un livre intitulé : *Traité sur la musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression;* Paris, 1779, in-8°. Cet ouvrage ne renferme que des vues superficielles.

PILKINGTON (François), musicien anglais du seizième siècle, était luthiste distingué, attaché à la cathédrale de Chester. Après avoir fait ses études à l'université d'Oxford, il y fut élevé au grade de bachelier en musique, dans l'année 1595. Cet artiste est un des compositeurs d'un recueil d'airs pour le luth et la basse de viole publié à Londres, en 1605, in-fol.

PILLAGO (Charles), ou peut-être mieux **FILLAGO**, né à Rovigo, dans les dernières années du seizième siècle, fut nommé organiste de Saint-Marc, à Venise, le 1er mai 1623,

et mourut en 1644. Il fut considéré comme un des meilleurs organistes de l'Italie. On a de sa composition : *Sacri concerti a voce sola con basso per l'organo;* Venise, 1642, in-4°.

PILLET-WILL (le comte Michel-Frédéric), banquier et économiste, amateur de musique, né le 26 août 1781, à Montmeillan (Savoie), tenait par sa mère à la famille du chancelier d'Aguesseau. Établi à Paris sous l'empire de Napoléon Ier, il y fonda une maison de banque importante, fut un des créateurs de la caisse d'épargne, en 1818, et fut appelé, en 1828, à siéger parmi les régents de la Banque de France. Membre de l'Académie royale de Turin, il y fonda quatre grands prix de chimie, de physique, de mathématique et d'astronomie. Grand amateur de musique, il était lié d'amitié avec les artistes les plus célèbres, particulièrement avec Rossini. Baillot lui avait donné des leçons de violon : il joua de cet instrument avec délices jusque dans ses dernières années, et composa environ *cent solos* de violon avec accompagnement de piano, écrit par d'habiles artistes, particulièrement par Henri Herz. M. Pillet-Will a fait graver toute cette musique, qui n'a pas été mise dans le commerce, mais qu'il donnait à ses amis. Il a publié plusieurs écrits sur des sujets d'économie politique et de finances, dont on trouve la liste dans la *France littéraire* de Quérard (t. VII, p. 173), et dans la *Littérature française contemporaine* de M. Bourquelot (t. VI, p. 21). Le comte Pillet-Will est mort à Paris, le 11 février 1860.

PILLWITZ (Ferdinand), chanteur et directeur de musique à Brême, est né dans les premières années du dix-neuvième siècle. En 1829, il fit représenter au théâtre de cette ville un opéra intitulé *Lehmann*, et deux ans après il y donna celui qui a pour titre : *Die Hochzeit im Gasthofe* (la Noce dans l'auberge). Son opérette *Rataplan, ou le petit tambour*, obtint du succès, en 1851, non-seulement à Brême, où elle fut reprise plusieurs fois, mais dans toute l'Allemagne et fut jouée à plusieurs reprises à Dessau, Munich, Stuttgard, Weimar et Vienne.

PILOTTI (Joseph), compositeur et professeur de contrepoint, naquit à Bologne, dans les premiers mois de 1784. Son père, *Gioacchino Pilotti*, était organiste et facteur d'orgues. Dès son enfance, il se livra à l'étude des éléments de la musique et montra du penchant pour la profession de son père. Il était parvenu à l'âge de seize ans et déjà il avait acquis des connaissances dans la fabrication des orgues, lorsque Gioacchino Pilotti mourut, laissant sa femme et plusieurs enfants dans une situation peu fortunée. Joseph prit alors la résolution de venir en aide à sa famille par son travail, et d'en devenir le chef. Partageant le temps entre l'étude et les travaux manuels de l'atelier, sans égard pour sa faible complexion, il ne prenait presque jamais de repos. Devenu bon organiste, il était appelé souvent dans les maisons religieuses des environs de Bologne pour des fêtes ou des cérémonies, et toujours il faisait à pied le trajet pour ne pas diminuer le salaire qu'il recevait et qu'il rapportait intact à sa mère. Quelques amis, ayant remarqué sa belle organisation pour la musique, lui donnèrent le conseil de se livrer à l'étude du contrepoint sous la direction du P. Stanislas Mattei. Ce maître l'accueillit parmi ses disciples, au nombre desquels était alors Rossini. Bientôt Mattei eut distingué les rares dispositions de Pilotti pour la science de l'harmonie; il en fit son élève de prédilection. Ses progrès furent, en effet, si rapides, qu'avant d'avoir accompli sa vingt et unième année, il fut reçu membre de l'Académie philharmonique, et fut compté parmi les maîtres les plus habiles de Bologne. Dès ce moment, il écrivit une grande quantité de musique d'église dont le mérite lui fit obtenir la place de maître de chapelle de la cathédrale de Pistoie. Vers le même temps, il composa l'opéra bouffe l'*Ajo nell' imbarazzo,* qui fut joué avec quelque succès sur le théâtre du *Corso,* à Bologne; toutefois, Pilotti reconnut dans cet essai qu'il n'avait pas reçu de la nature le génie dramatique, et ce fut le seul ouvrage qu'il écrivit pour la scène. En 1826, il succéda à son professeur Mattei dans la place de maître de chapelle de la basilique de *San-Petronio*, et trois ans après il reçut sa nomination de professeur d'harmonie et de contrepoint au Lycée communal de musique de Bologne. Là était sa véritable destination, car il se fit remarquer dans son enseignement par la méthode pratique qui avait fait la grande réputation de Mattei. Pilotti, que de fortes maladies avaient mis plusieurs fois aux portes du tombeau, mourut à l'âge de cinquante-quatre ans, le 12 juin 1838. Parmi ses compositions pour l'église, qui sont toutes restées en manuscrit, on cite comme des œuvres distinguées ses psaumes à huit voix, et son *Dies iræ*, avec orchestre. On a aussi de lui un traité d'instrumentation qui a été publié sous ce titre : *Breve*

insegnamento teorico sulla natura, estensione, proporzione armonica, etc., per tutti gli stromenti: Milan, Ricordi.

PIMENTEL (Pierre), célèbre organiste portugais, mourut à Lisbonne, en 1599. Il a laissé un recueil de compositions pour l'orgue, intitulé : *Livro de cifra de varias obras para se tangerem na orgaõ.* Machado (*Bibl. Lusit.*, t. III, p. 610) croit que ce livre a été imprimé.

PINA E MENDOÇA (Léon DE), chevalier de l'ordre du Christ, né en Portugal, vécut vers 1650. Machado lui attribue plusieurs opuscules concernant la théorie de la musique, restés en manuscrit (*Bibl. Lusit.*, t. III. p. 11).

PINAROL (Jean), musicien belge, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, n'est connu que par six motets à quatre voix, imprimés dans les *Motetti XXXIII*, sortis des presses d'Ottaviano Petrucci de Fossombrone, en 1502, petit in-4° oblong, et par la chanson italienne, à quatre voix, *Fortuna desperata*, qui se trouve dans les *Canti C cento cinquanta*, publiés par ce célèbre imprimeur, en 1503.

PINELLI DE GERARDIS (Jean-Baptiste), né à Gênes, en 1545, d'une famille noble, voyagea en Allemagne, et s'établit à Prague, antérieurement à l'année 1580. Environ neuf mois après la mort du maître de chapelle Scandelli, il fut appelé à Dresde, en 1581, pour lui succéder; mais sa mauvaise conduite l'obligea à retourner à Prague bientôt après. Il mourut en cette ville; l'époque de son décès est ignorée. Walther cite de sa composition les ouvrages suivants : 1° *VI Misse a 4 voci;* Dresde, 1582, in-fol. 2° *Magnificat* allemands dans les huit tons de l'église; *ibid.*, 1583, in-fol. 3° *Madrigali;* ibid., 1584, in-fol. 4° *Cantiones sacræ* 8, 10 e 15 *voc.;* ibid., 1584, in-fol. On a aussi de Pinelli : 5° *Mutetii quinque vocum a Joanne Baptista Pinello italo nobilique Genuensi, S. C. M. musico composita; impressa Pragæ per Georgium Negrinum*, 1588, in-4°. 6° Nouvelles chansons allemandes à cinq voix, traduites de l'italien pour être chantées et accompagnées dans la manière italienne; Dresde, 1584, in-4°. 7° *Napoletane a 5 voci;* ibid., 1585, in-4°. 8° Dix-huit musettes à cinq voix; Prague, 1588, in-4°.

PINHEIRO (le P. Jean), religieux portugais, né à Thomar, dans l'Estramadure, fut un des meilleurs musiciens de sa nation, et forma plusieurs bons élèves. Il mourut dans la première moitié du dix-septième siècle. On trouvait encore de lui vers 1720, dans la Bibliothèque royale de Lisbonne, les ouvrages suivants, en manuscrit : 1° *Ave Regina cœlorum* à douze voix (n° 809). 2° *Afflictio mea* à six voix (n° 810).

PINNA (Emmanuel DE), musicien de la chapelle du roi de Portugal, né en Espagne, vivait à Lisbonne au commencement du dix-septième siècle. Il a laissé en manuscrit des cantiques pour le jour de Noël et les principales fêtes de saints, sous ce titre : *Villancicos y romances de la Natividad de Jesu-Christo y otros santos.*

PINTADO (Joseph), violoniste romain sur qui l'on n'a point de renseignements, a publié un livre qui a pour titre : *Vera idea della musica e del contrappunto;* Rome, de l'imprimerie de Gioacchino Puccinelli, 1794, in-8° de cent cinquante-six pages. Cet ouvrage est de très-peu de valeur.

PINTI (Salvator-Ignace), moine italien, vécut dans un couvent de la Bohême vers la dernière partie du dix-huitième siècle. Il composa la musique d'un oratorio, intitulé : *Il Santo Abele di Boemia, ossia il glorioso martirio di S. Wenceslao, signor di detto regno*, qui fut exécuté, en 1781, dans l'église Saint-Pierre de Prague.

PIO (Antoine), compositeur, né à Ravenne, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut maître de chapelle dans cette ville. En 1783, il écrivit, à Vienne, *Nettuno ed Egle*, opéra sérieux, et, en 1790, il donna, au théâtre de la Scala, à Milan, *Il Medonte*, opéra sérieux.

PIOCCHI (Christophe), né à Foligno (États Romains), dans les dernières années du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle à Orvieto, puis fut appelé à Sienne, pour remplir les mêmes fonctions à la cathédrale. Il occupait encore cette position en 1669, dans un âge avancé. On connaît de lui : 1° *Cantiones sacræ seu Motetti* 2, 3 *et* 4 *vocum, liber primus;* Orvieto, 1623. J'ignore les dates et le lieu de l'impression du deuxième et du troisième livres de ces motets. 2° *Motetti a due, tre et quattro voci. Lib. IV;* Bologne, Jacques Monti, 1668, in-4°. 3° *Responsoria hebdomadæ sanctæ quatuor vocibus;* ibid., 1669, in-4°.

PIONNIER (Jean), musicien français du seizième siècle, fut maître de chapelle à Lorette. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Motetti a cinque voci*, lib. I; Venise, 1561, in-4°. 2° *Idem*, lib. II; *ibid.*, 1564.

in-4°. On trouve trois motets à six voix de ce maître dans le premier livre des *Motetti del frutto a sei voci; Venetia, nella stampa d'Antonio Gardane*, 1539.

PIOVESANA (François), né à Salice (royaume de Naples), est auteur d'un opuscule, intitulé : *Misure harmoniche; Venetia, app. Gardano*, 1627, in-4° de soixante-six pages. Ce savant et son ouvrage sont cités par Tevo (*voyez* ce nom), dans son *Musico Testore*.

PIOZZI (...), compositeur italien, attaché au service du prince Palatin, a fait graver, à Manheim, en 1780, deux œuvres, chacun de trois quatuors pour clavecin, deux violons et basse.

PIPELARE (Mathieu), musicien belge, né à Louvain, vécut à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. On ne sait rien de ses études, ni des places qu'il a occupées. Ornithoparcus, qui le cite comme une autorité en ce qui touchait les proportions de l'ancienne notation (*Microl. Musicæ activæ*, lib. II, cap. 8), nous a appris son prénom, qu'on ne trouve point ailleurs. Pipelare signait ordinairement son nom par un rébus composé du mot *Pipe* et des notes de musique *la, ré*. C'est ainsi qu'on le trouve dans des manuscrits de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Une messe à quatre voix de Pipelare est imprimée dans la collection publiée par André Antiquo de Montona (*voyez* Montona). Octave Petrucci a aussi inséré un *Ave Maria* de ce maître, dans son premier livre de motets à cinq voix : Venise, 1505. Georges Rhau a inséré quelques compositions de ce maître dans sa *Bicinia gallica, latina et germanica* (Vitebergæ, 1545). Le manuscrit de la Bibliothèque royale de Munich, n° 34, provenant de la chapelle des ducs de Bavière, contient de Pipelare l'antienne à quatre voix *Vita dulcedo*. Des compositions de Pipelare se trouvent, avec des messes et autres morceaux de Pierre de Larue, dans deux beaux manuscrits, in-folio atlantique, qui appartiennent à la Bibliothèque royale de Bruxelles; enfin, les manuscrits des archives de la chapelle pontificale, à Rome, renferment des messes du même musicien, entre autres une messe de l'*Homme armé*, à quatre voix.

PIPELET (madame Constance). *Voyez* **SALM** (madame **DE**).

PIPERNI (Alphonse), professeur de musique napolitain, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par un traité de la transposition intitulé : *Regole per ben trasportare ogni composizione per tutti i tuoni e mezzi tuoni*; Naples, 1759, in-8°.

PIPPING (Henri), né à Leipsick, le 2 janvier 1670, y fit ses études et y obtint le titre de prédicateur à l'église Saint-Nicolas, en 1693. Quatre ans après, il passa en la même qualité à celle de Saint-Thomas. En 1709, il fut promu au grade de docteur en théologie à l'université de Wittenberg, puis fut appelé à Dresde en qualité de prédicateur de la cour et de conseiller du consistoire. Il mourut dans cette ville, le 22 avril 1722. Pipping n'était âgé que de seize ans lorsqu'il soutint, pour le grade de bachelier, une thèse : *De Saule per musicam curato*, sous la présidence du professeur Lœscher (*voyez* ce nom). Cette dissertation a été imprimée à Leipsick, en 1686, in-4°. Il en fut fait une seconde édition dans la même ville, en 1699, et il en parut une troisième à Wittenberg, en 1705, in-4° de soixante-quatre pages. Enfin ce morceau fut reproduit une quatrième fois dans les *Exercitationes academicæ Juveniles*, de Pipping; Leipsick, 1723, in-4°.

PIRKER (Marianne), femme d'un violoniste de la chapelle du duc de Wurtemberg, fut une des meilleures cantatrices allemandes de son temps, et brilla à Londres, à Vienne et à Stuttgard. Admise, à cause des qualités de son esprit, dans l'intimité de la duchesse de Wurtemberg, elle se trouva compromise quand cette princesse se sépara de son époux (en 1755), fut arrêtée et enfermée dans la forteresse de Stohen-Asperg, où elle resta jusqu'en 1765. Ce changement subit de sa fortune la priva de l'usage de sa raison pendant plusieurs années, sans porter cependant atteinte à son talent. De la paille de seigle qui composait sa couche, elle fabriquait des fleurs d'une merveilleuse délicatesse : elle parvint bientôt à tant d'habileté dans cet exercice, que l'impératrice Marie-Thérèse ne dédaigna pas d'accepter un bouquet de ces fleurs artificielles que madame Pirker lui avait envoyé, et qu'elle la récompensa par le don d'une médaille d'or. Un autre bouquet, offert à l'impératrice (Catherine) de Russie, lui valut une récompense magnifique. Lorsque madame Pirker eut recouvré sa liberté, elle se retira à Heilbronn, et y vécut en donnant des leçons de chant. A l'âge de soixante ans, elle chantait encore avec une rare expression. Elle mourut le 10 novembre 1783, à l'âge de soixante-dix ans.

PIRKHERT (Édouard), pianiste et compositeur, né le 21 octobre 1817, à Auffie, vil-

lage de la Styrie, fit ses études littéraires au gymnase et à l'université de Grætz, où il reçut les premières leçons de musique; puis il se rendit à Vienne, où Antoine Halm fut son maître de piano; plus tard il devint élève de Charles Czerny. M. Pirkhert s'est fixé dans cette ville et a commencé à s'y faire connaître en jouant dans les concerts, en 1837. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque : Étude héroïque pour le piano, œuvre 4; Vienne, Mechetti; six mélodies *idem*, op. 9; *ibid.*; douze études de salon *idem*, op. 10; *ibid.*; études en octaves *idem*, op. 11; *ibid.*: Fantaisie de concert sur *les Noces de Figaro*, op. 12; Leipsick, Hofmeister. En 1855, M. Pirkhert a été nommé professeur de piano au Conservatoire de Vienne.

PIRLINGER (Joseph), violoniste de la musique de la cour impériale, à Vienne, fit, vers 1786, un voyage à Paris, et y publia de sa composition : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse. 2° Six symphonies à huit parties. De retour à Vienne, où il vivait encore en 1802, il a fait paraître : 3° Trois trios faciles pour deux violons et basse; Vienne, Steiner. 4° Plusieurs œuvres de duos et de divertissements pour deux violons. Pirlinger a été l'éditeur d'une nouvelle publication de la méthode de violon de Léopold Mozart; Vienne, Wallishauser. Il a laissé en manuscrit dix-huit trios pour deux violons et basse.

PISA (Don Augustin), docteur en droit canon et civil, vivait au commencement du dix-septième siècle, et a publié un livre qui a pour titre : *Battuta della musica dichiarata da don Agostino Pisa, dottore di legge canonica e civile, e musico speculativo e prattico. Opera nova, utile e necessaria alli professori della musica. Ristampata di novo, ed ampliata; in Roma*, 1611, in-4°. Forkel (*Allgem. Litteratur der Musik*, p. 275) dit que l'auteur de ce livre est cité quelquefois sous le nom d'*Agostino di Pisa*, comme si ce nom d'*Agostino* était celui de sa famille, et *Pise* le lieu de sa naissance. D'après ce renseignement inexact, M. Ferdinand Becker n'a pas hésité à placer Pisa sous le nom d'*Agostino*, et à le faire naître à Pise, dans son *Tableau systématique et chronologique de la littérature musicale* (1). Ainsi qu'on le voit par le titre, l'édition de 1611 est la deuxième du livre de Pisa; mais j'ignore où la première a été publiée. Le seul renseignement que l'on trouve dans la deuxième, concernant la première, est que Pisa avait dédié celle-ci à Boniface Cannobio, noble bolonais, au lieu que l'autre est dédiée au P. Thomas Pallavicino. La seconde édition du livre de Pisa n'est pas commune, mais la première est beaucoup plus rare. Il est le premier où ce qui concerne la mesure en musique a été traité avec développement. Après les madrigaux et les sonnets adressés à l'auteur, suivant l'usage du temps où il écrivait, et l'épître dédicatoire, on trouve un avertissement au lecteur p. 13; l'éloge de la musique, p. 15; un aperçu des inventeurs de la musique, p. 17, et un raisonnement intitulé : *Del musico e cantore*. Vient ensuite la préface de l'ouvrage, p. 23-44, où l'auteur examine ce qu'on a dit jusqu'à lui, dans les divers traités de musique, concernant la mesure. Les chapitres qui composent le corps du livre sont les suivants : 1° *Che cosa sia battuta*, p. 44-50. 2° *Che cosa significhi questa parola, positione nella battuta*, p. 50-63. 3° *Per che causa sia stata ritrovata la battuta*, p. 63-67. 4° *Di quante parti sia composta la battuta*, p. 67-71. 5° *Dove cominci e termini questa battuta*, p. 71-88. 6° *Del primo moto, o primo spatio che fà la mano per andare a ponersi in alto per battere*, p. 88-96. 7° *Di alcuni disordini che occorono per non dare il suo vero principio alla battuta*, p. 97-102. 8° *Come ci doviamo servire di questa misura, per dare principio, e seguitare il canto*, p. 103-119. 9° *Che tutte le cantilene devono finire all' insù, cioè in aria*, p. 119-127. 10° *Delle proportioni*, p. 127-131. 11° *Catalogo degli errori reprobati in questa dichiaratione*, p. 132-136. Le livre est terminé par la table des matières. J'ai cru devoir donner ici l'indication du contenu de cet ouvrage, à cause de sa rareté. Le style de Pisa est diffus, mais son livre renferme de fort bonnes choses sur une matière, négligée à l'époque où il fut écrit, et qui a de l'intérêt. Les recherches historiques qu'on y trouve sont curieuses. Pisa est, je crois, le premier qui contesta à *Guido d'Arezzo* les inventions qu'on lui attribue à tort. Georges Schielen cite de cet auteur (*Biblioth. Enucleata*, p. 328) un traité *De Percussione musica*; mais ce titre n'est qu'une mauvaise traduction latine du titre italien de l'ouvrage précédent. Mattheson en parle aussi dans son *Orchestre scrutateur* (*das forschende Orchester*, page 408), sous le titre de *Tractatus de tactu*.

(1) *System. Chronol. Darstellung der musical Litteratur*, col. 274.

PISADOR (Didier), musicien espagnol du seizième siècle, naquit à Salamanque. Il a publié un traité sur l'art de jouer de la viole, sous le titre de *Musica de viguela, citharisticæ artis documenta;* Salamanque, 1552, in-fol.

PISANELLI (Pampilio), maître de chapelle de la cathédrale de Pise, naquit à Bologne vers le milieu du seizième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de seize madrigaux à cinq voix, intitulé : *Madrigali a cinque voci. Libro primo. In Ferrara, per Vittorio Baldini,* 1586, in-4°.

PISANI (Antoine), membre de la Société philharmonique de Palerme, naquit en 1795, et mourut en 1827. Il a fait imprimer un opuscule intitulé : *Pensieri sul diritto uso della musica istrumentale*; Naples, 1817. Dans la même année, il en a paru une autre édition à Palerme, in-4°.

PISARI (Pascal), né à Rome vers 1725, était fils d'un pauvre maçon. Dans sa jeunesse, il possédait une très-belle voix qui, ayant été remarquée par un musicien nommé Gasparino, détermina celui-ci à lui enseigner la musique. Après la mue, il acquit une bonne voix de basse; mais sa timidité était si grande que, ne trouvant point de ressource dans son talent comme chanteur, il résolut de se livrer à l'étude de la composition. Il y fit de rapides progrès sous la direction de Jean Biordi, chapelain-chantre de la chapelle pontificale, et maître de chapelle de Saint-Jacques des Espagnols. La lecture des ouvrages de Palestrina fut surtout profitable à Pisari : il saisit si bien l'esprit du style de ce grand homme, que, de tous ceux qui tentèrent de l'imiter, il est peut-être le musicien qui en approche le plus : sa supériorité en ce genre l'a fait appeler par le P. Martini *le Palestrina du dix-huitième siècle*. En 1752, il fut agrégé à la chapelle pontificale; mais bien qu'il y ait fait un long service, il n'y eut, pendant la plus grande partie du temps, que la position de surnuméraire. Sa misère était extrême : à peine couvert de vieux habits que lui donnaient ses amis, il n'avait d'habitation qu'une mansarde qu'on lui cédait par charité. Son mobilier se composait d'une couverture placée sur deux tables pour son coucher, d'un clou où il attachait une chandelle, et d'un morceau d'argile qu'il avait façonné en écritoire. L'encre dont il se servait n'était composée que d'eau et de charbon; sa plume était un bâton fendu. Il n'avait d'autre papier que celui qu'il ramassait dans les rues de Rome; lui-même le lignait pour écrire sa musique, et il l'appuyait contre la fenêtre pour y tracer ses belles compositions, dignes de procurer à leur auteur un sort moins pénible. Enfin, l'occasion favorable pour tirer Pisari de cette horrible situation parut se présenter. Le bruit de son mérite étant parvenu à la cour de Portugal, l'ambassadeur de cette puissance à Rome fut chargé de lui demander un *Dixit* à seize voix réelles en quatre chœurs, et un service complet pour les dimanches et fêtes de toute l'année, à quatre voix avec orgue. Cet immense travail terminé, le *Dixit* fut exécuté, en 1770, d'après l'ordre de l'ambassadeur, dans l'église des XII Apôtres, par cent cinquante des meilleurs chanteurs de Rome. Burney, qui entendit cette exécution solennelle, parle avec admiration du mérite de la facture de ce morceau. Toute la musique fut expédiée à la cour de Lisbonne; elle remplissait deux caisses. Malheureusement la récompense due à de si beaux et si considérables travaux mit tant de temps à parvenir à Rome, que lorsqu'elle y arriva, Pisari n'était plus. Il avait cessé de souffrir, en 1778. Ce fut son neveu, simple ouvrier maçon, qui recueillit le prix de son travail. Les compositions écrites par Pisari pour la chapelle pontificale sont en grand nombre et d'un travail parfait; elles consistent en *messes, psaumes* et *motets* à huit voix, deux *Te Deum,* dont un à huit voix et un à quatre. L'abbé Baini accorde beaucoup d'éloges à ces productions. Pisari fut moins heureux dans le *Miserere* à neuf voix qu'il écrivit, en 1777, à la la demande de ses collègues, pour le service de la même chapelle : la misère et l'immense travail qu'il avait fait pour la cour de Portugal avaient épuisé ses forces : l'effet du morceau ne répondit pas à ce qu'on attendait du talent de l'auteur. L'abbé Santini possède en manuscrit de cet excellent artiste : 1° *Dixit* à quatre voix. 2° *Miserere* à 4. 3° *Laudate Dominum* à 4, en canon. 4° Une messe à 8. 5° Les psaumes *Dixit, Laudate, Lætatus sum* et *Beatus vir* à huit voix. 6° Les motets *Virtute magna, Coronas aureas, Si consurrexistis* et *Tu es pastor ovium* à 8. 7° Le fameux *Dixit* à 16, composé pour le roi de Portugal.

PISARONI (Benedetta-Rosamunda), excellente cantatrice, n'est pas née à Palerme, en 1806, comme le dit l'auteur de la notice insérée dans le *Lexique universel de musique* publié par le docteur Schilling, mais à Plaisance, le 6 février 1793. Un maître obscur, nommé Pino, lui donna les premières leçons

de musique. A l'âge de douze ans, elle passa sous la direction du sopraniste Moschini, alors au service du vice-roi d'Italie, à Milan. Après avoir appris de lui l'art du chant, suivant les principes de l'ancienne école, elle reçut des conseils de Marchesi, qui se chargea du soin de perfectionner son goût. Tels furent les avantages qu'elle recueillit des leçons de ces deux maîtres que, malgré l'extérieur le plus repoussant, malgré les défauts d'une partie de son organe vocal, elle excita partout l'admiration. La plupart des biographes qui ont écrit sur cette cantatrice ont dit que sa voix était originairement un contralto qui s'était élevé progressivement; c'est le contraire qui est exact. Lorsque madame Pisaroni débuta à Bergame, dans l'été de 1811, à l'âge de dix-huit ans, elle chantait en soprano aigu les rôles de *Griselda*, *Camilla*, et autres du répertoire de cette époque. Applaudie à Bergame, elle fut appelée à Vérone dans la saison suivante, et le succès qu'elle y obtint la fit connaître de toute l'Italie. De retour à Plaisance vers la fin de 1812, elle y chanta avec succès. Appelée à Parme au commencement de 1813, elle y eut une maladie longue et sérieuse après laquelle elle perdit quelques notes aiguës de sa voix, tandis que la partie grave de l'organe acquit de l'étendue et de la force. Obligée de renoncer à son premier emploi, elle prit celui de *contralto*, et l'exercice développa si bien en elle les avantages de ce genre de voix, qu'en peu de temps elle fut considérée à juste titre comme le premier contralto de l'Italie, quoiqu'elle ne pût donner quelques notes qu'avec un accent guttural de l'effet le plus désagréable. Applaudie sur les théâtres de Venise, de Florence, de Padoue, de Palerme, de Naples, de Milan et de Turin, elle fut appelée, sur sa réputation, à Paris, en 1827, et y débuta au mois de mai, par le rôle d'*Arsace* de *Semiramide*. Je n'oublierai jamais l'effet qu'elle produisit sur l'auditoire lorsque arrivant sur la scène en tournant le dos au public, et considérant l'intérieur du temple, elle fit entendre d'une voix formidable, admirablement posée, cette phrase : *Eccomi alfin in Babilonia!* Des transports unanimes accueillirent ces vigoureux accents et cette large manière, si rare de nos jours; mais lorsque la cantatrice se retourna et fit voir des traits horriblement bouleversés par la petite vérole, une sorte de cri d'effroi succéda à l'enthousiasme, et l'on vit des spectateurs fermer les yeux pour jouir du talent sans être obligés de regarder la personne. Avant la fin de la représentation, le talent avait remporté une victoire complète dans la cavatine, dans le duo avec Assur, dans le finale du premier acte, dans le grand duo du second, et dans le rondo *In si barbara sciagura*. Après quelques mois, le public ne songea plus à la figure de madame Pisaroni, dominé qu'il était par la puissance de son talent. *La Donna del lago* lui fournit une autre occasion de montrer sa supériorité dans le rôle de *Malcolm*, et *l'Italiana in Algeri* prouva qu'elle n'avait pas moins d'habileté dans le genre bouffe.

Moins heureuse à Londres qu'à Paris, elle y chanta sans succès, en 1829, et n'y trouva personne qui sût apprécier l'élévation de son style. En 1830, madame Pisaroni se rendit à Cadix, où elle chanta pendant deux ans. De retour en Italie, elle n'y a pas retrouvé la faveur qui l'accueillait autrefois. D'ailleurs, le répertoire de Rossini était usé, et l'on n'écrivait plus pour la voix de contralto : ces circonstances la déterminèrent à se retirer dans sa ville natale, où elle vit encore, je crois (1863), dans une honnête aisance.

PISCHEK (Jean-Baptiste), baryton distingué du théâtre allemand, est né à Melnik (Bohême), le 14 octobre 1814. Destiné à la profession d'avocat, il fit ses études à Prague et y suivit les cours de droit; mais son amour pour la musique, son goût pour le théâtre et la beauté de sa voix, lui firent prendre la résolution de se vouer à la scène. Après avoir fait pendant deux ans des études de chant, il débuta au théâtre de Prague, en 1835, dans la *Norma* de Bellini. Appelé ensuite à Brunn et à Presbourg, il y obtint des succès qui le firent engager pour le théâtre de Vienne, en 1837. Ce fut dans cette ville que son talent prit tout son développement. Guhr (*voyez* ce nom), qui l'entendit dans quelques-uns de ses bons rôles, en 1840, l'engagea immédiatement pour le théâtre de Francfort-sur-le-Mein, et lui accorda des appointements considérables. Sa réputation s'étendit bientôt dans toute l'Allemagne, et ses succès à Berlin, en 1843, à Prague, dans l'année suivante, et à Stuttgard, eurent beaucoup d'éclat et le firent appeler à Londres, en 1845. De retour en Allemagne, il rentra au théâtre royal de Stuttgard. En 1848, il chantait à Hambourg. Quatre fois, il fut rappelé à Londres et toujours y fut considéré comme un chanteur d'élite. Je l'entendis dans cette ville, en 1851 : il n'avait rien perdu de la beauté de sa voix et chantait avec un très-bon sentiment. Depuis cette époque, je n'ai plus eu de renseignements sur la suite de sa

carrière. Bon musicien et pianiste habile, Pischek a composé des *Lieder* qui ont été recherchés en Allemagne.

PISENDEL (Jean-Georges), maître de concerts de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, naquit à Carlsbourg, petite ville de la Franconie, le 26 décembre 1687. A l'âge de neuf ans, il entra comme enfant de chœur dans la chapelle du margrave d'Anspach, placée alors sous la direction de Pistocchi, et dont Corelli était premier violon. Devenu élève de ce dernier, il fit de si rapides progrès sur le violon, qu'il put être nommé violoniste de la chapelle à l'âge de quinze ans. En 1709, il se rendit à Leipsick, pour y suivre les cours de l'université; trois ans après, il entra dans la chapelle du roi de Pologne, puis fut attaché à la personne du prince héréditaire de Saxe, qu'il accompagna à Paris, en 1714, à Berlin, l'année suivante, en Italie pendant les années 1716 et 1717, et enfin à Vienne, en 1718. De retour à Dresde, il y reprit son service à la cour, et succéda, en 1728, à Volumier, en qualité de maître de concerts. Il se distingua dans cette place par les qualités d'un excellent chef d'orchestre. En 1734, il suivit le roi de Pologne à Varsovie, avec quelques artistes de la chapelle de Dresde. Il mourut le 25 novembre 1755, à l'âge de soixante-huit ans. Pisendel avait étudié l'harmonie et la composition sous la direction de Heinichen : il laissa en manuscrit quelques concertos de violon, dont un avait été composé pour la dédicace de la nouvelle église catholique de la cour de Dresde, des solos pour le même instrument, et des fugues à quatre parties instrumentales.

PISTICCI (Athanase), grand cordelier, maître de chapelle de son ordre au couvent de Pise, dans la première moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Motetti a tre voci con il basso per l'organo;* Venise, 1629, in-4°. 2° *Motetti a 2 e 3 voci,* lib. 2; *ibid.*, 1633. 3° *Idem,* lib. 3; *ibid.* 4° *Salmi a quattro voci.*

PISTILLI (Achille), compositeur napolitain, fit ses études musicales au collége royal de musique de *San-Pietro a Majella.* Sorti de cette institution, il fit représenter, en 1840, au théâtre *Nuovo* de Naples, *Il finto Feudatario,* qui ne réussit pas. En 1846, il a donné dans la même ville *Rodolfo di Brienza*, opéra romantique, qui fut plus heureux. Quelques morceaux de cet opéra ont été publiés avec accompagnement de piano, à Milan, chez Ricordi. Depuis ce second essai, le nom de cet artiste a disparu du monde musical.

PISTOCCHI (François-Antoine), compositeur et célèbre professeur de chant, naquit en 1659, à Palerme, suivant le témoignage de Fantuzzi (*Notizie degli Scritt. Bolog.*, t. 6), et non à Bologne, comme l'ont affirmé tous les biographes. Ce qui a causé leur erreur, c'est qu'il fut transporté dans sa première enfance, avec toute sa famille, dans cette dernière ville. Il y fut dirigé par son père dans l'étude de la musique et de la composition, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de huit ans il fut en état de publier son premier ouvrage sous ce titre : *Caprici puerili variamente composti in 40 modi, sopra un basso, da un balbetto in età d'anni* 8, op. 1, Bologne, 1667, in-folio. Pistocchi reçut ensuite des leçons de chant du P. Vastamigli, carme de *San-Martino-Maggiore,* puis il devint élève de Bartolomeo Monari. Ses études terminées, il fut élu maître de chapelle de *San-Giovanni-in-Monte.* En 1692, il fut admis membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, dans l'ordre des compositeurs; il en fut prince en 1708, et, pour la seconde fois, en 1710. Vers l'âge de vingt ans, il se consacra au théâtre; mais quel que fût son talent, les défauts de son extérieur et la faiblesse de son organe l'empêchèrent d'obtenir les succès qu'il espérait. Bientôt il quitta cette carrière, embrassa l'état ecclésiastique et entra dans la congrégation de l'Oratoire. Son mérite comme compositeur le fit appeler à la cour du margrave de Brandebourg-Anspach, Frédéric III, en qualité de maître de chapelle. Il y composa plusieurs opéras, entre autres celui de *Narciso,* sur le poëme d'Apostolo Zeno, représenté en 1697. Deux ans après, il se rendit à Venise, où il écrivit *Il Martirio di S. Adriano,* oratorio, et l'année suivante, il alla à Vienne pour y composer *le Rise di Democrite,* 1700. On connaît aussi de lui *Leandro,* 1679, *Il Girello,* 1681, et l'oratorio intitulé *Maria Virgine addolorata,* 1698. Ses autres œuvres pratiques sont : 1° *Scherzi musicali,* collection d'airs italiens, français et allemands, publiée à Amsterdam, chez Roger (sans date). 2° *Duetti e Terzetti,* Bologne, 1707, op. 3. Enfin on trouvait, il y a quelques années, chez Breitkopf, à Leipsick, le psaume 147, *Lauda Jerusalem,* à cinq voix et basse continue, en manuscrit, sous le nom de Pistocchi.

Mais ce qui assure surtout à Pistocchi une gloire impérissable, c'est d'avoir établi à Bologne, vers 1700, une école de chant d'où sont sortis les plus grands chanteurs de la première moitié du dix-huitième siècle, tels que Antoine

Bernacchi, Ant. Pasi, J.-B. Minelli, A. Pio Fabri, Bortolino de Faenza, etc., etc. Là, pour la première fois, la pose du son, la vocalisation bien articulée, l'expression dramatique furent enseignées méthodiquement. Enfin l'émulation que cette école produisit dans le reste de l'Italie donna naissance à une multitude d'autres établissements du même genre, et particulièrement à l'admirable école napolitaine, établie par Dominique Gizzi, en 1720. On ignore l'époque de la mort de Pistocchi; on a cependant la preuve qu'il existait encore et même qu'il composait en 1717, car il existe un livret d'oratorio intitulé : *La Fuga di santa Teresia per musica* (in-4°, sans nom de lieu), où l'on voit que la poésie a été écrite par le docteur *Eustachio Manfredi*, de Bologne, pour l'usage de la congrégation de Saint-Philippe de Neri, de la maison de Forli, et que la musique a été composée par le P. Francesco Pistocchi, prêtre de l'Oratoire, dans cette même année 1717.

PISTORIUS (Jean-Frédéric), docteur en droit, fut chantre de la chapelle de l'électeur de Bavière et élève de Roland de Lassus. Il a publié de sa composition : *Psalmodia vespertina cum aliquot B. M. V. canticis 4 et 5 vocibus;* Munich, 1593, in-4°.

PISTORIUS (Hermann-Alexandre) est né le 23 avril 1813, à Potsdam, où son père était organiste de la communauté des frères moraves et professeur de l'école de la garnison. En 1834, Pistorius fut nommé professeur de musique du séminaire des instituteurs, et deux ans après, il obtint le même titre à l'école d'industrie de Berlin. Il était membre de l'Académie de chant de cette ville et de la *Liedertafel* instituée par Zelter. Pistorius est mort à Berlin, le 21 juillet 1843. On a publié des *Lieder* de sa composition, à Berlin, chez Challier et chez Trautwein.

PITICCHIO (François), maître de chapelle à Palerme, dirigea, vers 1780, l'Opéra italien à Brunswick, et y fit représenter *la Didone abbandonata*, de sa composition. En 1784, il donna à Dresde l'opéra bouffe *Gli Amanti alla prova;* puis il se rendit à Vienne, où il écrivit *Il Bertoldo,* représenté en 1787. Il paraît qu'il séjourna plusieurs années en cette ville; il y publia : 1° Douze canzonettes italiennes avec accompagnement de piano; Vienne, Artaria. 2° Douze *idem*, op. 3; Vienne, Kozeluch. On a aussi sous son nom : 3° Six quintettes pour deux violons, deux altos et basse; Offenbach, André.

PITICCHIO (Pierre-Paul), compositeur italien, vécut à Rome dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On connaît de lui, en manuscrit, une cantate à deux voix de soprano et orchestre, intitulée : *Le Allegrezze pastorali;* des duos pour deux soprani; quinze quintettes pour deux hautbois, deux cors et basson, et six pièces d'harmonie pour quatre hautbois, deux cors et deux bassons.

PITONI (Joseph-Octave), savant compositeur de l'école romaine, naquit à Rieti, le 18 mars 1657. Il n'était âgé que de onze mois quand ses parents allèrent s'établir à Rome avec lui. A cinq ans, il entra dans l'école de musique de Pompeo Natale, où il apprit les éléments du chant et du contrepoint : trois ans après il entra comme soprano dans l'église Saint-Jean-des-Florentins, puis à celle des XII Apôtres, où, encore enfant, il fit entendre quelques-unes de ses compositions qui excitèrent l'admiration de Fr. Foggia. Ce maître, l'ayant demandé à ses parents, le dirigea dans ses études de contrepoint pendant plusieurs années. Parvenu à l'âge de seize ans, en 1673, Pitoni fut élu maître de chapelle de la Terra di Rotondo, et dans l'année suivante, il entra dans la chapelle de la cathédrale d'Assise, où il s'occupa à mettre en partition les œuvres de Palestrina. Cette étude fut toujours considérée par lui comme la meilleure : il en recommandait l'usage à ses élèves. En 1676, on lui confia la direction de la chapelle de la cathédrale de Rieti; mais il n'y resta qu'une année, ayant été choisi, en 1677, comme maître de chapelle de la collégiale de Saint-Marc, à Rome. Ce fut dans cette église qu'il fit entendre pour la première fois ses compositions à deux et trois chœurs. Il y conserva son titre de maître de chapelle pendant soixante-six ans, et y joignit, en 1686, la direction de la chapelle du collége allemand de Sainte-Apollinaire, puis, en 1686, celle de maître de Saint-Laurent *in Damaso,* par la protection du cardinal Ottoboni. En 1708, le chapitre de Saint-Jean de Lateran l'élut à l'unanimité pour en diriger la musique, mais, en 1719, il renonça à cette place pour celle de maître de Saint-Pierre du Vatican. A ces différents emplois, il réunit aussi ceux de maître de Saint-Augustin, de Saint-André *della Valle,* de Sainte-Marie *in Campitelli,* de Sainte-Marie *della Pace,* de Saint-Étienne *del Cacco,* et de Saint-Charles *a' Catinari.* Il mourut à Rome, le 1er février 1743, à l'âge de près de quatre-vingt-six ans, et fut inhumé dans l'église de Saint-Marc.

Pitoni fut un des plus savants maîtres de l'école romaine dans les temps modernes.

L'abbé Baini dit avec raison que ses compositions ont conservé jusqu'à ce jour toute leur fraîcheur; il cite en particulier la fugue du *Dixit* à 16 voix, en quatre chœurs réels, qui se chante chaque année aux secondes vêpres de Saint-Pierre, dans la basilique du Vatican, et qui paraît toujours plus belle, ainsi que ses messes intitulées *Li Pastori a Maremme*, *Li Pastori a montagna*, et *Mosca*. Je possède de ce maître une messe à huit, et des canons qui m'ont donné aussi une haute idée de son mérite. Les compositions de Pitoni, écrites pour le service des différentes églises où il était maître de chapelle, sont en nombre immense : jamais il ne faisait entendre dans une église ce qu'il avait écrit pour une autre. Ses messes et ses psaumes à trois chœurs, avec et sans instruments, s'élèvent à plus de quarante; il a écrit plus de vingt messes et psaumes à seize voix en quatre chœurs, avec et sans instruments; enfin, pour la seule basilique du Vatican, il a composé le service entier de toute l'année, tant en messes que vêpres des fêtes de première et seconde classe, dimanches, communs et propres des saints. Pitoni a laissé également quelques psaumes et motets à six et à 9 chœurs, chacun composé de quatre parties; il avait commencé à écrire une messe à quarante-huit voix en douze chœurs, mais son grand âge ne lui permit pas de l'achever. On conserve aussi de lui dans quelques bibliothèques d'excellentes études de contrepoint écrites pour l'instruction de ses élèves. L'abbé Santini possède en manuscrit, de Pitoni : trois messes à huit; deux *Dixit* à huit; *Tu es Petrus* et *O vos omnes* à huit; dix motets à trois et à quatre; *Dies iræ* à six, un des plus beaux ouvrages de ce maître; *Dixit* à quatre avec orchestre; autre *Dixit* à huit *idem;* quatre hymnes sur le plain-chant. Le chanoine Proske (*voyez* ce nom) a publié de Pitoni, dans sa belle collection intitulée *Musica divina* (tome Ier, p. 209), la messe en partition *In Nativitate Domini*, à quatre voix, et (p. 289) la messe *Pro defunctis,* également à quatre voix. Dans le second volume (*Liber Motettorum*), il a donné en partition six motets à quatre voix du même compositeur. On a aussi de Pitoni : *Motetti a due voci;* Rome, Mascardi, 1697. Enfin, Pitoni a rendu un service important aux historiens de la musique par la composition d'un livre intitulé : *Notizie dei maestri di cappella si di Roma che oltramontani, ossia Notizia di contrappuntisti e compositori di musica degli anni dell' era cristiana 1500 sino al 1700*, dont le manuscrit original existe dans la bibliothèque du Vatican. C'est de cet ouvrage que l'abbé Baini a tiré la plupart des notices sur les musiciens italiens, et particulièrement sur ceux de l'école romaine, dont il a rempli ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina. Je suis redevable au savant M. Gaspari de Bologne, de l'indication d'un ouvrage important de Pitoni, dont l'abbé Baini, ni aucun autre musicien érudit, n'ont eu connaissance. De ce livre, dont cent huit pages seulement, sans frontispice, ont été imprimées, l'on a perdu le manuscrit qui, du moins, ne s'est pas retrouvé jusqu'à ce jour. Ces cent huit pages contiennent le premier livre, divisé en XVI chapitres, qui traitent des intervalles des sons et de leur succession. M. Gaspari en donne ainsi le titre, copié sur la première page :

Guida
Armonica
Di Giuseppe Ottavio Pitoni
Maestro di cappella di San Lorenzo in Damaso
et di S. Apollinare in Roma. Libro primo;
Cap. I.
Dove si tratta delle consonanze e dissonanze
e come si pratticano.

M. Gaspari conjecture que l'impression de ce fragment a été faite après 1689, époque où Pitoni fut nommé maître de chapelle de Saint-Laurent *in Damaso*. Durante, L. Leo et Fr. Feo furent élèves de Pitoni. Jérôme Chiti, de Sienne, ami de ce célèbre musicien, a écrit sur sa vie une longue notice qui se trouve dans la bibliothèque de la maison Corsini *alla Lungara,* de Rome.

PITSCH (Charles-François), organiste de l'église Saint-Nicolas, à Prague, naquit en 1789, à Patzdorf, en Bohême, où son père était instituteur. A l'âge de quatre ans, il commença l'étude du violon, du clavecin et de l'orgue; ses progrès furent si rapides, qu'il remplit quelquefois les fonctions d'organiste à Reichenbach (Silésie), dès l'âge de huit ans. Ce fut dans ce lieu qu'il apprit l'harmonie, sous la direction de Constantin Bach. Plus tard, il fréquenta l'Université de Prague et y fit un cours de philosophie; puis, il fut, pendant quelques années, instituteur dans la maison d'un noble en Autriche. De retour à Prague, il s'adonna uniquement à la musique et obtint, en 1832, la place d'organiste de Saint-Nicolas. En 1840, il reçut sa nomination de professeur au Conservatoire de Prague et, dans l'année suivante, on le chargea de la direction de l'école d'orgue de cette ville. Pitsch est mort dans cette position, le 13 juin 1858. Il était membre correspondant de la

Société hollandaise de Rotterdam pour les progrès de la musique. Parmi ses ouvrages, on remarque l'hymne *O Erster! dessen Hauch ich bin*, pour deux chœurs à quatre voix chacun, avec orgue, violoncelle et contrebasse; Prague, Hoffmann. *Alleluya*, fugue pour l'orgue; *ibid*. Six préludes pastoraux *idem*; ibid. Vingt préludes courts et faciles pour l'orgue; *ibid*. Répertoire des organistes pour les fêtes solennelles de l'église; Leitmeritz. Pitsch a donné, à Prague, une deuxième édition du livre de l'abbé Vogler, *Handbuch für die Harmonielehre und für den Generalbass*.

PITTERLIN (Frédéric-Adolphe), né à Bautzen, vers 1760, alla à Leipsick, en 1785, étudier la théologie; mais un penchant irrésistible lui fit abandonner cette science pour la musique. Devenu directeur de musique de la troupe d'opéra dirigée par Seconda, il écrivit la musique de plusieurs ballets, des pantomimes et l'opéra intitulé *les Bohémiens*, qui fut représenté avec succès dans plusieurs villes d'Allemagne. Plus tard, il entra comme chef d'orchestre dans la Société dramatique de Dœbbler, avec laquelle il voyagea et arriva à Magdebourg, en 1796. L'année suivante, l'ouverture et les chœurs qu'il avait composés pour la tragédie intitulée *Alfred* obtinrent un brillant succès dans cette ville. Il s'y distingua aussi dans la direction des concerts d'hiver donnés par la loge maçonnique et par la Société philharmonique; mais une maladie de poitrine le conduisit au tombeau, le 1er octobre 1804. On connaît des symphonies à grand orchestre de la composition de Pitterlin.

PIXÉRÉCOURT (René-Charles **GUILBERT DE**), célèbre auteur de mélodrames et de livrets d'opéras comiques, est né le 22 janvier 1773, au village de Pixérécourt, près de Nancy, dont il a pris le nom. Fils d'un ancien major au régiment de Royal-Roussillon, il fut traité dans sa jeunesse avec beaucoup de sévérité par son père, qui le destinait au barreau; mais après les premiers événements de la révolution, il émigra et fit la campagne de 1792 comme officier, dans l'armée du duc de Bourbon. Rentré en France, l'année suivante, il se cacha à Paris pendant le régime de la terreur, sous le nom de *Pixérécourt*, qu'il a gardé depuis lors. Entré plus tard dans l'administration des domaines, il y parvint au rang d'inspecteur. Après trente ans de service, il a obtenu sa retraite de cet emploi avec la pension qui lui était due. Devenu directeur de l'Opéra-Comique, en 1824, il a conservé cette position jusqu'à la fin de 1827, où des discussions avec les sociétaires de ce théâtre l'obligèrent à se retirer. En 1838, il a quitté Paris pour aller achever ses jours à Nancy, où il est mort le 27 juillet 1844. Guilbert de Pixérécourt a obtenu de brillants succès aux théâtres des boulevards de Paris, par une multitude de mélodrames remarquables sous les rapports de l'originalité des idées et de l'effet scénique. Il a aussi donné quelques pièces à l'Opéra-Comique. Ami de Dalayrac, il a écrit une notice détaillée sur la vie et les ouvrages de ce compositeur, intitulée: *Vie de Dalayrac, contenant la liste complète des productions de ce célèbre compositeur*, par R. C. G. P.; Paris, Barba, un volume in-12. A l'occasion de ses discussions avec les sociétaires du théâtre Feydeau, il a aussi publié un recueil de pièces intitulé simplement : *Théâtre royal de l'Opéra-Comique*, volume in-4° de quatre-vingt-onze pages, sans nom d'auteur, d'imprimeur, sans nom de lieu, et sans date (1827).

PIXIS (Frédéric-Guillaume), organiste de l'église réformée à Manheim, depuis 1770, et ancien élève de la première école de l'abbé Vogler, a publié de sa composition : 1° Huit préludes courts et faciles pour l'orgue, première suite; Manheim, 1791. 2° Huit *idem*, deuxième suite; *ibid*., 1792. 3° Deux sonatines pour piano; *ibid*., 1792. 4° Trios pour piano, violon et violoncelle; *ibid*., 1794. Les biographes allemands ne fournissent aucun renseignement sur les dernières années et la mort de cet artiste; on sait seulement qu'il vivait encore à Manheim en 1805.

PIXIS (Frédéric-Guillaume), fils aîné du précédent, est né à Manheim, en 1786. A l'âge de cinq ans, il commença l'étude du violon : son premier maître fut un musicien obscur nommé *Ritter*. Luigi, violoniste à Offenbach, lui donna ensuite des leçons; puis il devint élève de Frænzel. Il avait à peine atteint sa dixième année, lorsqu'il joua avec son frère dans un concert public, à Manheim; puis tous deux, sous la direction de leur père, voyagèrent en Allemagne, pour y donner des concerts, et visitèrent Carlsruhe, Stuttgard, Gœttingue, Cassel, Brunswick, Zell, Brême et Hambourg. Arrivé en cette ville, en 1797, lorsque Viotti s'y trouvait, le jeune violoniste profita des conseils de ce célèbre artiste. En 1799, Pixis fit un nouveau voyage à Hanovre avec son frère et son père; puis visita Leipsick, Berlin, Dresde et Varsovie, où de grands éloges furent donnés à son talent. De retour à

Manheim, en 1804, il entra dans la chapelle du prince palatin. Deux ans après, il se remit en voyage, s'arrêta quelque temps à Vienne, puis se fixa à Prague, où il fut nommé professeur du Conservatoire et chef d'orchestre du théâtre. Il est mort dans cette ville, le 20 octobre 1842. Quelques-unes des compositions attribuées par le Manuel de la littérature musicale de Whistling à Jean-Pierre Pixis, frère de Frédéric-Guillaume, appartiennent à ce dernier, notamment les variations pour violon et orchestre sur l'air allemand : *War 's vielleicht um eins;* Vienne, Leidersdorf, et un *concertino* pour violon et orchestre, op. 1; *ibid.*

PIXIS (Jean-Pierre), frère du précédent, né à Manheim en 1788, a eu de la réputation comme pianiste et comme compositeur. Élève de son père, il voyagea avec lui et avec son frère pour donner des concerts, dès l'âge de neuf ans. Depuis 1803 jusqu'en 1808, il reprit à Manheim le cours de ses études musicales, et s'y livra à l'enseignement du piano. En 1809, il s'établit à Munich, et y publia quelques-unes de ses compositions, puis se rendit à Vienne, où il vécut plusieurs années. Fixé à Paris, en 1825, il y fit paraître quelques-uns de ses meilleurs ouvrages, et y fut considéré comme un des bons professeurs de piano de cette époque. Il avait adopté pour sa fille une orpheline allemande, connue sous le nom de *Francilla Pixis,* mais dont le nom de famille était *Güringer;* depuis lors il se livra presque exclusivement à l'éducation musicale de cette jeune personne, et en fit une cantatrice distinguée. Dès ce moment, il a cessé de se faire entendre dans les concerts, et ses travaux dans la composition ont eu moins d'activité. En 1828, il était allé revoir sa ville natale, après avoir fait un voyage à Londres. En 1833, il voyagea en Allemagne avec sa fille adoptive, et la fit entendre avec succès à Prague, Leipsick et Dresde. De retour à Paris, où son élève ne réussit pas aussi bien qu'il l'avait espéré, il partit avec elle pour l'Italie, et lui procura des engagements pour quelques théâtres où son talent se développa. Après avoir brillé sur le théâtre de Palerme, Francilla Pixis obtint un beau succès au théâtre de Saint-Charles, à Naples, dans *Sapho,* opéra écrit pour elle par Pacini (1840). Après que cette cantatrice se fut mariée, Pixis alla se fixer à Baden-Baden, où il avait acheté une maison. Je l'ai retrouvé dans cet agréable lieu, en 1850; il s'y livrait à l'enseignement avec beaucoup d'ardeur, et paraissait avoir cessé de composer. Je crois qu'il y vit encore (1863).

Plus de cent cinquante œuvres de tout genre sont connus sous le nom de cet artiste estimable : dans le nombre, on remarque une symphonie à grand orchestre, op. 5, Breslau, Fœrster; des quintettes pour deux violons, deux altos et basse; des quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 7, Vienne, Mechetti, et op. 69, Leipsick, Probst; des concertos pour piano; un concertino *idem,* op. 68; des rondeaux brillants pour piano et orchestre; de grandes variations, *idem,* op. 36, 59, 66, 87, etc.; un quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 4; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; des trios pour piano, violon et violoncelle, op. 75 et 87, compositions d'un mérite remarquable; des sonates pour piano, violon ou flûte, et violoncelle, op. 14, 17, 24, 30, 35, 38, 62, etc.; des sonates pour piano seul, op. 3, 10 et 85; enfin, une multitude de fantaisies, de variations et de pièces de différents genres pour piano à quatre et à deux mains. En 1831, Pixis a fait représenter, au théâtre allemand de Paris, *Bibiana,* opéra écrit pour madame Schrœder-Devrient : cet ouvrage n'a point obtenu de succès. En 1836, il a donné aussi, au théâtre Kœnigstadt, de Berlin, l'opéra intitulé *Die Sprache des Herzens* (le Langage du cœur).

PIXIS (Théodore), fils de Frédéric-Guillaume, naquit à Prague, le 13 avril 1831. Élève de son père pour le violon, il débuta dans sa ville natale à l'âge de dix ans, et s'y fit remarquer par sa précoce habileté. En 1846, il se rendit à Paris près de son oncle qui lui fit donner des leçons par Baillot; puis il voyagea pour donner des concerts et obtint partout des succès. Arrivé à Cologne, en 1850, il y fut attaché comme maître de concert et professeur du Conservatoire. A l'âge de vingt-cinq ans, cet artiste, frappé d'un coup de sang, mourut subitement le 1er août 1856. On connaît de sa composition deux recueils de *Lieder,* et plusieurs solos de violon avec accompagnement de piano.

PIZZATI (l'abbé Joseph), savant italien, vécut à Venise vers la fin du dix-huitième siècle. On lui doit un livre concernant la théorie de l'harmonie, intitulé : *La scienza de' suoni e dell' armonia; diretta specialmente a render ragione de' fenomeni ed a conoscer la natura e le leggi della medesima, come a giovare alla pratica del contrappunto; opera divisa in cinque parti;*

Venise, 1782, petit in-fol. de trois cent cinquante-huit pages, avec quarante-neuf pages d'exemples. Une analyse étendue de cet ouvrage a été publiée dans les *Effemeridi letterarie di Roma* (t. XIII, p. 29). Il en a été fait aussi une critique dans le *Giornale de' Letterati* (année 1782, t. XLVIII, p. 3-39); elle a pour titre : *Lettera del sig. Ab. Francesco Gori Pannilini di Siena, cavaliere Gierosolimitano, sopra la Scienza de' suoni, dell' Ab. Giuseppe Pizzati.*

PIZZONI (le P. Éléazar), moine du tiers ordre de saint François, né à Parme vers 1620, fut maître de chapelle de l'église de son ordre, appelée *Santa Maria della carità*, à Bologne. Membre de l'Académie des Philharmoniques de cette ville, dès sa fondation, il en fut prince en 1670. On a imprimé de sa composition : 1° *Balletti, Correnti, etc., a 3 stromenti*, op. 1; Bologne, 1669, in-4°. 2° *Motetti sacri a voce sola*, op. 2; *ibid.*, 1670, in-4°.

PLACH (François), luthier à Schœnbach, en Bohême, vers 1788, s'est fait connaître avantageusement par de bons violons.

PLACHY (Wenceslas), né à Klopotowitz, en Moravie, le 4 septembre 1785, reçut des leçons de musique de son oncle, Antoine Plachy, et se fixa à Vienne, dans sa jeunesse. Il s'y lia d'amitié avec Hummel et Fœrster, donna des leçons de piano, et fut nommé organiste de l'église des Piaristes, en 1811. Il a fait imprimer, chez divers éditeurs de cette ville, environ soixante-dix œuvres de sonates et de pièces de piano et de chant, d'un style agréable et facile. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Messe à quatre voix et orchestre, op. 24; Vienne, Cappi. 2° Graduel à quatre voix, deux violons, contrebasse et orgue, op. 34; *ibid.* 3° Deux *Tantum ergo* à quatre voix et orchestre, op. 35 et 36; *ibid.* Plachy est mort à Prague, le 7 juillet 1858.

PLANE (Jean-Marie), harpiste et professeur d'harmonie, né à Paris, en 1774, s'est fait connaître depuis 1798 jusqu'en 1827 par la publication d'environ trente œuvres de sonates pour la harpe (nos 1 à 8), d'études (trois cahiers), de fantaisies (nos 1 à 10), de nocturnes et de variations. Ces ouvrages, qui d'abord ont paru chez l'auteur, sont ensuite devenus la propriété de Frey, et en dernier lieu de M. Richault. On a aussi de cet artiste un *Cours d'harmonie divisé en douze leçons claires et faciles;* Paris, Richault, in-fol. de cinquante-trois pages.

PLANELLI (Antoine), littérateur italien, chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, naquit à Bitonto, dans le royaume de Naples, le 17 juin 1747. Après avoir terminé ses études à l'université d'Altamura, il se rendit à Naples et s'y livra d'abord à des expériences de chimie, qu'il abandonna ensuite pour la culture des lettres. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : *Dell' opera in musica;* Naples, Campo, 1772, in-8° de deux cent soixante-douze pages. Cet ouvrage, divisé en sept parties, dont la première renferme un abrégé de l'histoire de l'Opéra en Italie, et dont les autres traitent de la poésie de ce genre de spectacle, de la musique, des décorations et des machines, de la danse et de la direction générale de l'ensemble, renferme quelques bonnes idées; mais le sujet n'y est pas conçu d'une manière assez vaste. Planelli est mort à Naples, d'une maladie nerveuse, au mois de mars 1803.

PLANES (François-Joseph), né le 12 août 1755, à Hirschau, petite ville près d'Amberg, en Bavière, fit ses premières études sous la direction du *cantor* Wuhrl, puis entra à l'âge de quinze ans au séminaire d'Amberg, où il apprit à jouer du piano, du violon et les principes de l'harmonie. Après que les jésuites eurent été expulsés de la Bavière, il alla continuer ses études à Sulzbach. Pendant qu'il y faisait sa rhétorique, Wuhrl mourut; Planes fut rappelé dans sa ville natale pour le remplacer, et reçut, au mois de mars 1775, les titres de recteur et de directeur du chœur de Hirschau. Il y améliora l'enseignement du chant et composa beaucoup de musique pour le service de son église. Elle est restée en manuscrit. Planes vivait encore à Hirschau en 1816.

PLANICIZKY (Joseph-Antoine), né en Bohême, dans les dernières années du dix-septième siècle, était, en 1723, ténor à la chapelle du prince évêque de Freysing. Il a publié une collection de douze motets de sa composition, sous ce titre : *Opella ecclesiastica seu ariæ duodecim nova idea exornatæ, nec non benevolo philomuso in lucem editæ*, etc., Augsbourg, Lotter, 1723, in-fol.

PLANITZER (J.-C.), musicien aveugle, vivait à Halle (Saxe), en 1834. Aucun biographe ou bibliographe allemand ne fournit de renseignements sur lui. Planitzer a publié un opuscule intitulé : *Die gehœrige Unterordnung der Tonarten unter Tongattungen und diese unter das Tongeschlecht* (La classification des tons en espèces et en genres), Quedlinbourg et Leipsick, Basse,

1833, in-8° de vingt-quatre pages, avec une préface de huit pages et une planche. On a aussi du même auteur : *Die Lehre von Uebergaengen. Ein Theil der theoretischen Musik mœglichst systematische bearbeitet* (La science des transitions; partie de la musique théorique, coordonnée systématiquement, autant que cela se peut); Halle, C.-F.-G. Scharre, 1834, in-8° de soixante-quatorze pages, avec deux planches et une préface de M. de Lamothe-Fouqué. C'est dans cette préface qu'on trouve l'indication de l'infirmité de Planitzer et du lieu où il habitait.

PLANSON (Jehan), né vers 1540, fut organiste de l'église Saint-Germain l'Auxerrois, de Paris. Il occupait cette place lorsqu'il obtint au concours du *Puy de musique* d'Evreux, en 1578, le prix de la harpe d'argent, pour la composition du motet à quatre parties, *Aspice, Domine*. Au même concours, il eut un autre prix, pour la chanson française à plusieurs voix, commençant par ces mots : *Ah Dieu! que de filetz*.

PLANTADE (Charles-Henri), né à Pontoise, le 19 octobre 1764, fut admis, à l'âge de huit ans, dans l'école des pages de la musique du roi. Il y commença l'étude du violoncelle, qu'il continua plus tard sous la direction de Duport. Après sa sortie de l'école des pages, il se rendit à Paris, où il reçut des leçons de Langlé pour le chant et la composition, et de Hullmandel pour le piano. Petrini lui enseigna aussi à jouer de la harpe, dont il donna des leçons pendant plusieurs années. Une sonate qu'il publia pour cet instrument, et quelques recueils de romances commencèrent à le faire connaître : Une de ces petites pièces (*Te bien aimer, ô ma chère Zélie*) obtint, en 1791, un succès de vogue dont il n'y avait point eu d'exemple jusqu'alors en France, car on en vendit plus de vingt mille exemplaires. Ce succès exerça beaucoup d'influence sur la carrière de Plantade; il le fit choisir pour maître de chant de mademoiselle Hortense de Beauharnais qui, devenue reine de Hollande, lui accorda une constante protection. Ses romances lui procurèrent aussi des poëmes d'opéras-comiques qu'il mit en musique et dont quelques-uns furent bien accueillis du public, à cause de leurs mélodies faciles. Parmi ses productions en ce genre, on remarqua surtout *Zoé, ou la Pauvre Petite*, et *Palma, ou le Voyage en Grèce*, qui semblaient promettre à l'auteur une brillante carrière, bien qu'on y eût désiré plus de fermeté dans le style, et plus d'originalité dans les idées. Mais ces heureux débuts ne furent point justifiés dans la suite, et les autres ouvrages de Plantade furent joués sans succès. En 1797, il était entré, en qualité de maître de chant à l'institution de Saint-Denis, dirigée par madame Campan; ce fut alors qu'il donna les premières leçons à mademoiselle de Beauharnais. En 1802, il fut chargé du même enseignement au Conservatoire, en partage avec Garat; et dès lors commença entre eux une haine qui ne s'est jamais apaisée. Plantade ne quitta sa place au Conservatoire que pour celle de maître de chapelle de Louis Napoléon, roi de Hollande, que sa protectrice lui fit obtenir. Après l'abdication du roi, Plantade retourna à Paris, et pour se rappeler au souvenir des artistes, il fit exécuter à Saint-Eustache, en 1810, une messe avec orchestre où l'on remarquait quelques bons morceaux. Il avait conservé à Paris ses fonctions de directeur de la musique de la reine Hortense : en 1812, il y joignit la place de maître de chant et de directeur de la scène à l'Opéra, et la conserva jusqu'en 1815, où une réaction se fit sentir contre tous les protégés de la maison impériale. Il avait été aussi pendant deux ans membre du jury de lecture du même théâtre. Après la réorganisation du Conservatoire, sous le titre d'*École royale de chant et de déclamation*, il y rentra comme professeur, et conserva son emploi jusqu'à la réforme opérée dans cette école, au mois de janvier 1828. Une scène lyrique, imitée d'Ossian, mise en musique par Plantade, pour la fête du roi de Louis XVIII, lui fit obtenir, en 1814, la décoration de la Légion d'honneur, En 1816, Plantade succéda à Persuis, comme maître de musique ou chef d'orchestre de la chapelle royale. Il conserva cet emploi jusqu'à la fin du règne de Charles X. La révolution de 1830 lui fit perdre toutes ses places : le chagrin qu'il en ressentit altéra sa santé. Retiré aux Batignolles, il y fut atteint d'une maladie grave et se fit transporter à Paris, où il mourut entre les bras de ses deux fils, le 18 décembre 1839, à l'âge de soixante-quinze ans.

Plantade a composé pour divers théâtres de Paris les opéras dont voici les titres : 1° *Les deux Sœurs*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1791. 2° *Les Souliers mordorés*, en deux actes, au même théâtre, 1793. Cet ancien opéra avait été mis en musique par Fridzeri; la nouvelle composition de Plantade ne réussit pas. 3° *Au plus brave la plus belle*, en un acte, au théâtre Louvois, 1794. 4° *Palma, ou*

le *Voyage en Grèce*, en deux actes, au théâtre Feydeau, 1797. 5° *Romagnesi*, en un acte, au même théâtre, 1799. 6° *Le Roman*, en un acte, au même théâtre, 1799. 7° *Zoé, ou la Pauvre Petite*, en un acte, au théâtre Favart, 1800. 7° (*bis*) *Lisez Plutarque*, opéra-comique, en un acte, au théâtre Montansier, 1800. 8° *Bayard à la Ferté*, en trois actes, puis en deux, au théâtre Feydeau, 1811. 9° *Le Mari de circonstance*, en deux actes, au même théâtre, 1813. Cet ouvrage a présenté le rare exemple, en France, d'une musique médiocre qui a nui au succès d'une jolie comédie. 10° *Scène lyrique*, à l'Opéra, 1814. 11° *Blanche de Castille* (avec Habeneck), composé pour l'Opéra, et non représenté. Plantade a écrit quelques morceaux pour *le Jaloux malgré lui*, comédie, et les chœurs d'*Esther*, tragédie de Racine, pour le service du roi de Hollande, en 1808. Pour le service de la chapelle du roi, il a composé des messes, des motets, une messe de *Requiem*, et un *Te Deum*, qui sont restés en manuscrit. Les partitions de *Palma* et du *Mari de circonstance* ont été gravées à Paris. Les autres productions de Plantade qui ont été publiées sont : 1° Sonate pour la harpe, op. 1; Paris, Imbault. 2° Vingt recueils de romances; Paris, Janet, Leduc, Pleyel, Momigny, etc. 3° Trois recueils de nocturnes à deux voix, *ibid*.

PLARR (Auguste-Théodore), flûtiste, né à Dresde, le 2 août 1746, fut le premier qui ajouta à son instrument la clef de *si* bémol, en 1793. Il est mort dans sa ville natale, le 14 avril 1803.

PLARR (Théophile-Emmanuel), frère du précédent, et chancelier de la cour d'appel de la Saxe électorale, né à Dresde, en 1748, entra comme enfant de chœur dans la chapelle du château de cette ville, en 1759, et y apprit pendant six ans la musique et la composition sous la direction de Reither. Vers 1790, il construisit un harmonica d'un nouveau système, supérieur, dit-on, à l'ancien. Dans les années 1791 à 1795, il a publié chez Hilscher, à Dresde, divers recueils de danses, de polonaises et de petites pièces pour le piano.

PLATEL (Nicolas-Joseph), excellent violoncelliste, naquit à Versailles, en 1777. Son père, musicien de la chapelle du roi, se fit acteur après la révolution de 1789, et joua dans l'opéra-comique, au théâtre des Troubadours de la rue de Louvois, puis au théâtre Feydeau, où il fut chef des chœurs jusqu'en 1806. Le jeune Platel fut d'abord placé dans les pages de la musique de Louis XVI, et reçut des leçons de chant de Richer; mais, dès l'âge de dix ans, il montra le goût le plus vif pour le violoncelle, et Louis Duport, ami de son père, charmé de sa rare intelligence musicale, dirigea ses premières études sur cet instrument, et lui donna les excellents principes de la pose et du maniement de l'archet, ainsi que d'une belle qualité de son, que Platel transmit plus tard à ses élèves. Vers la fin de 1789, le départ de Duport pour Berlin laissa Platel sans guide: mais en 1793, son ancien condisciple Lamare, plus âgé que lui de quelques années, et déjà artiste distingué, ranima son zèle, lui donna des conseils, et surtout excita son émulation par ses progrès et par sa renommée, qui allait grandissant chaque jour. En 1796, Platel entra à l'orchestre du théâtre Feydeau, connu alors sous le nom de *Théâtre-Lyrique;* mais une actrice de ce spectacle, dont il s'était épris, ayant quitté le théâtre à la fin de 1797 pour aller à Lyon, il l'y suivit et ne revint à Paris qu'en 1801. Il brilla alors aux concerts de la rue de Cléry et du théâtre des Victoires nationales, rue Chantereine, et fut considéré à juste titre comme le plus habile violoncelliste de Paris; car Duport était à Berlin, et Lamare, en Russie. Malgré les avantages que son talent pouvait lui procurer dans cette capitale, son humeur insouciante ne put se façonner aux convenances sociales; il ne voulut faire aucune démarche pour obtenir les places auxquelles il pouvait prétendre, et préféra voyager pour donner des concerts. Il quitta de nouveau Paris, en 1805, et se dirigea vers la Bretagne; mais son insouciance et le peu d'ordre qu'il mettait dans ses affaires ne le rendaient pas propre à réaliser ses projets de voyage : arrivé à Quimper, il y trouva un amateur de violoncelle qui devint bientôt son ami, et il passa deux années dans cette petite ville, qui ne devait l'arrêter que quelques jours. Enfin, il se remit en route, joua avec succès à Brest, à Nantes, puis se dirigea vers la Belgique avec l'intention de visiter la Hollande et l'Allemagne; mais arrivé à Gand, où il donna des concerts, il y resta plusieurs années, donnant des leçons de chant et de violoncelle, puis il alla s'établir à Anvers, en 1813. L'état florissant de la marine dans ce port y avait attiré une bonne troupe d'opéra : Platel y tint l'emploi de premier violoncelle. Il y passa environ six ans, puis alla se fixer à Bruxelles, où il fut aussi premier violoncelle du théâtre. En 1824, le prince de Chimay l'attacha à l'école royale de musique de cette ville; et lorsque cette école fut réorganisée, en 1831,

sous le titre de *Conservatoire de musique*, Platel y conserva ses fonctions de professeur de violoncelle. Dans les onze années de son enseignement, il y fonda l'excellente école de basse d'où sont sortis Servais, Batta, Demunck, et que ce dernier continua comme successeur de son maître. Platel est mort à Bruxelles, le 25 août 1835, à l'âge de cinquante-huit ans. Véritable artiste d'autrefois, il était étranger à tout esprit d'intrigue, d'égoïsme et de charlatanisme. Son désintéressement allait jusqu'à la prodigalité; son ignorance des affaires et des usages était celle d'un enfant, et jamais il ne se mit en peine du lendemain. Lorsqu'il était à Anvers, des huissiers vinrent un jour chez lui pour saisir ses meubles; dans ce moment il jouait du violoncelle. Dès qu'il sut ce que ces hommes venaient faire, il les reçut poliment, les fit entrer dans sa chambre à coucher, et pendant qu'ils verbalisaient, il sortit emportant seulement son instrument, fermant la porte à double tour, et jamais il ne s'informa de ce qu'était devenu son mobilier. Une autre fois, il lui échut un héritage qu'il fit réaliser et qu'on lui envoya en or. Jamais il n'avait vu de somme aussi considérable : ne sachant comment la serrer, il prit un vieux bas de soie, s'en fit une bourse, et porta sa fortune sur lui. Des amis lui conseillèrent de placer cet argent; mais il leur répondit qu'il craignait les banqueroutes. Bientôt cependant, prêtant à tout venant, il vit disparaître cette ressource; mais il ne s'en mit pas en peine, et reprit son train de vie accoutumé et son insouciance, quoiqu'il touchât à la vieillesse.

Platel a publié de sa composition : 1° Premier concerto pour violoncelle et orchestre ; Paris, Gaveaux. Deuxième, troisième et quatrième *idem*, Paris, Pleyel. 2° Cinquième *idem*, intitulé *le Quart d'heure;* Bruxelles, Weissenbruch. 3° Sonates pour violoncelle, avec accompagnement de basse, œuvres 2, 3 et 4; Paris, Gaveaux. 4° Huit airs variés pour violoncelle; Paris, Naderman. 5° Caprices ou préludes pour violoncelle; Bruxelles, Weissenbruch. 6° Trois trios pour violon, alto et basse; *ibid.* 7° Six duos pour violon et violoncelle; Paris, Naderman. 8° Six romances avec accompagnement de piano ; *ibid.*

PLATNER (Augustin), compositeur allemand, vivait au commencement du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : *Missæ octonis vocibus concinendæ ;* Nuremberg 1623.

PLATON, illustre philosophe grec, né dans l'île d'Égine, l'an 430 avant Jésus-Christ, reçut d'abord le nom d'*Aristoclès,* qui était celui de son aïeul, et prit ensuite celui sous lequel il est connu. Doué des dons du génie et du sentiment du beau, il se livra d'abord à la poésie et composa des tragédies; mais il brûla lui-même ses ouvrages, après qu'il eut pris la résolution de cultiver uniquement la philosophie. Dans sa jeunesse, il avait étudié la gymnastique, la peinture et la musique. Son premier maître de philosophie fut Cratyle; mais il quitta l'école de ce maître pour devenir élève de Socrate, et pendant huit années il reçut des leçons de ce sage. Après la mort de son maître, l'indignation et la douleur le firent s'éloigner d'Athènes, avec les autres disciples de Socrate : il se retira à Mégare et y suivit les leçons d'Euclide; puis il entreprit de longs voyages en Italie, où il fréquenta les plus anciens disciples de Pythagore. Arrivé à Cyrène, il y perfectionna ses connaissances en géométrie sous Théodore, puis il alla en Égypte et en Sicile, qu'il visita deux fois. De retour à Athènes, il y fonda l'Académie, école célèbre de philosophie, où Aristote s'instruisit dans les sciences qui lui firent plus tard un si grand nom. Platon mourut 347 ans avant Jésus-Christ, et laissa la direction de l'Académie à son disciple Speusippe.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner la nature et la portée de cette célèbre philosophie de Platon qui a traversé tant de siècles et excité l'admiration de tous les peuples et de toutes les générations : cette tâche a été remplie par de savants critiques beaucoup plus habiles à traiter un tel sujet; mais on a parlé si diversement des opinions et de la doctrine de ce grand homme concernant la musique, qu'il est nécessaire de rétablir ici les faits à leur véritable point de vue. Et d'abord se présente cette question : Platon a-t-il eu une doctrine scientifique de la musique; et s'il en eut une, quelle est-elle? Si l'on en croit Aristoxène, antérieurement à Pythagore les musiciens divisaient chaque intervalle d'un ton en quatre parties égales; mais le philosophe de Samos avait substitué à cette division arbitraire un système de proportions des intervalles qui, jusqu'à ce jour, a retenu son nom. D'après le dire d'Aristoxène, deux systèmes auraient donc été en présence, au temps de Platon; plusieurs endroits de ses écrits prouvent qu'il adopta celui des phythagoriciens. En effet, dans le septième livre de la République, il fait dire à l'un des interlocuteurs :

« Il semble que, comme les yeux ont été faits » pour l'astronomie, les oreilles l'ont été pour » les mouvements harmoniques, et que ces » deux sciences, l'astronomie et la musique, » sont sœurs, comme disent les pythagori- » ciens, *et comme nous*, cher Glaucon, *nous* » *l'admettons*, *n'est-ce pas?* — *Oui* (1). » Bien que l'abbé Roussier dise (*Mémoire sur la musique des anciens*, note *mm*, p. 38) que les quaternaires employés par Platon, dans son *Ame du monde* (il confond le *Timée* de Platon avec l'écrit apocryphe attribué à Timée de Locres) sont plutôt une déviation qu'une extension des principes de Pythagore, les éloges accordés par Platon lui-même à l'exposé des idées de Timée, disciple immédiat de Pythagore, prouvent que son diagramme était conforme à la philosophie pythagoricienne de son temps. Enfin, un autre passage de *la République* (*loc. cit.*) démontre qu'il ne s'écartait pas des simples proportions de Pythagore; car après s'être moqué des faiseurs d'expériences qui, de son temps, dit-il, fatiguaient les cordes et les chevilles à varier les tensions et les intonations, pour chercher des intervalles et des rapports inappréciables à l'oreille, il ajoute : « Ceux-ci du moins (les » pythagoriciens) font la même chose que les » astronomes; ils cherchent des nombres dans » les harmonies qui frappent l'oreille; mais » ils ne vont pas jusqu'à y voir de simples » données pour découvrir quels sont les nom- » bres harmoniques et ceux qui ne le sont » pas; ni d'où vient entre eux cette diffé- » rence. »

C'est dans le *Timée* que Platon expose sa doctrine harmonique de la musique; exposition bien obscure, qui a donné la torture aux commentateurs dans l'antiquité comme dans les temps modernes, mais dont M. Th.-Henri Martin a pénétré le mystère dans ses belles et savantes *Études* sur ce dialogue (2). On sait que Platon a donné à l'entretien de Socrate, Critias, Timée et Hermocrate le titre : *Timée ou de la nature*. La nature, telle que la concevait l'illustre philosophe, est, en effet, le sujet du dialogue. La formation de l'âme du monde, expliquée par Timée, est l'objet principal, et l'harmonie de l'univers, ainsi que l'harmonie musicale en sont les conséquences et sont analogues aux mouvements de l'âme, parce que les mêmes nombres les régissent. C'est ce qu'indique Platon lorsqu'il fait dire par Timée que « l'harmonie musicale » a des mouvements semblables aux révolu- » tions de l'âme (1). » De l'analyse de ces nombres, M. Th.-Henri Martin a tiré les proportions des intervalles de l'octave de Platon, lesquelles sont exactement celles de la doctrine pythagoricienne, comme on peut le voir ici. N'ayant pas, comme M. Martin, à comparer ces proportions avec celles des acousticiens modernes pour notre échelle musicale (2), j'applique, dans le tableau suivant, les proportions de Platon aux tétracordes disjoints du genre diatonique des Grecs.

RAPPORTS NUMÉRIQUES.	NOMS des NOTES.
	mi
Ton, 9 : 8	
	ré
Ton, 9 : 8	
	ut
Ton, 9 : 8	
	si
Limma, 256 : 243	
	la
Ton, 9 : 8	
	sol
Ton, 9 : 8	
	fa
Ton, 9 : 8	
	mi
Limma, 256 : 243	

Dans ce que dit Platon concernant la musique, il a droit surtout de nous intéresser par la plus belle conception esthétique de l'art que l'antiquité nous ait léguée, lorqu'il fait voir, dans le second livre des *Lois*, que le beau ne réside ni dans le plaisir des sens que provoque la musique, ni dans l'imitation. M. Cousin, qui a fait une excellente analyse du principe esthétique de Platon, dit avec une rare élégance de style que selon ce philosophe la beauté de la musique consiste dans un charme particulier et indéfinissable qui enlève l'âme

(1) Plat., *de Republ.*, lib. VII. Ed. Bekkeri, part. III, vol. I, p. 336.

(2) *Études sur le Timée de Platon*. Paris, Ladrange, 1841, 2 vol. in-8°.

(1) *Timée*, 47.

(2) *Études sur le Timée de Platon*, note XXIII, § 4, tome Ier, p. 402.

à la vie vulgaire, et l'emporte dans un monde à part, où tout est noble, serein, pur, mélodieux : la belle musique (dit-il) est essentiellement morale, par la moralité de ses effets. Remarquons que ces idées ont beaucoup d'analogie avec l'opinion exprimée par Aristote dans ce passage du huitième livre de sa *Politique :* « L'opinion commune ne voit d'utilité à la musique que comme un simple » délassement; mais est-elle véritablement » si secondaire, et ne peut-on lui assigner un » plus noble objet que ce vulgaire emploi? Ne » doit-on lui demander que ce plaisir banal » qu'elle excite naturellement chez tous les » hommes, charmant sans distinction tous les » âges, tous les caractères? ou bien ne doit- » on pas rechercher aussi si elle n'exerce au- » cune influence sur les cœurs, sur les âmes? » Il suffirait, pour en démontrer la puissance » morale, de prouver qu'elle peut modifier » nos affections; et certainement elle les mo- » difie (1). » Ces grands hommes avaient aperçu la fausse voie où des musiciens matérialistes essayent aujourd'hui de jeter l'art, s'imaginant qu'ils le perfectionnent, et ont montré en peu de paroles quel est le but réel de cet art.

Un passage du septième livre des *Lois* de Platon a paru à quelques érudits indiquer l'usage de l'harmonie dans l'ancienne musique des Grecs (2). Le célèbre critique Godefroid Stallbaum a démontré que le texte, cause de ce malentendu, est altéré, et l'a restitué dans une dissertation académique intitulée : *Musica ex Platone secundum locum legg. VII, p.* 712 (*Lipsiæ,* 1840, in-4° de trente-quatre pages). Tous les passages relatifs aux impressions causées par la musique ainsi qu'à ses effets moraux ont été extraits des écrits de Platon, discutés et analysés, par M. Cornelius Den Tex, membre de l'ancien Institut de Hollande, dans une dissertation qui a pour titre : *Disputatio inauguralis de Vi musices ad excolendum hominem e sententia Platonis* (*Trajecti ad Rhenum*, 1816, gr. in-8° de cent soixante et dix pages).

PLATONE (Louis), compositeur napolitain, né vers 1760, fut instruit dans la musique au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. On connaît sous son nom les opéras dont les titres suivent : 1° *Amor non ha riguardi,* à Naples, en 1787. 2° *Le Convulzioni,* ib., 1787. 3° *Il Matrimonio per sorpresa,* à Rome, 1788. 4° *Il Conte Lentichia*, à Naples, 1788.

(1) Aristot. Politic. VIII, vol. II, fol. 1340, ex ed. Bekkeri, Berol. 1831; et t. II, p. 147 de la traduction de M. Barthelemy Saint-Hilaire.

(2) Voyez mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains.*

PLATS (les frères), dont l'aîné s'appelait *Joseph,* nés en Espagne dans la première moitié du dix-huitième siècle, furent tous deux virtuoses sur le hautbois. En 1752, ils se rendirent à Paris, où leurs talents furent applaudis au Concert spirituel. En 1761, ils entrèrent au service du duc de Wurtemberg; mais le plus jeune mourut dans la même année. Joseph resta à Stuttgard jusqu'en 1763; la diminution qu'on voulut faire alors dans le traitement des musiciens de la chapelle le décida à se rendre à Amsterdam, où il était encore en 1776. Il y a publié six duos pour deux flûtes, op. 1. Le catalogue de Westphal indique de sa composition, en manuscrit : 1° Six concertos pour le hautbois. 2° Trois solos pour le même instrument. 3° Vingt trios pour deux hautbois et basse.

PLATTI (Jean), hautboïste et violoniste, né à Venise, dans les premières années du dix-huitième siècle, entra vers 1740 au service du prince-évêque de Wurzbourg. On a imprimé de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin, op. 1; Nuremberg, 1746. 2° Six concertos pour le clavecin, op. 2; *ibid.* 3° Six solos pour la flûte, op. 3; *ibid.* 4° Six sonates pour clavecin, op. 4; *ibid.* Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et sonates pour le clavecin. La femme de cet artiste était attachée à la chapelle de Wurzbourg.

PLATZ (Gabriel), ou **PLAUTZ**, religieux cordelier, né en Bavière vers la fin du seizième siècle, vécut au couvent d'Aschaffenbourg, où il a fait imprimer, en 1621, un recueil de motets et de messes intitulé : *Flosculus vernalis sacras cantiones, missas aliasque laudes B. Mariæ* 3-8 *voc., cum B. G.*, in-4°.

PLAWENN ou **PLAUEN** (Léopold), bénédictin bavarois, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, au couvent de Zwifallen, dans le diocèse d'Ulm. Précédemment il avait fait ses vœux dans un monastère du Tyrol. On a publié de sa composition : *Sacræ Nymphæ duplicium aquarum in Dei et divorum laudes a* 3, 4, 5 *et* 6 *vocibus et instrumentis animatæ;* Inspruck, 1659. La troisième partie de cette collection parut à Kempten, en 1672; elle contient : *Missæ quatuor festivæ, et quatuor exequiatæ cæteræ una cum choro vocali ad placitum.* La quatrième partie, composée de cantiques à trois, quatre, cinq et six voix, avec instruments, a été publiée à Ulm, en 1679.

PLAYFORD (Jean), marchand de musique à Londres, né dans cette ville, en 1613, substitua aux anciens caractères de musique dont on se servait pour l'impression en Angleterre, des types plus beaux dans lesquels on aperçoit moins les solutions de continuité, et dont les crochets des croches et doubles croches sont d'une seule pièce avec les queues des notes, ce qui n'existait pas dans les anciens caractères. Playford écrivit et fit imprimer, en 1655, un traité élémentaire de musique qu'il avait extrait des livres de Morley, de Butler, et de quelques autres anciens auteurs; cet ouvrage parut sous ce titre : *An introduction to the skill of musick, in two books* (Introduction à la connaissance de la musique); Londres, 1655, in-8°. Le premier livre contient les principes et les règles de la musique et de la solmisation; le second, des instructions et des leçons pour la basse de viole et le violon, avec les figures de ces instruments. On trouve dans ce volume le portrait de Playford. La préface qu'il a mise à son livre prouve qu'il avait une instruction solide et variée. La deuxième édition de l'ouvrage parut chez l'auteur, en 1658; celle-ci fut aussi promptement enlevée, et il en fallut faire une troisième, en 1665. D'autres parurent en 1670, 1672, 1674, 1677 et 1679. Celle-ci est la huitième. Playford y ajouta le traité de composition de Campion, intitulé : *The art of discant, or composing of musick in parts*, avec les annotations de Simpson. La dixième édition parut non en 1683, comme le disent Burney et ses copistes, mais en 1684. La douzième édition publiée en 1694, après la mort de Playford, fut corrigée par Henri Purcell, qui remplaça le traité de Campion par de nouveaux principes de composition, réimprimés dans les éditions de 1697, 1700 et 1703. La dix-septième édition, que je crois la dernière, a paru à Londres, en 1718, in-12. Playford mourut en 1693, à l'âge de quatre-vingts ans. Il fut l'éditeur de la collection des psaumes anglais avec le chant de l'église anglicane arrangé à trois parties, et la publia sous ce titre : *Whole Book op psalms, with the usual hymns and spiritual songs, composed in three parts*; Londres, 1673, in-8°. Il a été fait plusieurs éditions de ce recueil. Il donna aussi quelques psaumes et hymnes à quatre parties, sous ce titre : *Psalms and Hymns in solemn musick, in 4 parts on the common tunes*, etc.; Londres, 1671, in-fol.; 6 *Hymns for one voice to the organ*; ibid., in-fol., et enfin, un recueil de morceaux pour le chant intitulé : *The musical companion, in two books*; Londres, 1673.

PLAYFORD (Henri), fils du précédent, né vers 1658, succéda à son père, fut l'éditeur de plusieurs collections de musique et mit une préface au recueil intitulé : *Vade Mecum, or the necessary companion*; Londres, 1679, réimprimé en 1692, in-8°. En 1701, il donna le *Pleasant musical companion, being a choice collection of catches for three and four voices*. Henri Playford ne paraît pas avoir vécu après 1710, car on ne connaît aucune publication faite par lui après cette époque.

PLEYEL (Ignace), compositeur célèbre, né en 1757, à Ruppersthal, petit village à quelques lieues de Vienne, fut le vingt-quatrième enfant du maître d'école de ce lieu, et d'une jeune dame de haute naissance, que cette union disproportionnée avait fait déshériter par ses parents. La mère d'Ignace Pleyel perdit la vie en la lui donnant; Martin Pleyel se remaria, eut quatorze autres enfants de sa seconde femme, et mourut à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans. Élevé comme on l'est en l'Allemagne, Pleyel apprit les éléments de la musique en même temps que ceux de la langue. Ses dispositions pour cet art se manifestèrent de bonne heure et parurent assez remarquables pour qu'on l'envoyât à Vienne, où il étudia le piano sous la direction de Wanhall. Jusqu'à l'âge de quinze ans, il n'eut point d'autre maître ; mais à cette époque (vers 1772), le comte Erdœdy, grand seigneur hongrois, le prit en affection, et le fit entrer chez Joseph Haydn, dont il devint à la fois l'élève et le pensionnaire. Le Mécène généreux s'était chargé d'acquitter le prix de sa pension, qui était de cent louis par an, somme considérable pour ce temps. Cinq années se passèrent, pendant lesquelles Pleyel se livra avec assiduité aux études que lui faisait faire le grand artiste. Une circonstance singulière faillit rompre la bonne intelligence qui régnait entre le maître et l'élève. Lorsque Haydn avait terminé un ouvrage nouveau, il avait l'habitude de le laisser pendant un temps plus ou moins long avant de le revoir, pour y faire les corrections qu'il jugeait nécessaires. Or, il arriva qu'ayant eu quelques chagrins de cœur, ce grand musicien se sentit entraîné à composer un œuvre de six quatuors qui étaient tous dans le mode mineur. Suivant sa coutume, il en laissa le manuscrit sur son piano, et oublia complétement les idées renfermées dans cet ouvrage, comme cela lui arrivait

quand il avait écrit quelque chose. Quelque temps après, il voulut revoir cet œuvre, dont il avait bonne opinion; mais ce fut en vain qu'il le chercha : le manuscrit avait disparu, et jamais Haydn ne le revit. Pleyel seul vivait dans l'intimité de son maître; Haydn ne douta pas qu'il ne fût l'auteur de ce larcin, et longtemps il conserva cette opinion, malgré les protestations de son élève. Enfin, le dévouement sincère de celui-ci convainquit Haydn de son injustice; il rendit son amitié à Pleyel, et le regret seul d'avoir perdu un de ses plus beaux ouvrages resta dans son souvenir. Ce qui ajoute à la singularité de cette anecdote, c'est que le voleur ne tira aucun parti du trésor qu'il avait dérobé : jamais ces quatuors n'ont vu le jour.

Pleyel était près d'atteindre sa vingtième année; il avait à peu près achevé ses études, lorsque Gluck fit un voyage à Vienne, en 1776, après avoir fait représenter son *Alceste* à Paris. Peu de jours après son arrivée, il alla voir Haydn, qui lui fit entendre son quatuor en *fa* mineur, récemment achevé. Une si belle composition ne pouvait être entendue avec indifférence par le restaurateur de la tragédie lyrique : il lui donna des éloges. Alors Haydn lui demanda la permission de lui faire entendre un morceau de celui qu'il appelait son *élève favori*. Cet essai du talent de Pleyel fut loué par Gluck, qui lui dit : « Mon jeune ami, maintenant que vous avez appris à mettre des » notes sur le papier, il ne vous reste plus » qu'à apprendre à en effacer. »

En 1777, Pleyel sortit de chez Haydn pour se rendre auprès de son protecteur, le comte Erdœdy, qui le nomma son maître de chapelle. Mais, bien que cette position offrît quelque agrément au jeune musicien, il était préoccupé d'un vif désir de visiter l'Italie. Le comte s'opposa d'abord à ce voyage; mais cédant enfin à ses sollicitations, il lui fournit les moyens de l'entreprendre, et Pleyel partit pour Naples. Déjà son talent pour la musique instrumentale s'était révélé par la composition de son premier œuvre de quatuors, où l'on remarque une facilité naturelle, des chants heureux, et une manière tout individuelle. Par une singularité assez remarquable, Haydn, dans les leçons qu'il lui avait données pendant cinq ans, ne lui avait jamais parlé du rhythme musical, et ne lui avait pas fait remarquer qu'il y eût des règles concernant la symétrie des phrases. Ce fut dans cette ignorance que Pleyel écrivit son premier œuvre. Son instinct musical lui avait fait trouver ce rhythme nécessaire ; mais une faute lui étant échappée à cet égard dans un menuet, il apprit, par les observations critiques d'un ami, l'existence des principes qu'il avait ignorés jusqu'alors.

Arrivé en Italie, Pleyel se lia avec tous les artistes célèbres qui brillaient à cette époque, ou qui se sont illustrés quelques années après. Cimarosa, Guglielmi, Paisiello devinrent ses amis. Son goût se forma par les occasions qu'il eut d'entendre des chanteurs tels que Marchesi, à Milan, Guadagni, à Padoue, la Gabrielli, Pacchierotti, et beaucoup d'autres. Nardini vivait encore et avait conservé son talent : Pleyel eut le plaisir de l'entendre et l'admira. Il connut aussi Pugnani et beaucoup d'autres grands artistes qui faisaient alors la gloire de l'Italie. A Naples, il fut présenté au roi, qui l'accueillit avec bonté, et lui demanda des morceaux pour une sorte de lyre dont il jouait quelquefois. Pleyel satisfit à son désir et en écrivit plusieurs. Bien que la nature de son talent le portât vers la musique instrumentale, il eut aussi la fantaisie d'essayer ses forces sur la scène, et il composa, pour le grand théâtre de Naples, une *Ifigenia* qui eut du succès, et qui fut traduite plus tard en allemand. La partition manuscrite allemande se trouve à Offenbach, chez André, qui en a publié un joli rondeau avec récitatif dans sa collection d'airs arrangés pour le piano. De retour en Allemagne, en 1781, Pleyel y resta peu de temps. Tout occupé du souvenir de l'Italie, il voulait revoir cette terre classique des douces mélodies; l'année suivante, il satisfit ce désir et se rendit à Rome. Ce second voyage fut moins long que le premier. Richter (François-Xavier), maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, était alors âgé de soixante-quatorze ans; il sentait le besoin d'être aidé dans ses fonctions : on offrit à Pleyel la place de maître de chapelle adjoint, avec la survivance : il l'accepta, et vint prendre possession de son emploi en 1783. Sa nouvelle position l'obligeait à écrire de la musique d'église : il composa plusieurs messes et des motets qui furent goûtés; malheureusement toutes ces compositions furent consumées dans un incendie. Les dix années qui s'écoulèrent depuis 1783 jusqu'en 1793 furent l'époque de la vie de Pleyel où il produisit la plus grande partie de ses ouvrages. Ses quatuors de violon et ses sonates de piano acquirent une vogue dont il y a peu d'exemples. Les éditions de ces ouvrages se multiplièrent à l'infini, et les exemplaires en furent répan-

dus avec une profusion inouïe à Vienne, à Berlin, à Leipsick, à Paris, à Londres et en Hollande. Vers 1795, la réputation de Pleyel éclipsait celle de tous les autres musiciens, et l'on ne voulait pas entendre d'autre musique que la sienne. Il avait aussi composé des symphonies; bien que sa musique n'eût pas de proportions assez grandes pour ce genre, elles avaient eu du succès, à cause des mélodies agréables qui y étaient répandues, et de leur facile exécution.

Il existait à Londres, depuis plusieurs années, un concert hebdomadaire connu sous le nom de *Professional Concert :* plusieurs artistes et amateurs distingués s'étaient associés pour soutenir cet établissement. En 1791, Salomon, violoniste qui jouissait d'une assez grande réputation, imagina de donner par souscription douze grands concerts à la salle de Hanover-square, et pour lutter avec avantage contre le *Professional Concert,* il engagea Haydn à lui donner une grande symphonie nouvelle pour chaque soirée. Haydn se rendit en effet à Londres : on sait quel effet produisirent ces beaux ouvrages (*voyez* Haydn). Le succès qu'avait obtenu l'entreprise de Salomon engagea ce musicien à la continuer l'année suivante. Les administrateurs du *Professional Concert* comprirent alors la nécessité d'opposer à leur compétiteur un attrait de curiosité qui pût ramener les amateurs à leurs séances musicales, et Pleyel fut engagé à se rendre à Londres, vers la fin de 1791, pour y écrire quelques symphonies. Le premier concert fut donné le 13 février 1792. Le succès de la musique de Pleyel fut prodigieux. Il s'était surpassé et s'était montré digne de lutter avec son illustre maître. Les symphonies étaient au nombre de trois; il s'en trouvait une en *mi* bémol qui a été surtout signalée comme un ouvrage excellent. Malheureusement le *Professional Concert* fut dissous quelques années après, la bibliothèque dispersée, et les symphonies, dont Pleyel n'avait pas gardé de copies, furent perdues pour toujours. Son engagement de Londres avait été fait moyennant *deux cents livres sterling;* cette somme, réunie à quelques économies, permit à Pleyel d'acheter une propriété à quelques lieues de Strasbourg. Richter avait cessé de vivre, le 12 septembre 1789, et Pleyel lui avait succédé, avec le titre et les avantages de premier maître de la cathédrale de Strasbourg; mais la révolution, qui venait d'éclater, amena bientôt l'anéantissement du culte catholique. Pleyel perdit son emploi et se retira dans la propriété qu'il avait acquise. On ne l'y laissa pas tranquille. La place qu'il avait occupée pendant longtemps le rangeait dans la classe de ceux qu'on appelait alors *aristocrates.* Sept fois il fut dénoncé dans l'année 1793; il ne put se soustraire à la mort que par la fuite. Le besoin de revoir sa famille l'ayant ramené chez lui, il y fut arrêté au milieu de la nuit, et conduit à Strasbourg devant les officiers municipaux. Interrogé sur ses opinions, il protesta de son civisme; mais on exigea, pour preuve de sa sincérité, qu'il écrivît la musique d'une sorte de drame pour l'anniversaire du 10 août, dont un septembriseur avait composé les paroles: il fallut obéir. Pleyel ayant demandé la permission de retourner chez lui, pour y travailler plus à l'aise, elle lui fut accordée; mais il resta sous la garde de deux gendarmes et du poëte, qui lui donnait ses instructions. Après un travail non interrompu pendant sept jours et sept nuits, l'ouvrage fut achevé, et l'auteur retourna à Strasbourg pour en diriger l'exécution. Il y avait employé sept cloches sur les tons de la gamme; ces cloches, qui avaient été tirées de plusieurs églises, furent suspendues dans la coupole de la cathédrale. Le premier son qu'elles rendirent fut un accord parfait qui produisit un effet si extraordinaire, que Pleyel s'évanouit. Les habitants de Strasbourg ont gardé le souvenir de ce bel ouvrage, dont la partition se conserva dans la famille du compositeur. Dégoûté par cet événement du séjour de la province, Pleyel vendit sa propriété et se rendit à Paris avec sa femme et ses enfants, au commencement de 1795. Le succès toujours croissant de sa musique lui fit concevoir le projet d'en tirer lui-même les bénéfices qu'elle procurait aux marchands, et de s'en faire lui-même l'éditeur. Il établit donc une maison de commerce de musique, à laquelle il ajouta plus tard une fabrique de pianos. Ces établissements prospérèrent; mais les soins qu'ils exigeaient détournèrent insensiblement Pleyel de la composition, et, longtemps avant sa mort, il cessa d'écrire. Toutefois, il avait composé douze quatuors qui n'ont point été publiés, mais qui, suivant l'opinion de Dussek, d'Onslow et de plusieurs autres artistes distingués, sont supérieurs aux premiers, sous le rapport de la facture.

Après une carrière si laborieuse, Pleyel s'était retiré loin de Paris, dans une propriété où il se livrait à ses goûts pour l'agriculture. Il y vivait heureux, quand la révolution de juillet, en lui donnant des inquiétudes pour

sa fortune, vint troubler sa vieillesse. Déjà sa santé était fort affaiblie; ses maux augmentèrent, et après trois mois de souffrances continuelles, il cessa de vivre, le 14 novembre 1831, à l'âge de soixante-quatorze ans. Il s'était marié en 1788, et avait eu plusieurs enfants, dont quelques-uns sont morts jeunes.

Si la soif de renommée était le premier besoin de l'artiste; s'il n'y avait pour lui, dans la culture de son art, une aspiration plus élevée, plus pure que cette satisfaction d'amour-propre qui résulte de la faveur publique; enfin, si, suivant l'expression d'un ancien, il ne chantait pour les Muses et pour lui, il y aurait quelque chose de pénible dans le spectacle du naufrage de tant de réputations créées par un caprice de la mode, et qu'un autre caprice anéantit. Heureusement la plus vive jouissance du poëte, du grand peintre et du musicien réside dans la production consciencieuse des œuvres de son talent, et cette jouissance l'indemnise avec usure des chagrins qui peuvent l'assaillir. La renommée ne s'attache guère qu'au mérite réel; mais l'engouement dévore ceux qu'il semble caresser. Eh! qui excita jamais plus d'engouement que Pleyel? Quel autre a joui d'une réputation plus universelle, d'une domination plus absolue dans la domaine de la musique instrumentale? Pendant plus de vingt ans, il n'est pas d'amateur ni de musicien qui ne se soit delecté des inspirations de son génie; point de lieu si écarté où ses compositions n'aient été connues; point de marchand de musique dont il n'ait fait la fortune. Reproduite sous toutes les formes par les spéculations du commerce, sa musique occupait les loisirs de l'élève le plus inexpérimenté comme de l'artiste le plus habile. Mais il n'y a rien dont l'usage immodéré n'enfante le dégoût: Pleyel en fit la triste expérience. Les ingrats qui lui étaient redevables de tant de plaisirs se fatiguèrent d'encenser toujours la même idole, et l'hommage exclusif qu'ils lui avaient rendu finit par faire place au délaissement le plus absolu. La modestie de l'artiste se plia peut-être trop facilement à ce changement de fortune; fatigué de succès, il ne fit point usage de ce qui lui restait de forces pour en obtenir de nouveaux; d'autres travaux occupèrent sa vie, des talents plus jeunes se produisirent, et bientôt une génération nouvelle s'éleva, qui ne s'informa point d'un homme à qui une autre génération avait dû ses délices.

Il faudrait faire aujourd'hui beaucoup de recherches pour découvrir les compositions originales de Pleyel parmi les nombreux arrangements qu'on en a faits : on se contentera d'indiquer les principaux ouvrages. 1. SYMPHONIES A GRAND ORCHESTRE, au nombre de vingt-neuf, savoir: n° 1 (en *ut*); Vienne, Artaria; n° 2, en forme de sérénade, op. 6; Offenbach, André; n°s 3, 4 et 5, op. 12; *ibid.;* n°s 6, 7, 8, op. 14; *ibid.;* n° 9, en forme de sérénade, op. 20; *ibid.;* n°s 10, 11, 12, op. 27; *ibid.;* n°s 13, 14, 16, op. 29; *ibid.;* n°s 17, 18, 19, op. 30; *ibid.;* n°s 20, 21, op. 33; *ibid.;* n° 22, op. 38; *ibid.;* n° 23, op. 62; *ibid.;* n° 24, op. 68; *ibid.;* n° 25, op. 75; *ibid.;* n° 26; Paris, Pleyel; n°s 27, 28, 29; Paris, Imbault. De nouvelles éditions de ces symphonies ont été faites à Paris chez Imbault, Pleyel et Sieber. II. SEPTUORS, SEXTUORS ET QUINTETTES. 1° Septuor pour deux violons, alto, violoncelle, contrebasse et deux cors; Paris, Sieber. 2° Sextuor pour deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse, op. 37; *ibid.,* et Offenbach, André. 3° Quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, livres 1, 2, 3, 4 et 5; Paris, Sieber. Toutes les autres compositions du même genre, publiées sous le nom de Pleyel, ne sont que des arrangements de ses autres ouvrages. III. QUATUORS. 4° Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, au nombre de quarante-cinq, divisés dans les œuvres 1, 2, 3, 4, 5, 6 (renfermant douze quatuors en quatre livraisons, dédiées au roi de Prusse), et 7. Tous ces quatuors ont été imprimés dans les principales villes de l'Europe. Les autres œuvres de quatuors sont arrangés d'après d'autres compositions. On a arrangé les premiers en quatuors pour clavecin, pour flûte, clarinette, etc. 5° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 56, livres 1 et 2; Offenbach, André. IV. TRIOS. 6° Trios pour violon, alto et basse, op. 11; Offenbach, André. 7° Trios pour deux violons et violoncelle, livres 1, 2 et 3; Paris, Pleyel, Vienne, Offenbach, etc. V. CONCERTOS. 8° Concertos pour violon, n°s 1 et 2; Paris, Sieber, Vienne, Mollo, etc. 9° Concertos pour violoncelle, n°s 1, 2, 3, 4; Paris Sieber, Janet, Pleyel. 10° Symphonie concertante pour violon et alto, op. 35; Offenbach, André. 11° *Idem* pour deux violons, op. 57; *ibid.* 12° *Idem* pour violon, alto et basse, op. 59; Paris, Naderman. 13° Quatrième *idem* pour deux violons, alto, violoncelle, flûte, hautbois et basson; Paris, Pleyel. 14° Cinquième *idem* pour flûte, hautbois, cor et basson, *ibid.* 15° *Idem* pour piano et violon, n°s 1 et 2; *ibid.* VI. DUOS. 16° Duos pour deux violons, livres

1, 2, 3, 4, 5 et 6 ; Paris, chez tous les éditeurs. 17° Duos pour violon et violoncelle, op. 12; ibid. 18° Duos pour violon et alto, op. 30; Paris, Pleyel. Une multitude d'autres œuvres de duos ont été publiés sous le nom de Pleyel, mais ils sont arrangés d'après d'autres compositions, ou sont reproduits sous d'autres numéros. VII. Musique de piano. 19° Concertos pour piano, n°s 1 et 2; Paris, Vienne, Offenbach, etc. 20° Sonates pour piano, violon et basse, op. 14, livres 1 et 2, op. 15, 16, livres 1 et 2, op. 23, 24, 29; grandes sonates idem.op. 31, 32, 33, 34, chez tous les éditeurs de musique. Tous les œuvres de sonates pour ces instruments qui portent d'autres numéros, sont des répétitions ou des arrangements. 21° Six sonates progressives pour piano et violon, op. 27; Paris, Pleyel. 22° Six *idem*, op. 28; *ibid*. Dans le grand nombre d'autres morceaux qui ont paru sous le nom de Pleyel, il est presque impossible de distinguer ceux qui sont originaux de ceux qui ne sont que des extraits ou des arrangements : aucun compositeur n'a fourni la matière d'autant de fraudes commerciales de tout genre.

PLEYEL (Camille), fils aîné du précédent, né à Strasbourg, en 1792, fit ses études musicales sous la direction de son père, reçut des conseils de Dussek pour le piano, vécut quelque temps à Londres, puis revint à Paris, où il dirigea la maison de commerce de musique fondée par Ignace Pleyel. Devenu l'associé de Kalkbrenner (voyez ce nom), en 1824, pour le développement de la fabrique de pianos de la même maison, il y donna tous ses soins, et par sa rare intelligence et ses travaux constants, éleva cet établissement au rang de ceux qui produisent les meilleurs instruments. Malgré les éloges que mérite Pleyel par les résultats qu'il a obtenus en ce genre, on ne peut s'empêcher de regretter que ses heureuses facultés se soient tournées sans réserve vers la profession de facteur de pianos, car la nature l'avait destiné à briller parmi les musiciens les plus distingués de son temps. Pianiste élégant et gracieux, doué d'un sentiment délicat et expressif, il écrivit aussi, au commencement de sa carrière, de très-bonne musique instrumentale, trop peu connue, parce qu'il n'a pas pris assez de soin pour la répandre. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 3; Paris, Pleyel. 2° Trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1 ; *ibid*. 3° Sonate pour piano et violon, op. 2; *ibid*. 4° *Idem* pour piano et violoncelle, op. 6; *ibid*. 5° Beaucoup de rondos, nocturnes, fantaisies, mélanges, thèmes variés, etc., pour piano seul ou accompagné; *ibid*. 6° Duo pour piano à 4 mains, op. 4; *ibid*. Camille Pleyel est mort à Paris, le 4 mai 1855, à l'âge de soixante-trois ans, laissant sa fabrique de pianos dans une grande prospérité, continuée, développée et agrandie par son successeur M. Auguste Wolff (*voyez* ce nom). Pleyel était chevalier de la Légion d'honneur.

PLEYEL (madame Marie-Félicité-Denise), femme du précédent, connue d'abord sous le nom de *mademoiselle Moke*, est née à Paris, d'un père belge, professeur de linguistique, et d'une mère allemande. Elle est sœur de feu M. Moke, professeur de l'université de Gand, membre de l'Académie royale de Belgique et littérateur distingué. Dès ses premières années, mademoiselle Moke fit voir des dispositions exceptionnelles pour la musique. Son premier professeur de piano fut M. Jacques Herz (*voyez* ce nom). A peine âgée de neuf ans, elle fixait déjà sur elle l'attention des artistes et des amateurs. A cette époque, Moschelès, alors à Paris, lui donna des leçons. Lorsqu'elle eut atteint sa douzième année, elle vint en Belgique avec ses parents et se fit entendre dans quelques concerts, où elle excita l'étonnement général par sa précoce habileté. De retour à Paris, elle devint élève de Kalkbrenner, à qui elle fut redevable des parfaites traditions de l'école de Clementi, de l'égalité d'aptitude des deux mains et de la clarté qui, depuis lors, sont au nombre des qualités de son merveilleux talent. A quinze ans, mademoiselle Moke était déjà comptée parmi les pianistes de premier ordre de cette époque. Après son mariage avec Camille Pleyel, elle reçut de son mari de très-utiles conseils sur le style d'expression, car, ainsi qu'on l'a vu dans la notice précédente, il avait pu apprécier les rares qualités de Dussek sous ce rapport, et lui-même était doué d'un goût fin et délicat. Aux qualités classiques qu'elle avait puisées à l'école de Kalkbrenner, madame Pleyel avait ajouté la délicatesse et le charme, lorsqu'elle partit pour l'Allemagne et la Russie. A Pétersbourg, son talent subit une nouvelle transformation, après qu'elle eut entendu Thalberg. Le son splendide que tirait du piano cet artiste célèbre la saisit et lui fit comprendre quelles devaient être désormais ses études pour donner à son jeu cette ampleur de sonorité. A son retour en Allemagne, les succès qu'elle obtint dans ses concerts eurent un grand retentissement constaté par les journaux, notamment par

la *Gazette générale de musique de Leipsick*. Dans cette ville, Mendelsohn voulut diriger personnellement l'orchestre de ses concerts et donna le signal des applaudissements. A Dresde, à Prague, même enthousiasme. A l'arrivée de madame Pleyel à Vienne, les artistes et les amateurs semblaient être fanatisés par le talent de Liszt : ce grand artiste y donnait alors des concerts où la foule se précipitait et faisait au héros du piano des ovations dont il n'y avait pas eu d'exemple jusqu'alors dans la capitale de l'Autriche. Entrer en lutte contre de tels succès eût été dangereux pour tout autre talent que celui de madame Pleyel : mais dès son premier concert, l'impression profonde qu'elle produisit lui prouva qu'elle n'avait pas été téméraire. Liszt, qui d'ailleurs a toujours montré beaucoup de sympathie à madame Pleyel, avait eu le bon goût de se faire son champion dans cette circonstance : il la conduisit lui-même au piano et lui tourna les feuilles. La haute aristocratie viennoise avait pris madame Pleyel sous sa protection, et tous les salons se disputaient l'avantage de la faire entendre à des auditoires d'élite.

En quittant Vienne, madame Pleyel se rendit directement à Bruxelles, où sa mère s'était fixée. Ce fut dans cette ville qu'elle réalisa le projet, formé à Pétersbourg, de réunir, aux précieuses qualités qu'elle possédait, la puissance sonore qui ne semble pas appartenir à la délicate constitution des femmes. Évitant pendant cinq ans les occasions de se faire entendre, elle fit, dans la solitude, un travail incessant pour atteindre à son but, et pour se jouer des difficultés de mécanisme les plus inouïes. Sûre d'elle-même après cinq années d'efforts et d'abnégation, madame Pleyel voulut rentrer avec éclat dans le monde musical, et se rendit à Paris, en 1845, pour y donner des concerts. La première fois qu'on l'entendit, peu de jours après son arrivée, ce fut dans une soirée musicale donnée dans les salons de Pape, facteur de pianos. L'effet qu'elle y produisit fut magique : les meilleurs artistes, à la tête desquels était Auber, et les organes principaux de la presse, l'entourèrent et la pressèrent de produire au grand jour son talent, dont le caractère était nouveau et différent de celui de tous les autres grands pianistes. Elle donna en effet au Théâtre Italien, deux concerts qui firent naître une émotion extraordinaire, et dont le souvenir ne s'est pas effacé à Paris. Le troisième concert était près d'être donné, lorsque la nouvelle d'une grave maladie de la mère de madame Pleyel lui parvint : elle partit immédiatement, abandonnant la continuation de succès dont il y a eu peu d'exemples. En 1840, madame Pleyel se rendit à Londres, où l'effet qu'elle produisit ne fut pas inférieur à celui qu'elle avait fait à Paris.

En 1848, cette grande artiste a été nommée professeur de piano au Conservatoire royal de Bruxelles : c'est à elle que cette institution est redevable d'une véritable école de piano; car avant qu'elle eût fait connaître à la Belgique les avantages de l'enseignement normal et fondamental pour jouer de cet instrument, cette partie de l'art était dans un état évident d'infériorité à l'égard des autres. Liszt a dit et répété souvent : *Il existe des pianistes très-habiles qui se sont ouvert des routes particulières, et qui obtiennent de brillants succès par les choses qui leur sont familières; mais il n'y a qu'une seule école appropriée à l'art, dans toute son extension : c'est celle de madame Pleyel.* Les élèves formés par elle ont répandu ses traditions dans le monde; de là vient que l'art de jouer du piano est aujourd'hui cultivé avec tant de succès en Belgique.

A différentes époques, depuis 1848, madame Pleyel a voyagé dans diverses parties de la France et y a excité l'enthousiasme dans ses concerts, ainsi qu'à Paris; toutefois, il est juste de dire que la portée de son talent dans tous les genres de musique n'est connue que du petit nombre de personnes qu'elle admet à l'entendre chez elle. Les artistes et amateurs étrangers qui jouissent de ces avantages sont émerveillés de ce talent, de ces mains auxquelles aucune difficulté ne résiste, de cette puissance foudroyante, de cet art de modifier le son en raison du caractère de la musique, art que personne n'a poussé aussi loin; de sa grâce inimitable, enfin, de sa haute poésie dans la musique classique des grands maîtres. Les artistes qui l'accompagnent dans cette musique sont toujours ébahis, confondus, accablés par cette réunion inouïe de tant de qualités supérieures. J'ai entendu tous les pianistes célèbres, depuis Hullmandel et Clementi jusqu'à ceux qui jouissent aujourd'hui d'une renommée méritée; mais je déclare qu'aucun d'eux ne m'a donné, comme madame Pleyel, le sentiment de la perfection.

PLINE (Caius Plinius secundus), l'Ancien, naquit à Vérone, l'an 23 de l'ère chrétienne. Après avoir servi dans les armées des empereurs Vespasien et Titus, il obtint plusieurs emplois à Rome et en Espagne. Il périt, en 79, dans l'éruption du Vésuve qui engloutit Hercula-

num, Pompeïa et plusieurs autres villes. Il nous reste de lui une histoire naturelle en trente-sept livres, considérée à juste titre comme un des ouvrages les plus importants que nous a légués l'antiquité. On a plusieurs bonnes éditions de ce livre : une des meilleures est celle qui a été publiée dans la collection de Panckouke, avec la traduction de M. Ajasson de Grandsagne et les notes de Beudant, Brongniart, G. Cuvier et Daunou (Paris, 1829-1836). Pline traite d'objets relatifs à la musique et aux instruments des anciens, livre II, chap. 22; livre VII, chap. 22 et 56; livre IX, chap. 9; livre XI, chap. 51; livre XVI, chap. 36.

PLISCHKOWSKY (A.-F.), professeur de musique, né à Prinzlau (Bohême), fit ses études littéraires et musicales à Prague, puis se fixa dans sa ville natale, où il se livra à l'enseignement du chant. On a de lui un livre intitulé : *Leitfaden im Gesange, etc., für Gymnasien und Burgerschule* (Guide pour l'étude du chant, etc., à l'usage des colléges et des écoles communales); Prinzlau, 1837, in-4°.

PLOUVIER (Pierre-Joseph), né à Gand, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'établit à Paris, en qualité de professeur de guitare, vers 1804, puis se fixa à Bruxelles et s'y fit marchand et éditeur de musique. Il est mort dans cette ville vers 1826. Plouvier était aussi flûtiste. Il a publié de sa composition : 1° Sérénades pour deux flûtes et basson, liv. 1, 2, 3, 4; Bruxelles, Plouvier. 2° Quatuor pour guitare, deux violons et violoncelle, op. 4; *ibid.* 3° Pot-pourri pour guitare, violon et alto, op. 1 ; *ibid.* 4° Symphonie concertante pour deux guitares; *ibid.* 5° Duos pour deux guitares et guitare et violon, op. 1, 14, 15 et 17; *ibid.* 6° Thèmes variés pour guitare et violon, op. 7; *ibid.* 7° Thèmes variés pour guitare seule; *ibid.* 8° Méthode complète pour guitare; *ibid.*

PLUTARQUE, polygraphe grec, naquit à Chéronée, dans la Béotie, vers l'an 49 de l'ère chrétienne. Disciple d'Ammonius, il suivit en beaucoup de choses la doctrine de Plutarque et celle de Platon. Il fleurit depuis le règne de Néron jusqu'à celui d'Adrien. Après avoir vécu à Rome et en Illyrie, dont il fut préfet, il fut revêtu de la dignité consulaire par son élève Trajan, puis retourna dans la Grèce, où il mourut l'an 139. L'édition grecque-latine des œuvres complètes de Plutarque donnée par Reiske (Leipsick, 1774-1782, 12 vol. in-8°) était une des plus estimées, avant que MM. Didot en eussent publié une excellente dans leur belle collection d'auteurs grecs. On a de ce laborieux écrivain de l'antiquité deux ouvrages où il traite de la musique : le premier est le commentaire sur la création de l'âme décrite dans le *Timée* de Platon. L'obscur passage dont il s'agit, en ce qui concerne la théorie des nombres musicaux des pythagoriciens, est expliqué dans le commentaire de Plutarque avec plus de clarté et de profondeur que par aucun autre. Il est regrettable que M. Cousin, dans ses notes sur le passage du *Timée* de Platon (œuvres traduites en français, t. XII, p. 330-339) ne paraisse pas avoir attaché au travail de Plutarque toute l'attention qu'il mérite; mais les *Études sur le Timée de Platon* de M. Th.-Henri Martin ont fourni sur ce sujet des éclaircissements plus satisfaisants et plus complets que ceux de Plutarque. Le second ouvrage de Plutarque est un dialogue qui traite spécialement de la musique. La plus grande partie de ce dialogue est relative à l'histoire de la musique; Plutarque n'y traite de la théorie que vers la fin. Bien que Requeno montre peu d'estime pour la partie historique du dialogue de Plutarque (*Saggio sul ristabilmento dell' arte armonica de' Greci e Romani cantori*, t. I, p. 283), il n'en est pas moins vrai que ce dialogue, et le livre d'Athénée, sont les sources les plus certaines où nous pouvons puiser pour l'histoire de la musique pratique des Grecs. Le texte grec du dialogue de Plutarque, corrigé par Burette d'après plusieurs manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, a servi pour l'édition de Reiske. Guillaume Xylander, Hermann Cruserius et Charles Valgulio en ont donné des versions latines. Il a été aussi traduit en italien par Marc-Antoine Gandino; mais le meilleur travail sur ce morceau est la traduction française de Burette avec le texte grec et un très-grand nombre de notes instructives (*voyez* Burette). Clavier, dans son édition complète des œuvres de Plutarque traduites par Amyot, a inséré la traduction du *Dialogue sur la musique*, par Burette, mais sans les notes. M. Ricardus Volkmann a donné une nouvelle édition du texte du dialogue de Plutarque sur la musique, avec une nouvelle version latine, une préface critique et un commentaire plein d'érudition sous ce simple titre : *Plutarchi de Musica; Lipsiæ*, 1856, gr. in-8°. L'ouvrage est suivi d'une dissertation intitulée : *De organis sive instrumentis veterum musicis epimetrum*. Il existe une édition du texte de Plutarque avec une traduction anglaise, sans nom du traducteur, sous le titre : *The περὶ μουσικῆς of Plutarch*

translated, Chiswick, C. Whittingham, 1822, petit in-8°. J'ai appris que M. J.-H. Bromby, de Hull, est l'auteur de la traduction.

PODBIELSKI (Jacques), organiste prussien, vers la fin du dix-septième siècle, est cité avec éloge par Niedt, dans son *Manuel de musique* (p. 184 et 185, édition de Mattheson) et par Motz, dans sa *Défense de la musique religieuse*. Walther possédait des pièces de clavecin de cet artiste.

PODBIELSKI (Chrétien-Guillaume), organiste de la cathédrale, à Kœnigsberg, naquit dans cette ville, en 1740. Son père lui enseigna le musique, et il fit ses études à l'université de sa ville natale. Devenu organiste habile, il obtint l'emploi ci-dessus désigné, et bientôt il justifia la confiance qu'on avait eue en ses talents, par la publication de sonates de clavecin, remarquables sous le rapport de la nouveauté des idées et de l'élégance de la facture. Il mourut subitement à Kœnigsberg, le 3 janvier 1792. On a de cet artiste : 1° Six sonates pour le clavecin; Riga, 1780. La première édition ayant été épuisée en quatre ans, ces sonates furent réimprimées à Leipsick, en 1784. 2° Six sonates pour le clavecin, op. 2; Riga, 1783. Une deuxième édition a paru à Leipsick. 3° Petites pièces pour le clavecin et pour le chant; Kœnigsberg, 1783.

PODIO (Guillaume DE), prêtre espagnol, vivait vers la fin du quinzième siècle, vraisemblablement à Valence. On a de lui un traité de musique qui paraît être le plus ancien livre imprimé sur cet art en Espagne, et dont la rareté est excessive. Cet ouvrage a pour titre : *Guillelmo de Podio presbytero commentariorum musices ad reverendissimum et illustrissimum Alphonsum de Aragonia episcopum incipit prologus*. Au dernier feuillet, on dit : *Impressum in inclita urbe Valentina, impensis magnifici Domini Jacobi de Villa per ingeniosos et artis impressoriæ expertos Petrum Hagenbach et Leonardum Hutum, Alemanos. Anno* 1495, *die undecima mensis Aprilis*, in-4°.

POECK (Ignace, chevalier DE), amateur de musique à Vienne, né dans les dernières années du dix-huitième siècle, est auteur d'une brochure intitulée : *Darstellung des Zustandes der Oper und des Ballets, in K. K. Hoftheater nachst dem Kærnthnerthor, wœhrend der Pachtung des Herrn D. Barbaja* (Tableau de la situation de l'opéra et des ballets au théâtre impérial de la Porte de Carinthie, sous la direction de M. Barbaja); Vienne, Wallishauser, 1825, in-8°.

POEL (le P.), bénédictin du couvent de Neustadt-sur-le-Mein, est auteur de sonates pour le clavecin qui ont été publiées sous ce titre : *Objectum pinnarum tactilium; sive sonatæ sex pro clav.*; Nuremberg, 1746, in-fol.

POELCHAU (Georges), né à Cremon, petite ville de la Livonie, le 5 juillet 1773, parcourut la Russie sous le règne de Paul I[er], puis s'établit à Hambourg, où il se fit entendre comme chanteur dans les concerts. Ce fut dans cette ville qu'il commença la formation d'une des plus belles bibliothèques musicales qu'ait possédées un particulier, par l'acquisition de toute la collection délaissée par Charles-Philippe-Emmanuel Bach, dans laquelle se trouvaient beaucoup de manuscrits originaux de Jean-Sébastien Bach et des autres artistes de cette famille illustre. Pœlchau fit ensuite un voyage en Italie, et y réunit une multitude de livres rares et d'œuvres de musique imprimées dans les seizième et dix-septième siècles. Fixé à Berlin, en 1813, il devint membre de l'Académie de chant et en fut un des soutiens les plus zélés. Il mourut dans cette ville, le 12 août 1836. Chargé par sa famille de faire le catalogue de sa magnifique bibliothèque, le professeur Dehn employa plusieurs années à l'accomplissement de cette tâche. Sur sa proposition, le roi Frédéric-Guillaume IV acheta cette immense collection et la réunit à la partie musicale de la Bibliothèque royale de Berlin, déjà fort riche avant cette addition.

POELCHAU (le Dr. P. A.), de la même famille que le précédent, est né vers 1790, à Cremon (Livonie). Fixé à Riga, vers 1830, il fut diacre dans la cathédrale de cette ville. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Ueber die Angriffe auf das in Riga und Livland sich in Kirchlichen Gebrauche befindende deutsche Gesangbuche* (Sur les causes irrésistibles qui ont fait admettre les livres de chant allemands dans l'usage des églises à Riga et dans la Livonie); Riga, 1833, in-8°. Cette édition est la deuxième.

POELITZ (Charles-Henri-Louis), Saxon de naissance, mort à Dresde, en 1831, fut professeur de philosophie et de droit dans plusieurs universités d'Allemagne et membre de diverses académies. Parmi ses nombreux écrits, on remarque celui qui a pour titre : *Grundlegung zu einer Wissenschaftlichen Aesthetik, etc.* (Bases d'une esthétique scientifique etc.); Pirna, 1800, in-8° de cent soixante-huit pages. On y trouve quelques

bonnes choses concernant la philosophie de la musique.

POESSINGER (François-Alexandre), dont le nom est aussi écrit **PESSINGER**, violoniste de l'orchestre du théâtre national à Vienne, depuis la fin du dix-huitième siècle, vivait encore dans cette ville vers 1825. Il a composé et publié : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1; Vienne, Artaria, 1799. 2° Deux quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 3; *ibid.* 3° Trois duos pour violon et alto, op. 4; *ibid.* 4° Pièces pour trois flûtes, op. 5; *ibid.* 5° Variations pour flûte et basse, op. 6; *ibid.* 6° Trio pour flûte, violon et alto, op. 7; *ibid.* 7° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 18; *ibid.* 8° Plusieurs suites de quatuors sur des thèmes de Rossini et de Weber; *ibid.*

POGGI (Antoine), ténor distingué, né à Bologne, en 1808, fit ses études musicales sous la direction des maîtres Celli et Corticelli; puis il alla terminer son éducation vocale à Naples, où il reçut des leçons de Nozzari (*voyez* ce nom). En 1828, il débuta à Paris dans la *Donna del Lago*, de Rossini : il y produisit peu d'effet et n'acheva pas la saison. De retour en Italie, il chanta au théâtre Saint-Charles, de Naples, pendant les années 1829 et 1830, et son talent s'y perfectionna d'une manière remarquable. Dans cette dernière année, il se rendit à Palerme, où il obtint de brillants succès. On le retrouve à Pise, puis à Rome, en 1833; à Gênes, dans l'année suivante; à Milan, en 1835, et dans la même année à Vienne, où il retourna en 1837, 1838 et 1839. Milan l'avait rappelé, en 1836, et il y chanta encore en 1838 et en 1845. Dans les années 1837 et 1844, il brilla à Venise. Il avait été appelé à Petersbourg, en 1840; mais le climat de la Russie n'étant pas favorable à sa santé, il revint promptement en Italie, et chanta à Trieste et à Turin. Dès 1842, l'affaiblissement de son organe vocal avait commencé à se faire sentir, quoiqu'il ne fût âgé que de trente-quatre ans; la progression du mal fut rapide, et Poggi fut obligé de renoncer à la carrière du théâtre, en 1845. Il était membre de la Société de Sainte-Cécile de Rome et des académie sde Turin, de Venise et de Florence. Il avait épousé la célèbre cantatrice Frezzolini, à Turin, en 1841; mais ils vécurent peu ensemble, et la Frezzolini conserva toujours le nom sous lequel elle avait fait sa réputation.

POHL (Guillaume), docteur en médecine et amateur de musique, né en Silésie, vécut à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle, et mourut vers 1807. On connaît de sa composition : 1° Deux sonates pour clavecin; Vienne, 1790. 2° Trois duos pour deux violons; *ibid.* 3° Trois duos pour violon et alto, op. 4; *ibid.* 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5; *ibid.*, 1792. 5° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 6; *ibid.*, 1793. 6° Nocturne pour flûte, violon, deux altos et basse, op. 2; *ibid.*, 1791. 7° Cavatine de *la Molinara* variée pour flûte, violon, alto et violoncelle; *ibid.* On a aussi de cet amateur des chansons allemandes publiées à Breslau, vers 1785, et plus tard à Vienne.

POHL (Joseph), compositeur de musique d'église, né en Silésie, vécut à Breslau, vers 1800. On a gravé quelques morceaux de chant et de piano de sa composition, à Breslau, chez Leuckart.

POHL (François-Benoît), docteur en médecine, est né à Lœwenberg, en 1792. Après avoir reçu les premières leçons de musique du cantor Scheer, il fréquenta le gymnase de Grussau, et en 1812, il se rendit à l'université de Breslau, où il suivit les cours de médecine pendant qu'il continuait ses études musicales. Après un séjour de quatre ans dans cette ville, il alla à Vienne où il se lia avec Mayseder, Bœhme, Weiss, Merk, et autres hommes distingués. Habile violoniste, il faisait quelquefois sa partie dans les quatuors de Schuppanzigh. En 1817, il fit un voyage à Berlin, puis il se fixa à Lœwenberg, pour y exercer la médecine. Il y vivait encore en 1841. Pendant son séjour à Berlin, il a publié une dissertation académique intitulée : *De artis musicæ in sanos et ægrotantes effectu;* Berlin, 1818, in-8° de trente et une pages.

POHL (le docteur Richard), savant, littérateur et musicien de l'époque actuelle (1853-1863), ne m'est connu que par quelques-uns de ses travaux. D'après le peu de renseignements qui me sont parvenus, le docteur Pohl est né à Dresde; après avoir fait ses études à l'université de Leipsick, ainsi qu'au conservatoire de cette ville, il est retourné dans la capitale de la Saxe et y a vécu quelques années. Il y était en 1853; mais deux ans après, on le trouve fixé à Weimar, où je crois qu'il est encore (1864). M. Pohl s'est fait connaître d'abord par une suite de lettres, au nombre de huit, réunies sous ce titre : *Akustiche Briefe für Musiker und Musikfreunde. Eine populære Darstellung der Akustik als Naturwissenschaft in Beziehung zur Tonkunst,* (Lettres concernant l'acoustique pour les mu-

siciens et les amateurs. Exposé populaire de l'acoustique, comme science naturelle en rapport avec la musique); Leipsick, Bruno Hinze, 1853, petit in-8° de cent vingt-huit pages. L'avertissement est daté de Dresde, au mois de février 1853. La méthode de M. Pohl est claire, facile, et son style a toute la simplicité nécessaire pour un travail de ce genre. Les écrits de Kraushaar, de Wœltje, de Stehlin, de Drobisch et d'Opelt, lui ont fourni la matière de ses lettres. Il est regrettable que cette première partie du travail de son auteur soit la seule qui ait vu le jour. Zélé partisan de la musique de Richard Wagner et de son système dramatique, M. Pohl s'est associé à M. Brendel, pour la rédaction et la publication de l'écrit périodique intitulé : *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* (Incitations à l'art, la vie (intellectuelle) et la science), depuis la deuxième année (1857) jusqu'à la sixième (1861), qui a été la dernière. Ainsi qu'il arrive partout aux apôtres de doctrines déplorables, qui prétendent donner à la musique une direction qui lui est antipathique et aussi contraire à son essence qu'au sentiment universel, cet écrit n'a pas trouvé de lecteurs en nombre suffisant pour le faire vivre. En dépit, je ne dirai pas des convictions, mais du *parti pris* des sectateurs de l'art faux qu'on veut substituer au vrai, tous leurs efforts seront vains en définitive; mais ils produisent, par des écrits semblables, un mal réel sur les âmes faibles, dans lesquelles ils ébranlent la foi en la réalité du beau ainsi que dans ses conditions éternelles. En exaltant les dernières œuvres de Beethoven, aberrations d'un génie qui s'éteint, et les monstrueuses combinaisons de *Tannhæuser* et de *Lohengrin*, monuments d'impuissance à créer dans le domaine de la noble et belle musique, les rédacteurs des *Anregungen* ont contribué à faire naître le doute et l'anarchie actuelle d'opinions, qui font descendre aujourd'hui la nation allemande de la position élevée où l'avaient placée les Bach, Hændel, Gluck, Haydn, le divin Mozart et Beethoven, dans sa belle époque.

POHLE (M.-A.), médecin à Wittenberg, au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'une dissertation intitulée : *De Curatione morborum per cantu;* Wittenberg, 1706, in-4°.

POHLEI (Rodolphe), pianiste, né à Nordhausen, vers 1810, s'est fixé à Leipsick, en 1836, et y a fait représenter, dans la même année, un petit opéra intitulé *Florette*. On a aussi de lui des *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano.

POHLENZ (Chrétien-Auguste), organiste à l'église Saint-Thomas et directeur de musique du grand concert de Leipsick, est né en 1790, à Sallgast, dans la Basse-Lusace. Il a publié deux recueils de polonaises pour le piano, à Leipsick, chez Hoffmeister et Peters, deux recueils de chants allemands à quatre voix; *ibid.*, et des chants à voix seule; *ibid.* On connait de lui de la musique d'église et des chants pour un chœur d'hommes. Pohlenz fut directeur de musique de la Société des amateurs et de l'Académie de chant. Il est mort à Leipsick, d'une attaque d'apoplexie, le 9 mars 1843.

POISE (Ferdinand), compositeur, né à Nîmes, le 4 juin 1829, y apprit les éléments de la musique. S'étant rendu fort jeune à Paris, il entra au collége Louis-le-Grand, y fit ses études classiques et fut reçu bachelier ès lettres. En 1850, il fut admis au Conservatoire et y devint élève d'Adolphe Adam pour la composition. Ses progrès furent si rapides, qu'il obtint le grand prix de composition de l'Institut de France, en 1852. Dans l'année suivante, il a fait représenter au Théâtre-Lyrique son premier opéra intitulé *Bonsoir, voisin*, qui a obtenu plus de cent représentations. Parti ensuite pour l'Italie et l'Allemagne, conformément au règlement des grands concours de l'Institut, M. Poise revint à Paris, en 1855, et donna dans la même année, au Théâtre-Lyrique, *les Charmants*, opéra en un acte, qui obtint aussi plus de cent représentations, et a été repris à l'Opéra-Comique. En 1856, il fit représenter, au théâtre des Bouffes-Parisiens, *Polichinelle*, en un acte; en 1858, *Don Pedro*, en deux actes et trois tableaux, à l'Opéra-Comique, et en 1861, au même théâtre, *le Jardinier galant*, en deux actes et trois tableaux. Le style de M. Poise rappelle celui de son maître; mais à un degré plus faible : la distinction y manque.

POISOT (Charles-Émile), né à Dijon, le 8 juillet 1822, étudia d'abord le piano dans cette ville, sous la direction de M. Jules Senart, élève de Liszt et artiste distingué. Arrivé à Paris en 1834, M. Poisot acheva ses études classiques au Lycée national : dans le même temps, il reçut des leçons de piano d'un élève de Zimmerman, nommé *N.-G. Bach*. Plus tard, il eut tour à tour pour maîtres de cet instrument Louis Adam (père), M. Stamaty et Thalberg. Après avoir étudié le contrepoint dans les leçons privées de M. Leborne, M. Poisot entra au Conservatoire, en 1844, et

y devint élève d'Halévy, dont il suivit le cours pendant quatre ans. Dès 1833, M. Poisot avait commencé à publier des romances et des chansonnettes chez la plupart des éditeurs de Paris. Le 16 octobre 1850, il fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique *le Paysan*, en un acte, dont le livret est de M. Alboise. La partition de cet ouvrage, réduite pour piano et chant, a été publiée chez Richault. On connaît aussi du même artiste deux opéras de salon, *le Coin du feu*, en un acte; Paris, Challiot, et *les Terreurs de M. Péters;* Paris, Ledentu. En 1852, M. Poisot retourna à Dijon et y resta deux ou trois années, s'occupant de l'enseignement et de travaux littéraires relatifs à la musique. Ce fut alors qu'il écrivit et publia l'ouvrage qui a pour titre : *Essai sur les musiciens bourguignons, comprenant une esquisse historique sur les différentes transformations de l'art musical en France, du neuvième au dix-neuvième siècle;* Dijon, Lamarche et Drouelle, 1854, gr. in-8°. Les Mémoires de l'Académie de Dijon (1857) contiennent une *Notice biographique de Rode* que M. Poisot écrivit à la même époque. De retour à Paris, il a publié son livre intitulé : *Histoire de la musique en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours;* Paris, E. Dentu, 1860, un volume in-12 de trois cent quatre-vingt-quatre pages. On a aussi de cet artiste-littérateur : *Notice sur Brifaut*, lue à l'Académie de Dijon, en 1859, et *Notice sur Mongin* (*voyez* ce nom), extrait du *Journal de la Côte-d'Or* (1861). Les compositions instrumentales publiées de M. Poisot sont les suivantes : 1° Duo pour piano et violon sur des motifs de *Fidelio;* Paris, Richault. 2° Trio pour piano, violon et violoncelle dédié à Onslow; Paris, Dumonchel, 3° Fantaisie à quatre mains sur les *Mousquetaires de la reine;* Paris, Brandus. 4° *La Marguerite*, polka difficile. 5° Exercices de mécanisme pour le piano; Paris, Benoît. 6° Grande valse de bravoure; Paris, Nowinski. 7° *Scherzo* pour piano à quatre mains; Paris, Benoît. 8° Fantaisie à quatre mains sur *la Straniera;* ibid., etc.

POISSL (Jean-Népomucène, baron DE), chambellan du roi de Bavière, intendant de la musique de la cour, est né le 15 février 1783, à Hauskenzell, dans la forêt de Bavière. Dès son enfance, il montra un goût passionné pour la musique : Danzi dirigea ses études dans cet art. En 1806, M. de Poissl fit le premier essai de son talent par un opéra-comique intitulé *Opern Probe* (La répétition d'un opéra); et deux ans après, il donna l'opéra sérieux *Antigone*. Ces faibles productions n'eurent qu'un médiocre succès. Quelques progrès se firent ensuite remarquer dans une messe de M. de Poissl et dans quelques morceaux de concert. Son *Ottaviano in Sicilia*, qu'il fit représenter en 1812, et qui fut accueilli avec beaucoup de faveur, indiqua aussi que le sentiment de la scène s'était perfectionné en lui. Deux ans après, il donna son *Athalie*, tragédie lyrique qui obtint le plus brillant succès, non-seulement à Munich, mais sur les principaux théâtres de l'Allemagne. Un style plus élevé que dans ses précédentes compositions et l'originalité des idées justifiaient ce succès. Outre cet ouvrage, on a aussi représenté, à Munich, les opéras suivants du même compositeur : *Der Wittkampf in Olympia* (Le concours à Olympie), *Nitteti*, *la Représaille*, *Mérope*, *la Princesse de Provence* et *Der Untersberg*. Ce dernier opéra, du genre romantique, a été mis en scène en 1829, et a reçu beaucoup d'applaudissements. C'est le dernier ouvrage que M. le baron de Poissl a fait représenter. La perte de sa femme et la mort de plusieurs enfants l'ont détourné depuis lors du goût du théâtre; ces malheurs ne lui ont laissé de penchant que pour la musique d'église. Ayant été nommé, en 1823, intendant de la musique de la cour, il a réuni à ses fonctions, l'année suivante, celles d'intendant du théâtre royal. Des intrigues l'ont éloigné de ce dernier emploi : il a été remplacé par le conseiller de cour Kæstner. On a publié de M. de Poissl les ouvertures à grand orchestre de ses opéras : *Athalie, Mérope, Olympie* et *Ottaviano in Sicilia*, ainsi qu'un concerto pour violoncelle; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il a écrit le 95me psaume pour quatre voix solos et un chœur; un *Stabat* à huit voix et un *Miserere* aussi à huit voix, sans instruments, ainsi qu'un autre *Miserere* à six voix, avec des chorals intercalés.

POISSON (le P. Nicolas-Joseph), prêtre de l'Oratoire, naquit, en 1637, à Paris, suivant quelques biographes, ou à Vendôme, selon d'autres. Son attachement à la philosphie de Descartes lui attira des tracasseries et des chagrins. Exilé à Nevers, il y devint le grand vicaire de l'évêque; mais après la mort de ce prélat, il se retira à la maison de l'Oratoire de Lyon, et y mourut, le 3 mai 1710. On a du P. Poisson : *Le Traité de la mécanique de Descartes, suivi de l'abrégé de la musique du même auteur, traduit du latin en français, avec des éclaircissements et des notes;* Paris,

1668, in-4°. Les éclaircissements furent ensuite traduits en latin, pour les éditions postérieures des œuvres de Descartes, et publiés sous ce titre : *Elucidationes physicæ in Cartesii mechanicam et musicam, ex gallico lat. versæ; Amstelodami*, 1701, in-4°.

POISSON (l'abbé LÉONARD), né en 1695, fut curé à Marchangis, au diocèse de Sens, et mourut le 10 mars 1753. On lui doit un très-bon livre qu'il publia sans nom d'auteur, sous ce titre : *Traité théorique et pratique du plain-chant, appelé grégorien, dans lequel on explique les vrais principes de cette science, suivant les auteurs anciens et modernes*, etc.; Paris, Lottin, 1750, un volume in-8° de quatre cent dix-neuf pages. Ce livre, le traité du P. Jumilhac, et le traité historique de l'abbé Lebeuf, sont ce qu'on a publié de meilleur en France sur le plain-chant, dans le dix-huitième siècle.

POISSON (...), prêtre du diocèse de Rouen, fut curé à Bardouville, puis à Bocherville, dans ce diocèse, et vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un livre intitulé : *Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant;* Rouen, 1789, un volume in-8° de deux cent vingt-trois pages. On a quelquefois confondu ce livre et son auteur avec le livre et l'écrivain cités dans l'article précédent.

POISSON (SIMÉON-DENIS), mathématicien distingué, né à Pithiviers, le 21 juin 1781, entra comme élève à l'École polytechnique lorsqu'elle fut organisée, et s'y fit bientôt remarquer par son aptitude et par son application. Lagrange, frappé de la promptitude de sa conception, dit un jour en présence de plusieurs professeurs et élèves de l'école : *Petit poisson deviendra grand*. Celui dont l'homme illustre jugeait ainsi l'avenir a justifié cet horoscope. Lorsque la nouvelle école normale fut instituée, en 1811, Poisson y fut appelé en qualité de professeur de mécanique. Depuis lors, il a été successivement appelé aux fonctions d'examinateur des élèves de l'École polytechnique et du corps royal d'artillerie, d'inspecteur des études des écoles militaires, de membre du conseil d'instruction publique, et d'astronome du bureau des longitudes. Il était aussi membre de l'Académie des sciences de l'Institut de France. Ce savant a cessé de vivre le 25 avril 1840. On a de lui un *Traité de mécanique* (Paris, 1833, deux volumes in-8°), où il traite de plusieurs objets relatifs à la philosophie de la musique. Il a fait insérer un *Mémoire sur la théorie du son*, dans le quatorzième cahier du *Journal de l'École polytechnique*, et le deuxième volume des nouveaux mémoires de l'Académie des sciences renferme un autre mémoire de lui *sur le mouvement des fluides élastiques dans les tuyaux cylindriques, et sur la théorie des instruments à vent*. On a aussi de Poisson : *Sur la vitesse du son*, dans la *Connaissance des temps*, 1826. — *Mémoire sur les oscillations du son dans un vase d'une profondeur quelconque* (dans le t. XIX du *Journal de Mathématique*, de Gergonne).

POITEVIN (GUILLAUME), maître des enfants de chœur de la cathédrale d'Aix, en Provence, au commencement du dix-huitième siècle, a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église, qui a été longtemps en usage dans le midi de la France.

POKORNY (FRANÇOIS-XAVIER), compositeur, naquit en 1729, dans la Bohême, et fit ses études musicales sous la direction de Riepel, à Ratisbonne. Il entra ensuite au service du prince d'Oettingen-Wallerstein, en qualité de musicien de la cour; mais il résta peu de temps dans cette position, ayant accepté la place de second violon chez le prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. Il mourut dans cette ville, en 1794. Pokorny a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de symphonies et de concertos pour le violon.

POKORNY (GOTTHARD), violoniste et organiste distingué, naquit à Bœmisch-Brod, le 16 novembre 1733. Son premier maître de musique fut Wenceslas Wrabecz, instituteur dont il fut plus tard le collègue, en qualité de sous-maître. Le désir d'augmenter ses connaissances dans la musique lui fit entreprendre un voyage en Allemagne; mais il s'arrêta à Brünn, et y fut nommé, en 1760, maître de chapelle de l'église de Saint-Pierre. Il se maria dans cette ville, et eut une fille dont le talent sur le piano fut assez remarquable pour mériter les applaudissements de Mozart. En 1793, Pokorny fit un voyage en Bohême pour revoir le lieu de sa naissance. Il mourut à Brünn, le 4 août 1802, à l'âge de soixante-neuf ans. Il a laissé en manuscrit plusieurs messes, des litanies, des vêpres, quelques concertos de violon, et des pièces pour le clavecin.

POKORNY (JOSEPH-FRANÇOIS), fils de François-Xavier, naquit à Ratisbonne, vers 1760. Ainsi que son père, il fut attaché à la musique du prince de la Tour et Taxis, où il était encore en 1812. On a de lui en manuscrit des concertos pour le piano, et des sympho-

nies. Il a publié une cantate dédiée à l'archiduc Charles; à Augsbourg, chez Gombart.

POKORNY (Étienne), moine augustin, compositeur et organiste distingué, naquit à Chradim, en Bohême, et fit ses études au collége des Augustins de Teutschbrod. Il y fut employé comme chanteur dans la musique du chœur. Plus tard, il se rendit à Prague et y acheva de s'instruire dans la musique, sous la direction de Cajetan Mara, maître de chapelle de Saint-Wenceslas. Il écrivit à cette époque de la musique d'église, particulièrement un bon *Salve Regina*, et des offertoires qui se conservent dans les couvents de Strahow et de Raudnitz. En 1788, il fut envoyé en qualité d'organiste au couvent des Augustins de Vienne : il vivait encore en cette ville dans les premières années du dix-neuvième siècle. Pokorny a mis en musique et fait graver *le Pèlerinage* de Schiller; Vienne, Diabelli.

POLACK. *Voyez* **POLLACK.**

POLANI (Jérôme), compositeur de l'école vénitienne, vécut dans les dernières années du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Il fut simple chantre de la chapelle de Saint-Marc. Il avait été, dans sa jeunesse, soumis à la castration, car il chantait dans cette chapelle les parties de soprano. Il a fait jouer, aux théâtres de Venise, les opéras suivants : 1° *Prassitele in Gnido*, 1700. 2° *La Vendetta disarmata dall' Amore*, 1704. 3° *Creso tolto alle fiamme*, 1705. 4° *Rosilda*, 1707. 5° *Vindice la pazzia della vendetta*, 1707. 6° *La Virtù trionfante di Amore vendicativo*, 1708. 7° *Il Cieco geloso*, 1708. 8° *Berengario Re d'Italia*, 1710. 9° *Chi la fà l'aspetta*, 1717.

POLANTUS (Jean); sous ce nom d'un écrivain inconnu, on a imprimé une dissertation intitulée : *Vom christlichen Gebrauche der Orgeln* (De l'usage chrétien des orgues); Leipsick, 1655.

POLAROLO. *Voyez* **POLLAROLO.**

POLENI (Jean), célèbre physicien et antiquaire, naquit à Venise, en 1683, fut professeur d'astronomie, puis de physique à l'Université de Padoue. En 1719, il succéda à Nicolas Bernouilli en qualité de professeur de mathématiques. Il mourut en 1761, à l'âge de soixante-huit ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque : *De Physices in rebus mathematicis utilitate oratio;* Padoue, 1716, in-4°; il y traite de la musique dans la seconde partie.

POLICRETO (Joseph), compositeur, né à Ferrare, vers le milieu du seizième siècle, a composé des chansons napolitaines à trois voix dont il a été publié six livres sous ce titre : *Il ... libro delle napoletane a tre voci di Gioseffo Policreto e d' altri eccellentissimi musici, con alcune canzoni alla Ferrarese del medesimo, a quattro voci;* Venise, 1571, in-8°. Les autres compositeurs de ce recueil sont Jérôme Tast, allemand, et Anselme de Pérouse.

POLIDORI (Hortensio), compositeur, né à Camerino, dans les États de l'Église, vers la fin du seizième siècle, était, en 1621, maître de chapelle à la cathédrale de Fermo, et déjà, sans doute, depuis plusieurs années, car il publiait alors son cinquième livre de motets, qui était son neuvième œuvre. Cet ouvrage a pour titre : *Quinto libro de motetti a due, tre, quattro e cinque voci di Hortensio Polidori da Camerino, maestro di capella della metropoli di Fermo, dedicati alli molto illustri e molto reverendissimi canonici dell' istessa metropoli. Opera nona; in Venetia, app. Bart. Magni*, 1621, in-4°. Plus tard, Polidori occupa pendant plusieurs années la place de maître de chapelle à la cathédrale de Chieti, dans le royaume de Naples, puis il eut une position semblable à Pesaro. On connaît de sa composition : 1° *Messe a 5 e 8 voci, con ripieni e 2 violini;* Venise, 1631. 2° *Salmi à cinque voci concertati*, op. 12; Venise, Aless. Vincenti, 1634, in-4°. 3° *Motetti a voce sola e a duoi*, op. 13; *ibid.*, 1637, in-4°. 4° *Messe a cinque e otto voci concertati con 2 violini ad libit.*, op. 14; *ibid.*, 1639, in-4°. 5° *Salmi concertati a 3 e 5 voci, lib. 2, con stromenti*, op. 15; *ibid.* 6° *Salmi concertati a 8 voci, lib. 1*; ibid., 1641, in-4°. 7° *Salmi concertati a 8 voci in 2 chori, parte concertati et parte ripieni, lib. 2*; ibid., 1646, in-4°.

POLIDORI (Paul), violoniste italien, se trouvait à Paris, vers 1785 et y a fait graver six trios pour deux violons et basse, op. 1; Paris, Louis. Viotti le fit entrer à l'orchestre de l'Opéra italien de cette ville, en 1789; mais il y resta vraisemblablement peu de temps, car on ne le trouve plus au nombre des artistes de ce théâtre dans l'Annuaire des spectacles de 1791.

POLITIEN (Ange) ou **POLITIANO**, né le 14 juillet 1454, à Monte-Pulciano ou Poliziano, dans la Toscane, prit le nom du lieu de sa naissance, au lieu de celui d'*Ambrogini*, que portait son père. Également distingué comme poëte, historien, philosophe et critique, il cultiva aussi les arts avec suc-

cès, jouissant à la cour de Laurent de Médicis d'une faveur sans bornes, digne de ses talents et de son Mécène. Il mourut à Florence, le 24 septembre 1494, à l'âge de quarante ans. Les manuscrits rassemblés dans la Bibliothèque laurentienne lui ont fourni des renseignements intéressants relatifs à des objets de l'antiquité; il en forma ses *Miscellanea*, imprimés à Florence, en 1489, in-fol. Le quatorzième chapitre de ce recueil est consacré à des recherches sur l'instrument polycorde appelé en grec ναῦλα, ou plus exactement νάβλα, à l'occasion des vers d'Ovide :

> Disce etiam duplici genialia *naulia* palma
> Verrere : conveniunt dulcibus illa jocis.

Politien a aussi traité *de Musica naturali, mundana et artificiali* dans celui de ses ouvrages qui a pour titre : *Panepistemon, seu omnium scientiarum liberalium et mechanicarum descriptio;* dont il y a une édition de Florence, 1552, in-8°.

POLL (Georges), né en 1747, dans un village près d'Amberg, commença son éducation musicale au séminaire de cette ville, puis alla prendre des leçons de composition chez Riepel, à Ratisbonne. Plus tard, il remplit les fonctions de *cantor* à la cathédrale, et en dernier lieu, il entra chez le prince de Palm, en qualité de musicien de la chambre. Après que ce seigneur eut diminué son orchestre, Poll vécut en donnant des leçons et en jouant pendant trente-quatre ans la partie de première flûte au théâtre de Ratisbonne. Il a écrit pour ce théâtre l'opéra comique intitulé *le Grand Harem*. On connaît aussi de sa composition deux messes, six vêpres complètes, quatre sérénades et des solféges, le tout en manuscrit.

POLLACK (François-Charles-Joseph-Ernest), directeur de musique du théâtre national d'Inspruck, est né à Przychod, près d'Oppeln, en Silésie, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Admis au gymnase de Neisse, il y apprit la musique et remplit les fonctions d'organiste pendant sept ans. Le violon, la flûte et la guitare l'occupèrent aussi tour à tour. Dans la huitième année de ses études, il fréquenta le collége de Saint-Mathias, à Breslau; puis, en 1818, il suivit les cours de droit de l'université de cette ville. Ce fut alors qu'il reçut de Schnabel des leçons d'harmonie et de composition. Après plusieurs voyage entrepris pour donner des concerts, il accepta la place de chef d'orchestre au théâtre de Brieg, et l'occupa pendant deux ans; puis il voyagea dans la Moravie, en Bohême, et s'arrêta à Dresde, où Charles-Marie de Weber l'engagea comme ténor de l'Opéra allemand. Ses débuts au théâtre de la cour furent heureux; mais il sentit la nécessité de se livrer à l'étude du chant, qui lui fut enseigné par Mieksch, chanteur de la chambre et directeur des chœurs. Pollack fut, peu de temps après, chargé des rôles de premier ténor dans les opéras comiques joués au théâtre d'été de Pilnitz. Après la mort de Weber, il s'éloigna de Dresde, voyagea et se fit entendre sur les théâtres de Linz, Augsbourg, Fribourg, Leipsick, etc.; mais, en 1834, il s'est fixé à Inspruck, où il remplit les fonctions de directeur de musique du théâtre. Il y a écrit des ouvertures et d'autres compositions. Je ne connais de lui que deux recueils de chants à voix seule, publiés à Breslau, chez Leuckart. Les biographes allemands ne fournissent pas de renseignements sur Pollack après cette époque.

POLLAROLO (Charles-François), compositeur, né à Brescia, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut élève de Legrenzi (*voyez* ce nom), qui le fit entrer fort jeune comme chanteur à la chapelle ducale de Saint-Marc, le 21 février 1665. Il resta longtemps dans cette position, car il n'obtint la place d'organiste du second orgue de cette chapelle que le 13 août 1690, avec un traitement de deux cents ducats. Il n'occupa cette place que peu de temps, ayant été nommé vice-maître de chapelle, le 22 mai 1692. Pollarolo trouva toujours peu de faveur près des procurateurs de Saint-Marc, parce que son penchant pour la composition dramatique lui faisait montrer peu de zèle dans ses fonctions à l'église : c'est ainsi du moins que M. Caffi explique (1) l'injure qui lui fut faite, en 1702, par la nomination d'Antoine Biffi à la position de premier maître de chapelle, quoiqu'il n'eût occupé jusqu'alors aucun emploi dans la musique de Saint-Marc. Pollarolo remplit, pendant trente ans, les fonctions de second maître, et mourut à la fin de 1722. Il fut le compositeur vénitien le plus fécond pour la scène, car le nombre des opéras qu'il a fait représenter, soit à Venise, soit dans d'autres villes, s'élève à *soixante-dix;* de plus, il a écrit plusieurs oratorios, des cantates et des pièces d'orgue. A Venise seule, il a donné soixante-quatre opéras, dont voici la liste : 1° *Demone amante, o Giugurta*, 1686.

(1) *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia*, t. 1, p. 322.

2° *Licurgo*, 1686. 3° *Antonino Pompeiano*, à Brescia, puis à Venise, 1689. 4° *Alboino in Italia*, 1691. 5° *La Pace fra Tolomeo e Seleuco*, 1691. 6° *Ibraim Sultano*, 1692. 7° *Iole Regina di Napoli*, 1692. 8° *Jefte*, 1692. 9° *Onorio in Roma*, 1692. 10° *Circe abbandonata*, à Plaisance, 1692, puis à Parme, dans la même année, et à Venise, 1697. 11° *La Forza della virtù*, 1693. 12° *Avvenimenti di Erminia e Clorinda*, 1693. 13° *Ottone*, 1694. 14° *La Schiavitù fortunata*, 1694. 15° *Alfonso primo*, 1694. 16° *Amage, Regina de' Sarmati*, 1694. 17° *Gli inganni felici*, 1695. 18° *L'Irene*, 1695. 19° *Il Pastore d'Anfriso*, 1695. 20° *Ercole in cielo*, 1696. 21° *Rosamunda*, 1696. 22° *I Regi equivoci*, 1697. 23° *Tito Manlio*, 1697. 24° *Amore e Dovere*, 1697. 25° *La Forza d'amore*, 1697, et à Bologne, 1733. 26° *Ulisse sconosciuto in Itaco*, 1698. 27° *Marzio Coriolano*, 1698. 28° *Il Giudizio di Paride*, 1699. 29° *Faramondo*, 1699. 30° *Il color fà la Regina*, 1700. 31° *Lucio Vero*, 1700. 32° *Il Ripudio d'Ottavia*, 1700. 33° *Delirio comune per l' incostanza de' Genii*, 1701. 34° *Catone Uticense*, 1701. 35° *Ascanio*, 1701. 36° *Odio in Amore*, 1703. 37° *Venceslao*, 1703. 38° *Almanzor*, 1703. 39° *Arminio*, à Pratolino, 1703, puis à Venise, 1722. 40° *La Fortuna per dote*, 1704. 41° *Giorno di notte*, 1704. 42° *La Fede ne' tradimenti*, 1705. 43° *L' Enigma disciolta*, 1705. 44° *Dafni*, 1705. 45° *Flavio Pertarido, Re de Longobardi*, 1706. 46° *Filippo, Re di Grecia*, 1706. 47° *La Vendetta d'Amore*, 1707. 48° *Egisto*, 1708. 49° *L' Alcibiade, o violenza d'Amore*, 1709. 50° *Il falso Tiberino*, 1709. 51° *Costantino Pio*, 1710. 52° Le troisième acte d'*Eraclio*, 1712. 53° *L' Infedeltà punita*, 1712. 54° *Spurio Postumio*, 1712. 55° *Scipione*, 1712. 56° *Il Trionfo della costanza*, 1714. 57° *Semiramide*, 1714. 58° *Ariodante*, 1716. 59° *Germanico*, 1716. 60° *Farnace*, 1718. 61° *Le Pazzie degli amanti*, 1719. 62° *Lucio Papirio*, 1721. 63° *Plautella*, 1721. 64° *Il Pescatore disingannato*, 1721. Parmi ses ouvrages composés pour diverses villes d'Italie, on remarque : *Ascanio*, à Milan, 1702; *l'Equivoco*, à Rome, 1711; *Amore in gare co' l fasto*, à Rovigo, 1711; et *Astinome*, à Rome, 1719. Ses oratorios, au nombre desquels est *Jefte*, composé pour Vienne, en 1710, ne sont pas tous connus; Pollarolo avait composé trois ou quatre oratorios pour le Conservatoire *degli incurabili*, dont il fut maître pendant plusieurs années. Sa cantate *Fede, valore, gloria et fama*, fut exécutée, en 1716, dans le palais de l'ambassadeur d'Autriche. Ce maître ne peut pas être compté au nombre des artistes de génie qui exercent une influence plus ou moins active sur l'art de leur époque; toutefois il ne mérite pas le dédain avec lequel M. Caffi en parle (*loc. cit.*). Il a donné à l'instrumentation de ses ouvrages plus d'intérêt que les maîtres vénitiens à qui il succéda, et il écrivait bien. J'ai de lui deux pièces d'orgue en manuscrits originaux qui méritent d'être mises en parallèle avec ce qu'on a fait de mieux en Italie à son époque.

POLLAROLO (Antoine), fils du précédent, naquit vraisemblablement à Venise, vers 1680. Le 26 février 1723, il obtint la place de vice-maître de chapelle qu'avait occupée son père pendant trente ans, et le 22 mai 1740, il succéda à Lotti dans la place de premier maître de chapelle : il la conserva jusqu'au mois de septembre 1749. On ignore s'il mourut à cette époque. Il a donné aux théâtres de Venise : 1° *Aristeo*, 1700. 2° *Griselda*, 1701. 3° *Leucippo e Teone*, 1702. 4° *Cosroe*, 1723. 5° *Furia Lucrezia*, 1726. 6° *Nerina*, 1728. 7° *La Sulpizia fedele*, 1729. On conserve, dans les archives de la cathédrale de Saint-Marc, de la musique d'église composée par Antoine Pollarolo.

POLLEDRO (Jean-Baptiste), maître de chapelle à Turin, est né en 1776, à *la Piora*, village près de cette ville. Destiné au commerce, il n'apprit d'abord la musique que pour se délasser de ses autres études. Un ami de sa famille lui avait donné un petit violon, sur lequel il s'exerça dans ses heures de récréation. Lorsqu'il eut atteint l'âge de huit ans, son père, remarquant ses heureuses dispositions pour cet instrument, lui donna pour maître Mauro Coldarero, violoniste à Asti, qui lui fit faire de rapides progrès par l'étude des œuvres de Corelli et des autres grands violonistes de l'ancienne école. Plus tard, il passa sous la direction de Gaëtan Vai, premier violon de la chapelle de Asti, puis il alla achever ses études à Turin, avec un artiste nommé *Paris*. Parvenu à l'âge de quatorze ans, Polledro fit un premier voyage dans la Lombardie, pour y donner des concerts. De retour à Turin, il s'y fit aussi entendre en public, et Pugnani ayant remarqué dans son jeu de belles qualités, offrit de lui donner des leçons; mais l'élève ne put profiter des excellents conseils d'un tel maître que pendant six mois, car la santé de Pugnani ne lui permit bientôt plus

de se livrer à l'enseignement. Peu de temps après, Polledro entra dans la chapelle de Milan, puis il fut nommé premier violon de Sainte-Marie Majeure, à Bergame. Les troubles de la guerre l'ayant obligé de s'éloigner de cette ville, il se rendit à Moscou, en 1799, et y demeura pendant cinq ans, puis à Pétersbourg. En 1809, il fit un voyage en Allemagne, et jusqu'en 1812, il parcourut ce pays, donnant des concerts dans la plupart des grandes villes. Après avoir aussi visité la Hollande et l'Angleterre, il retourna en Italie, en 1814, se fit entendre à Milan, Florence, Bergame, Padoue, Rome, Naples, Palerme. De retour enfin à Turin, il y a obtenu, en 1815, la place de maître de chapelle. Les journaux allemands ont accordé de grands éloges au talent de cet artiste, dont on a publié : 1° Concertos pour violon, op. 6, 7, 10; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Airs variés pour violon et orchestre, op. 3, 5, 8; *ibid*. 3° Trios pour deux violons et basse, op. 2, 4, 9; *ibid*. 4° Exercices pour violon seul; *ibid*. 5° Duos pour deux violons, op. 11; Vienne, Mechetti.

POLLET (Charles-François-Alexandre), connu sous le nom de **POLLET AINÉ**, naquit à Béthune, en Artois, dans l'année 1748. Après avoir étudié quelques temps la guitare, il quitta cet instrument pour le cistre, sur lequel il acquit une habileté remarquable. Arrivé à Paris, en 1771, il s'y fit bientôt une brillante réputation, mit le cistre à la mode et en donna des leçons. Dans l'espace d'environ vingt ans, il publia dix-huit œuvres de sonates et d'airs variés pour le cistre, ainsi qu'une méthode pour cet instrument qui parut chez Leduc, à Paris, en 1786. Il faisait aussi paraître un journal d'airs d'opéras pour le cistre, qui fut interrompu par les événements de 1793. Pollet se retira alors à Évreux, où il vivait encore en 1811; j'ignore l'époque de sa mort.

POLLET (Jean-Joseph-Benoit), frère puîné du précédent, naquit à Béthune, vers 1753, se livra d'abord, comme son frère, à l'étude du cistre, et en donna des leçons à Paris; mais par les conseils de Krumpholz, il abandonna cet instrument pour la harpe. Madame de Genlis et Pollet se sont disputé l'honneur d'avoir été les premiers à faire usage des sons harmoniques des deux mains. Pollet est mort à Paris, en 1818. Il a publié de sa composition : 1° Plusieurs œuvres de sonates et d'airs variés pour le cistre. 2° Concertos pour la harpe, n°s 1, 2, 3; Paris, Hanry. 3° Nocturnes pour harpe, guitare et flûte, n°s 1 et 3; *ibid*. 4° Trio pour harpe, cor et basson; *ibid*. 5° Airs variés pour harpe et cor; *ibid*. 6° Sonates pour harpe seule (au nombre de quatorze); Paris, Naderman, Hanry. 7° Beaucoup d'airs variés, de caprices et de pots-pourris pour le même instrument; *ibid*. 8° Méthode de harpe, op. 14; Paris, Hanry. Elle a été traduite en allemand; Offenbach, André.

POLLET (L.-M.), fils du précédent, né à Paris, vers 1783, se livra à l'étude de la guitare, pour laquelle il a publié quelques œuvres, et se fit marchand de musique. Il est mort, vers 1830. Cet artiste a publié : 1° Airs variés pour guitare. 2° Méthode pour guitare. 3° Valses et rondeaux pour piano à quatre mains; Paris, Hanry.

POLLET (Marie-Nicole **SIMONIN**), femme du précédent, née à Paris, le 4 mai 1787, était fille de Jean-Baptiste Simonin, luthier, auteur d'une mécanique pour la harpe. Elle reçut pendant trois ans des leçons de Blattmann pour cet instrument, puis perfectionna son talent sous la direction de Dalvimare. Vers 1808 et dans les années suivantes, elle s'est fait entendre avec succès dans les concerts. Elle a publié quelques airs variés pour la harpe. Madame Simonin Pollet était connue avantageusement comme professeur de cet instrument. Elle a voyagé en Allemagne, en Pologne et en Russie, et a eu partout des succès.

POLLET (Joseph), fils du guitariste de ce nom et de madame Simonin-Pollet, est né à Paris, le 30 avril 1803, et fut admis comme élève au Conservatoire, le 7 octobre 1824. Après avoir étudié l'harmonie sous la direction de Dourlen, et reçu des leçons d'orgue de M. Benoist, il devint élève de l'auteur de cette notice pour le contrepoint et la fugue. En 1829, le second prix de fugue lui fut décerné au concours; il obtint le premier, en 1830. Sorti de cette école en 1831, M. Pollet fut nommé organiste de l'église Notre-Dame, et plus tard il eut la place de maître de chapelle de cette cathédrale. Il occupe encore cette position (1863). On a de cet artiste distingué des motets et autres morceaux de musique d'église publiés à Paris.

POLLET (Charles), fils du précédent, si je suis bien informé, est organiste à Paris, et a publié des préludes pour orgue; Paris, Repos; des cantiques, *Te Deum*, *O Salutaris*, et *Domine Salvum*, à voix seule avec orgue, chez le même éditeur.

POLLIER (Matthias), chapelain-chantre de la cathédrale d'Anvers, vécut dans les dernières années du seizième siècle et au com-

mencement du dix-septième. Il a publié une collection de messes des maîtres les plus célèbres de son temps, sous ce titre : *Selectissimarum Missarum flores, ex præstantissimis nostræ ætatis authoribus quatuor, quinque, sex et plurium vocum, collecti, et ad ecclesiæ catholicæ usum ordine decenti dispositi; Antverpiæ ex typographia musica Petri Phalesii*, 1599, in-4° obl. Les messes contenues dans ce recueil sont : 1° *Missa* Cantabo Domino, à quatre voix, de Viadana. 2° *Idem* Ad placitum, à quatre voix, d'Orlande Lassus. 3° *Idem* Sacerdos pontifex, à cinq voix, par Pierluigi de Palestrina. 4° *Idem* Sine nomine, à cinq voix, par M. Pollier. 5° *Idem* Sexti toni, à cinq voix, par Orl. Lassus. 6° *Idem* Sagitta Jonathæ, à six voix, par Tiburce Massaini. 7° *Idem* Primi toni, à six voix, par J.-M. Asola. 8° *Idem* Decantabat, à huit voix, par Jean Croce.

POLLINI (François), naquit en 1763, à Laybach, en Illyrie, appelé *Lubiana* par les Italiens. Après avoir appris les éléments de la musique et du clavecin dans le lieu de sa naissance, il se rendit à Vienne et y devint élève de Mozart, qui lui a dédié un rondo pour piano et violon, ainsi qu'on le voit par le catalogue imprimé des compositions de ce maître. Fixé à Milan, vers 1793, il y trouva Zingarelli qui dirigea ses études de composition. En 1798, il écrivit pour le théâtre de la *Canobbiana* l'opéra bouffe intitulé *la Casetta nei boschi*, et le 30 avril 1801, il fit chanter, au théâtre de la Scala, la cantate *Il Trionfo della pace*, à l'occasion de la paix d'Amiens. Peu de temps après, Pollini fit un voyage à Paris, et y publia, chez Érard, trois sonates pour le piano. De retour à Milan, il fut bientôt après nommé professeur de piano au Conservatoire de cette ville, qui venait d'être institué. C'est pour cet établissement qu'il écrivit une bonne méthode de piano dont la première édition a paru en 1812 chez Ricordi. Ses caprices, ses sonates, ses exercices pour le piano étaient recherchés par les artistes et les amateurs. C'est dans un de ces morceaux, intitulé *Uno de' trentadue esercizi in forma di toccata*, que Pollini donna le premier exemple des combinaisons d'un chant suivi avec des traits brillants exécutés par les deux mains. Ce morceau, écrit sur trois portées, parut en 1820. Dans sa lettre de dédicace à Meyerbeer, Pollini s'exprime ainsi : « Je me suis proposé d'offrir » un chant simple plus ou moins large et de » différents caractères combiné avec des accompagnements de rhythmes variés, afin de » faire distinguer avec une expression particulière la partie du chant de celle qui l'accompagne (1). » Déjà des exemples de combinaisons de ce genre se trouvaient dans une pièce de Clementi et d'autres plus remarquables encore dans une sonate de Beethoven; mais non d'une manière suivie, et comme manifestation d'un système. L'ouvrage de Pollini, au contraire, est basé sur le développement de cette idée. Il paraît que c'est le même ouvrage qui a fourni à Thalberg l'indication d'après laquelle il a donné à son talent le caractère tout spécial qu'on lui connaît, et qui a fait une révolution dans l'art de jouer du piano (*voyez* THALBERG). Pollini est mort à Milan, au mois d'avril 1847, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. On connaît de sa composition : 1° Trois sonates pour piano seul ; Paris, Érard. 2° Sonate, caprice et variations pour deux pianos; Milan, Ricordi. 3° Sonate facile pour piano et violon, op. 33 ; *ibid*. 4° Introduction et rondeau pastoral pour le piano à quatre mains; *ibid*. 5° Beaucoup de caprices, de toccates, de rondeaux et de fantaisies publiées chez le même éditeur. 6° Des variations *idem*, ibid. 7° La méthode de piano dont il a donné une seconde édition considérablement augmentée ; *ibid*. Pollini a écrit aussi de bonne musique d'église; mais on n'en a publié qu'un *Stabat mater* en langue italienne, pour soprano et contralto, avec accompagnement de deux violons, deux violoncelles et orgue. Dans la musique de chambre, son chant de *Selma* pour soprano, tiré des poésies d'Ossian, a été publié et a obtenu un brillant succès.

POLLUX (JULES), grammairien et rhéteur grec, naquit à Naucratis, en Égypte, vers la fin du règne d'Adrien (deuxième siècle de l'ère chrétienne). Il vécut quelque temps à Rome, y eut des succès dans l'art oratoire, et fut choisi par Marc-Aurèle pour être un des instituteurs de son fils Commode. Pollux se retira ensuite à Athènes, où il mourut à l'âge de cinquante-huit ans, dans les premières années du troisième siècle de l'ère chrétienne. On lui doit une sorte de Lexique grec, intitulé *Onomasticon*, où les mots sont rangés par ordre d'analogie. Cet ouvrage est divisé en six livres : il traite de la musique et des instruments dans le 4e chapitre du second livre, et dans les 7e, 8e, 9e, 10e et 11e du quatrième. La meilleure édition ancienne de ce livre est celle que Le-

(1) *Io mi proposi di offrire un canto semplice, più o meno spianato e di differente carattere combinato con accompagnamenti di ritmi variati, e di condurre a distinguere con una particolare espressione e tocco la parte del canto da quello che lo accompagnano.*

derlin et Hemsterhuys ont publiée à Amsterdam, chez Wettstein, en 1706, 2 vol. in-fol. Il en a été donné une très-correcte par Emmanuel Bekker, à Berlin, en 1846, 2 vol. in-8°.

POLTZ (Jean), né à Lubeck, le 4 décembre 1660, fit ses études à l'université de Wittenberg, fut co-recteur dans sa ville natale, en 1689, puis recteur en 1694, et enfin pasteur à Preetzen, où il mourut le 18 octobre 1705. Il a fait imprimer une dissertation intitulée : *De Harmonica musica,* Wittenberg, 1679, in-4° de vingt-huit pages.

POLYMNESTES DE COLOPHON, musicien grec, était fils de Mélès, citoyen de Colophon, ville d'Ionie, célèbre par ses oracles. Il paraît avoir vécu après Terpandre et Clonas. Plutarque dit qu'il travaillait dans le même genre de poésie musicale que ces deux musiciens, c'est-à-dire, qu'il composait des airs de flûte, *des prosodies,* des chants élégiaques, et des épiques. Ses airs de flûte s'appelaient de son nom *polymnestiens* ou *polymnastiens*. Le même auteur compte Polymnestes parmi ceux qui firent à Lacédémone le second établissement de la musique, et qui introduisirent dans cette ville, en Arcadie et dans Argos, plusieurs danses nouvelles; enfin, il lui attribue des airs de flûte appelés *orthiens,* auxquels il joignit la mélopée ou la musique vocale.

PONCE (Nicolas), graveur et littérateur, né à Paris, le 12 mars 1746, mort en cette ville, le 21 mars 1831, a fait insérer dans le recueil intitulé *Les quatre Saisons du Parnasse* (troisième partie, p. 264 et suivantes), un fragment *Sur les causes des progrès et de la décadence de la musique chez les Grecs.*

PONCHARD (Antoine), né en 1758, à Bussu, près de Péronne (Picardie), perdit son père un an après sa naissance. Sa mère, femme intelligente, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour la musique, lorsqu'il eut atteint l'âge de sept ans, le fit entrer comme enfant de chœur à l'église principale de Péronne, où il fit ses études littéraires et musicales; puis il alla les achever à la cathédrale de Liége, particulièrement pour la composition. Rentré en France, il obtint la place de maître de chapelle de l'église de Saint-Malo, qu'il abandonna ensuite pour la même position à la cathédrale de Bourges. Plus tard, il fut appelé à Auxerre pour y remplir les mêmes fonctions. Arrivé à Paris, il s'y maria en 1786, et dans l'année suivante, il alla s'établir à Pont-le-Voy, où il eut l'emploi de professeur de musique du collége royal. Cinq ans après, les événements de la révolution ayant dispersé les ecclésiastiques qui dirigeaient ce collége, Ponchard se trouva sans emploi et se retira d'abord à Blois, puis au village de Mareuil, dont il avait été nommé maître d'école. Plus tard, il reçut sa nomination de receveur des contributions de l'arrondissement d'Auxerre et retourna dans cette ville avec sa femme et ses enfants; mais étranger aux connaissances administratives et toujours artiste de cœur, il donna sa démission pour se faire chef d'orchestre d'une troupe dramatique venue à Auxerre et qu'il suivit à Châlon-sur-Saône, puis à Tournon. En 1803, il s'établit à Lyon, y dirigea l'orchestre du Grand-Théâtre et s'y fit connaître comme artiste de talent. Ses fils ayant achevé leur éducation, furent admis au Conservatoire de Paris, en 1808. Après les heureux débuts de celui qui est l'objet de la notice suivante, son père voulut jouir de ses succès et alla se fixer à Paris, en 1813; deux ans après, il y obtint la place de maître de chapelle de Saint-Eustache. Ce fut dans cette position qu'il acheva paisiblement sa carrière. Il mourut au mois de septembre 1827, à l'âge de soixante-neuf ans. Ponchard a laissé en manuscrit les ouvrages dont voici la liste: 1° Messe solennelle à quatre voix, orchestre et orgue (en *si* bémol). 2° Messe de *Requiem* idem, considérée comme sa meilleure production. 3° Messe solennelle à quatre voix et orchestre (en *ré*). 4° Messe à quatre voix et orgue (en *si* mineur). 5° Messe brève pour la commémoration des morts. 6° *Credo* (en *la*), pour six voix concertantes. 7° Offertoire pour le jour de Pâques, à quatre voix et orchestre. 8° *Domine salvum fac regem* pour chœur et orchestre. 9° *Idem,* pour quatre voix et orgue. 10° *Idem,* pour un chœur à cinq voix sans accompagnement. 11° *Credo* à trois voix. 12° *O Salutaris* à quatre voix seules. 13° *Idem,* à quatre voix et orchestre. 14° *Idem* avec quatuor d'instruments à cordes. 15° *Idem* à deux voix et orgue suivi d'un *Vivat in æternum.* 16° Cantate pour la naissance du roi de Rome.

PONCHARD (Jean-Frédéric-Auguste), fils du précédent, est né à Paris, le 8 juillet 1789. Il commença l'étude de la musique à Auxerre et la continua à Lyon, où il entra à l'orchestre du Grand-Théâtre, en qualité de violoniste; mais ses heureuses dispositions pour le chant lui firent quitter cette position pour entrer au pensionnat du Conservatoire de musique de Paris, où il fut admis comme

élève, le 13 juillet 1808. Après y avoir fait des études préparatoires de vocalisation, il reçut des leçons de Garat, et brilla dans les concerts du Conservatoire, pendant les années 1810 et 1811. Le 17 juillet 1812, il débuta à l'Opéra-Comique, dans *l'Ami de la maison* et dans le *Tableau parlant*, opéras de Grétry. Bien que sa taille et son extérieur n'eussent rien d'avantageux pour la scène, et que le timbre de sa voix fût d'une qualité médiocre, il fut applaudi par les connaisseurs, à cause de l'expression de son chant, de son profond sentiment de la musique, de sa bonne vocalisation et du goût des ornements de son chant. Avant lui, il y avait eu de belles voix et d'excellents acteurs à l'Opéra-Comique; mais il fut le premier qui y introduisit l'art véritable du chant. Son habileté le fit souvent lutter avec avantage contre la belle voix, la verve et la réputation de Martin (*voyez* ce nom), particulièrement dans *Picaros et Diego*. Quelques pièces de l'ancien répertoire, telles que *Zémire et Azor, les Événements imprévus;* et parmi les nouveaux ouvrages : *le Chaperon rouge, la Dame blanche* et *Mazaniello* le placèrent, vers la fin de sa carrière dramatique, à la tête des meilleurs chanteurs de l'Opéra-Comique. Retiré du théâtre en 1834, avec la pension acquise par ses services pendant vingt-deux ans, il s'est livré depuis lors à l'enseignement du chant. Déjà il avait été nommé professeur au Conservatoire pour cette partie de l'art, en 1819; il y forma de bons élèves, au nombre desquels on remarque son fils. Personne n'a chanté d'une manière plus touchante *le cantabile* et *la romance :* on se souvient encore de l'impression profonde que produisait cet artiste dans l'air de *Zémire et Azor : Du moment qu'on aime,* et surtout dans l'air des *Abencérages* de Cherubini, qu'il chanta plusieurs fois aux concerts du Conservatoire, et dans lequel il émut toujours l'auditoire jusqu'à l'enthousiasme.

PONCHARD (Marie-Sophie **CALLAULT**), femme du précédent, née à Paris, le 30 mai 1792, entra d'abord au Conservatoire de musique, comme élève externe, au mois de mars 1806, puis fut reçue au pensionnat de chant de cette école, et y reçut des leçons de Garat. Après avoir brillé, en 1817, au théâtre de Rouen, elle entra à l'Opéra-Comique l'année suivante. D'abord assez froidement accueillie, à cause de l'excessive timidité qui paralysait son incontestable habileté dans l'art du chant, elle obtint plus tard des succès dans quelques opéras où cette habileté pouvait se développer avec avantage, particulièrement dans *le Cheval de bronze,* d'Auber, où elle fut applaudie avec enthousiasme. Retirée de l'Opéra-Comique, en 1836, elle a encore chanté avec succès, pendant cette année, au théâtre de Rouen, mais l'année suivante elle est rentrée dans la vie privée.

PONIATOWSKI (Joseph-Michel-Xavier-François-Jean, prince), petit-neveu de Stanislas II, dernier roi de Pologne, est né à Rome, non le 20 mars, comme il est dit dans plusieurs notices, mais le 20 février 1816. Dès ses premières années, il montra d'heureuses dispositions pour la musique, dont les premiers éléments lui furent enseignés par un prêtre, nommé *Candido Zanetti*. A l'âge de huit ans, ses progrès avaient été assez rapides pour qu'il pût jouer avec succès des variations de piano dans un concert. Peu de temps après, sa famille alla s'établir à Florence, et le jeune prince fut placé dans un collége pour y faire ses études. A dix-sept ans, il y obtint le premier prix de mathématiques. Sorti de cette institution, il se livra sans réserve à la culture de l'art pour lequel il sentait qu'il était né, étudia le chant, et reçut des leçons de composition de Ferdinand Cevecchini, maître de chapelle d'une des églises de Florence. Doué d'une belle voix de ténor et devenu chanteur habile, il ne dédaigna pas de se faire entendre sur le théâtre *del Giglio,* à Lucques, puis à celui de la *Pergola,* à Florence. Parvenu à l'âge de vingt-deux ans, il voulut essayer ses forces dans la composition d'un opéra et arrangea pour la scène lyrique la tragédie de Niccolini, *Jean Procida,* dont il écrivit rapidement la partition. L'ouvrage fut joué, en 1838, au théâtre Standish, à Florence, et le prince y chanta le rôle du ténor. Le bon accueil fait à cette première production eut assez d'éclat pour que *Jean Procida* fût demandé à l'auteur pour le théâtre de Lucques, où le succès ne fut pas contesté. L'opéra bouffe *Don Desiderio,* composé par le prince Poniatowski, dans l'année suivante, fut joué d'abord à Pise, où il fut applaudi avec enthousiasme et n'eut pas moins de succès à Venise, à Bologne, à Livourne, à Milan, à Rome, à Naples et à Palerme. Dix-huit ans après, cet ouvrage eut un sort non moins heureux au Théâtre italien de Paris. *Ruy Blas,* donné par le prince, au théâtre de Lucques, en 1842, eut une chute à peu près complète, quoiqu'il eût été très-bien chanté par la Frezzolini, Poggi et le baryton Collini. Le compositeur-amateur se releva par le succès complet de *Bonifazio dei Geremei,*

représenté à Rome, en 1844, puis à Ancône, à Livourne, à Gênes et à Venise. *I Lambertazzi*, opéra joué à Florence, en 1845, n'eut que deux représentations; mais *Malek-Adel*, opéra sérieux en trois actes, fut plus heureux à Gênes, dans l'année suivante. Les alternatives de succès et de chutes semblaient être dans la destinée dramatique du prince Poniatowski, car *la Sposa d'Abido* tomba à plat à Venise, et fut suivie d'*Esmeralda*, représentée à Livourne, en 1847, et qui réussit. Après les événements politiques de 1848, le grand-duc de Toscane a nommé le prince Poniatowski son ministre plénipotentiaire à Paris. Fixé depuis lors dans cette ville, le prince a été naturalisé français et l'empereur Napoléon III l'a fait sénateur. Toutefois, les affaires ne lui ont pas fait oublier l'art; en 1860, il a donné, à l'Opéra, *Pierre de Médicis*, en quatre actes, dans lequel il y a de belles choses, particulièrement au quatrième actes, et à l'Opéra comique, *Au travers du mur*, en un acte.

PONS (D. José), musicien espagnol, naquit à Gerono, en 1768. Il fit ses études musicales sous la direction de D. Jaime Balins, maître de chapelle de la cathédrale de Cordoue. Pons était maître de chapelle de la cathédrale de Gerono lorsque, en 1793, il obtint, au concours, la place de maître de chapelle de l'église métropolitaine de Valence. Il mourut dans cette position, en 1818. Le genre de composition dans lequel ce maître s'est particulièrement distingué, est celui des *Vilhancicos*, ou chants de Noël, avec orchestre, et des *Miserere* pour la semaine sainte. Il en a fait de véritables drames bibliques, qui ont obtenu un grand succès dans toute l'Espagne. Pons a composé aussi des *Vilhancicos* avec orgue, qui sont encore chantés dans la plupart des églises de sa patrie. Cet artiste, dit M. Eslava (*voyez* ce nom) est le véritable représentant de l'école catalane, dont les traditions sont entièrement différentes de celles de l'école valençaise, dans laquelle le style classique a toujours été cultivé.

PONTAC (D. Diego), prêtre espagnol, vécut au milieu du dix-septième siècle. Il occupa d'abord la place de maître de chapelle de la cathédrale de Grenade. En 1644, il fut appelé à exercer les mêmes fonctions à l'église métropolitaine de *Santiago* de Galice. Le 7 septembre 1649, il abandonna cette position pour celle de maître de chapelle de la Seu de Saragosse; enfin, en 1660, il obtint la direction de la chapelle de l'église métropolitaine de Valence, qu'il conserva jusqu'à sa mort. Le petit nombre de productions que ce maître a écrites pour l'église se trouve en manuscrit à la chapelle royale de Madrid et au monastère de l'*Escorial*. M. Eslava a publié une messe à quatre voix de Pontac, dans le premier volume de la deuxième série (dix-septième siècle) de sa collection intitulée : *Lira sacro-hispana*.

PONTE (Jacques DE), compositeur du seizième siècle, est connu par un recueil intitulé : *Cinquanta stanze dal Bembo con musica a quattro voci*; Venise, 1558. Dans le rarissime recueil intitulé : *Evangelia Dominicorum et festorum dierum, musicis numeris pulcherrime comprehensa et ornata quatuor, quinque, sex et plurium vocum, tomi sex*, etc. (Nuremberg, Jean Montanus et Ulrich Neuber, 1556), on trouve, t. III, n° 26, de Jacques de Ponte, l'évangile *Cœnantibus illis accepit Jesus panem*, à quatre voix. Le rédacteur du catalogue de la musique de la Bibliothèque royale de Munich traduit *de Ponte* par *Dupont*, d'après un recueil de motets publié à Anvers, sous ce titre : *Quatuor vocum musicæ modulationes numero XXVI, ex optimis auctoribus diligenter selectæ prorsus novæ, etc.; Antverpiæ, apud Guilielmun Vissenacum*, 1542. On y trouve deux motets qui portent en tête : *Jacobus Du Pont*. Si tel était son nom, les Italiens l'on changé en *de Ponte* pendant le séjour que l'artiste paraît avoir fait dans la péninsule italique.

PONTE (Adam DE), chanteur de la chapelle impériale sous le règne de Ferdinand Ier, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On n'a pas de renseignements sur sa patrie : si, ce qui est assez vraisemblable, son nom était *Du Pont*, ou *Dupont*, il aurait été Belge ou Français. C'est à cet artiste qu'appartiennent quatre motets à quatre et cinq voix qui se trouvent dans le *Novus Thesaurus musicus*, de Pierre Joannelli, et que j'ai attribués par erreur à *Jacques de Ponte*, dans la première édition de cette *Biographie*.

PONTÉCOULANT (Louis-Adolphe LE DOULCET, comte DE), né à Paris, en 1794, est fils du comte de Pontécoulant, qui fut le premier préfet du département de la Dyle, puis sénateur et pair de France. Entré à l'école militaire de Saint-Cyr, il en sortit, en 1812, pour faire la campagne de Russie. Dans la retraite désastreuse de l'armée française, il fut fait prisonnier au combat de *Paroutina* et passa deux ans dans le gouvernement d'Orenbourg, visitant les bords de l'Oural. Rentré en France, à la fin de 1814, il fit la campagne de

1815, et fut chargé, après la bataille de Waterloo, de l'organisation et du commandement de la levée en masse du département de la Haute Saône. Parti pour l'Amérique après la seconde restauration, il prit part à la révolution de Fernambouc (Brésil), et fut condamné la peine capitale, mais parvint à s'évader. De retour à Paris, après sept années d'absence, il se fit recevoir bachelier ès sciences et suivit les cours de droit. En 1825, il fut nommé examinateur des livres au ministère de l'intérieur. Après la révolution de Belgique, en 1830, Pontécoulant se souvint des années de son enfance passées dans ce pays, et vint, avec un corps de volontaires organisé par lui, sous le nom de *tirailleurs belges partisans*, offrir ses services au gouvernement provisoire établi à Bruxelles. Dès son arrivée, il fut nommé aide de camp du général Van Halen, reçut l'ordre de se rendre à Gand et d'y prendre le commandement de toutes les forces actives disséminées dans les deux Flandres. Il rendit d'importants services dans les émeutes populaires de ces provinces, se trouva comme volontaire à la bataille de Louvain et y fut blessé. Après 1831, il rentra en France, reprit ses études, et, depuis lors, il ne s'est plus occupé que de sciences et de littérature. Il prit part à la rédaction de l'*Encyclopédie des gens du monde*, de l'*Encyclopédie nouvelle*, de l'*Encyclopédie catholique* et de l'*Encyclopédie du XIX^e siècle;* le nombre de grands articles qu'il y a fait insérer est très-considérable : ceux qui concernent l'astronomie formeraient seuls un cours complet de cette science.

En 1837, M. de Pontécoulant commença à s'occuper spécialement de l'histoire de la musique dans l'antiquité, de l'acoustique et de la théorie de la construction des instruments. Il fournit un certain nombre d'articles sur ces divers sujets à la *Gazette musicale de Paris*, puis à *la France musicale:* il est maintenant (1864) attaché à la rédaction du journal hebdomadaire l'*Art musical*. Il a été spécialement chargé de l'examen des instruments de musique aux expositions industrielles, pour ces écrits périodiques. Il a publié un livre intitulé : *Essai sur la facture instrumentale considérée dans ses rapports avec l'art, l'industrie et le commerce;* Paris, 1857, un volume grand in-8°. Le même ouvrage, augmenté d'un deuxième volume de six cent quatre-vingt-six pages, a été reproduit sous ce titre : *Organographie. Essai sur la facture instrumentale. Art, industrie et commerce;* Paris, Castel, 1861, deux volumes gr. in-8°. Ce livre renferme une multitude de renseignements aussi curieux qu'utiles sur tous les genres de fabrications d'instruments, les inventions et perfectionnements, les brevets obtenus dans tous les pays, et le commerce de ces objets. On a aussi de M. de Pontécoulant : *Douze jours à Londres. Voyage d'un mélomane à travers l'exposition universelle;* Paris, Frédéric-Henri, 1862, un volume in-12 de trois cent vingt-huit pages. Ce volume contient une appréciation du mérite des instruments placés à l'exposition internationale de Londres, en 1862.

PONTELIBERO (Ferdinand), surnommé **AJUTANTINI**, compositeur et violoniste, élève de Rolla, vécut à Milan depuis les dernières années du dix-huitième siècle jusque vers 1820. En 1806, il fit un voyage à Paris, et y fit graver quelques œuvres de musique instrumentale. Il a écrit, pour le théâtre de la Scala, la musique des ballets dont les titres suivent : 1° *Zulima*, en 1800. 2° *Sadak e Kalasrod*, 1801. 3° *Il Sacrifizio di Curzio*, 1803. 4° *Alcina e Ruggiero*, 1805. 5° *Cambise in Egitto*, 1807. 6° Le premier acte de *la Morte di Whaytsong*, 1809. 7° Divertissement exécuté le 15 mai 1815. Pontelibero a mis en musique, pour voix seule avec accompagnement de piano, soixante-six octaves de la Jérusalem délivrée, divisées en quatre livraisons; Milan, Ricordi. Enfin, il a publié à Paris, chez Carli : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4. 2° Trois trios pour deux violons et violoncelle, op. 3. 3° Trois duos pour deux violons, op. 2.

PONTHUS (....), bon facteur d'instruments à vent, travaillait à Mâcon, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il était particulièrement renommé pour le fini et la perfection de ses musettes (voyez le *Traité de la musette*, de Borjon, p. 39).

PONTHUS DE THYARD. *Voyez* **THYARD.**

PONTIUS (François). On a sous ce nom d'un écrivain inconnu : *Problemata de musica XVII;* Venise, 1559, in-4°.

PONZIO (Pierre), compositeur et théoricien, naquit à Parme, le 25 mars 1532, et fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Bergame, vers 1570. Il s'attacha ensuite à Girolamo Cornazzano, chevalier du roi de Portugal, puis il passa au service de l'église Saint-Ambroise de Milan, où il se trouvait en 1581. Enfin de retour dans sa ville natale, il y obtint la direction de la chapelle de *la Stec-*

cata, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 27 décembre 1596. Ses compositions, consistant en messes et motets, sont : 1° *Missarum 4 voc. liber primus;* Venise, 1578. 2° *Lib. I. Missarum quinque vocibus;* Venise, 1580. 3° *Lib. 2. Missarum quinque vocibus*, Venise, 1581, in-4°. 4° *Psalmi vespertini totius anni;* Venise, 1578, in-4°. 5° *Motettorum cum quinque vocibus lib. I;* Venise, 1582, in-4°. 6° *Lib. 2. Missarum 4 voc.;* ibid., 1584, in-4°. 7° *Magnificat, lib. I;* ibid., 1584, in-4°. 8° *Missarum quinque vocibus, lib. 3;* ibid., 1585, in-4°. 9° *Psalmi vesperarum totius anni 4 voc.;* ibid., 1589, in-4°. 10° *Missæ 6, 8 voc.;* ibid., 1590. 11° *Hymni solemniores ad vespertinas horas canendi;* ibid., 1596, in-4°. Ce musicien est aujourd'hui moins connu par ses compositions que par ses écrits didactiques, dont les titres sont : 1° *Ragionamenti di musica, ove si tratta de' passagi delle consonanzie e dissonanzie buoni e non buoni, e del modo di far motetti, messe, salmi, et altre compositioni, e d'alcuni avvertimenti per il contrapuntista e compositore, et altre cose pertinenti alla musica;* Parme, 1588, in-4°. 2° *Dialogo ove si tratta della teorica e prattica di musica, et anco si mostra la diversità di contrapunti e canoni;* Parme, 1595, in-4°. Il a paru une deuxième édition de ce livre, à Parme, 1603, in-4°. Ce n'est guère qu'un extrait des ouvrages de Zarlino, mais assez bien fait. Forkel cite aussi une édition de ce dialogue datée de Parme, 1591, in-4° (*Allgem. Litt. der Musik*, p. 420); mais le père Affò, qui a donné une notice sur Ponzio, dans ses recherches sur les écrivains de Parme (tome IV, page 199), et à qui l'on doit une liste bien faite de ses œuvres, indique l'édition de 1595 comme la première.

PONZIO (....), compositeur dramatique, né à Naples, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a fait représenter à Venise, en 1766, son opéra sérieux intitulé : *Artaserse*.

POOL ou **POOLE** (Mathieu), savant non conformiste, né à York, en 1624, mourut en Hollande dans l'année 1679. On a de lui un sermon dirigé contre l'usage de l'orgue et des instruments dans l'église, qui a paru sous ce titre : *Evangelical worship, as it was discussed in a sermon on John IV*, 23, 24; Londres, 1660, in-4°. Une deuxième édition a été publiée dans la même année, également in-4°. Il en a paru une troisième sous ce titre : *A Reverse to M. Oliver's sermon of spiritual worship;* Londres, 1698, in-4°.

POPPE (Jean-Wenceslas), religieux bohémien de l'ordre des frères de la Croix, était compositeur, et a écrit un *Te Deum* pour le jubilé de la canonisation de saint Jean Népomucène, en 1728. Il est mort deux ans après. On a publié à Berlin quelques antiennes de ce compositeur, sous ce titre : *Kirchenmusik für 4 Singstimmen und Orgel*.

POPPE (....), bon facteur d'orgues à Roda, dans la Saxe, vers la fin du dix-huitième siècle, a construit en 1797, dans l'église de la ville, un bon instrument à deux claviers, pédale et vingt-sept jeux, dont on trouve la description dans le *Traité de musique théorique* de Klein, p. 187.

PORCEL (François), ténor et compositeur espagnol, né à Bilbao, en 1816, a chanté depuis 1840 jusqu'en 1847 à Pampelune, Santander, Tarragone, Valladolid, Victoria et Saragosse. Son premier opéra, intitulé *El Trovador*, fut représenté à Pampelune, en 1842. Deux ans après, il donna à la Corogne *Rosamunda en Ravenna*, qui fut joué ensuite à Tarragone avec succès.

La femme de cet artiste, madame Mas-Porcel, cantatrice de quelque talent, a chanté sur les mêmes scènes que son mari.

PORDENONE (Marc-Antoine), neveu du célèbre peintre de ce nom, qui fut son parrain, naquit à Venise et se distingua comme luthiste vers le milieu du seizième siècle. Il a publié de sa composition deux livres de madrigaux à cinq voix, à Venise, chez Gardane, en 1567, in-4°. Le troisième livre de ces madrigaux à cinq voix a paru chez le même éditeur, en 1571, et le quatrième livre en 1573. On connaît aussi de Pordenone : *Madrigali a quattro voci*, ibid., 1580, in-4°.

PORFIRI (Pierre), compositeur et maître de chapelle de l'église collégiale de Saint-Nicolas *in Fabriano*, à Bologne, naquit à Venise, vers 1650. En 1687, il donna dans cette ville l'opéra de *Zenocrate ambasciatore ai Macedoni*. On connaît aussi de lui : *Cantate da camera a voce sola*, op. 1 ; Bologne, 1699, en partition, in-4° oblong.

PORLETTI (Modeste), membre de l'Académie des sciences de Turin, a fait insérer dans les mémoires de cette société savante (1805-1808, part. 1, p. 141-159) des *Recherches sur l'influence que la lumière exerce sur la propagation du son*.

PORPHYRE, écrivain grec et philosophe de l'école néoplatonique, naquit en 233, à Bétanée, dans la Syrie. Son nom véritable était **MALCHUS**; il le traduisit lui-même en grec.

Ses maîtres dans la grammaire, la rhétorique et la philosophie furent Longin et Plotin. Il était âgé de trente ans lorsqu'il alla rejoindre ce dernier à Rome, en 253, et pendant six ans il suivit ses leçons. Un accès de mélancolie l'avait décidé à se donner la mort; mais un voyage en Sicile le guérit de ce mal. Après le décès de Plotin, il retourna à Rome, où il brilla par son éloquence. Il y resta jusqu'à sa mort, qui eut lieu vers 305. Au nombre des livres de cet écrivain se trouve un commentaire sur les deux premiers livres des *Harmoniques* de Ptolémée, que Wallis a publié avec une traduction latine, d'après quelques manuscrits de la bibliothèque d'Oxford, dans le troisième volume de la collection de ses œuvres (p. 183 et 355) (1). Ce commentaire, où Porphyre critique amèrement la doctrine de Ptolémée, est entièrement spéculatif et n'apprend rien concernant la pratique de l'art au troisième siècle. Il ne s'étend que jusqu'au septième chapitre du second livre.

PORPORA (Nicolas), compositeur et célèbre professeur de chant, naquit à Naples, en 1687, suivant certains biographes, ou en 1685, selon d'autres, ou, d'après le marquis de Villarosa (2), le 19 août 1686. Cependant, d'après une lettre écrite de Naples, le 16 avril 1760, au P. Martini, par Joseph Tibaldi, Porpora aurait eu alors quatre-vingt-six ans; ce qui porte l'année de sa naissance à 1674. Il est à remarquer toutefois que le marquis de Villarosa donne la date de 1686 d'après un registre de l'église *San Gennaro all' Olmo*, où Porpora fut baptisé. Son père, libraire, chargé d'une nombreuse famille, prit la résolution de faire étudier la musique à cet enfant et obtint son admission au Conservatoire de *Santa Maria di Loreto*. Les maîtres de Porpora dans cette école furent Gaetano Greco, le P. Gaetan de Pérouse et François Manna. Burney met aussi Alexandre Scarlatti au nombre de ses maîtres. Sorti du Conservatoire après plusieurs années d'études, Porpora commença sa carrière de compositeur par l'opéra intitulé : *Basilio, re di Oriente*, représenté au théâtre des Fiorentini, nouvellement élevé. Sur la partition de cet ouvrage, il prenait le titre de *maître de chapelle de l'ambassadeur de Portugal*. En 1710, il fut appelé à Rome pour écrire la *Berenice*, opéra en trois actes, qui fut favorablement accueilli par le public. Hændel, qui était à Rome au moment où cet ouvrage fut représenté, rendit justice au mérite de la musique de Porpora, et, ce qui lui arrivait rarement, il complimenta l'artiste napolitain sur son succès. Ces deux hommes, remarquables chacun en son genre, ne prévoyaient pas alors qu'ils deviendraient plus tard ennemis irréconciliables.

De retour de Naples, Porpora composa, pour l'ancien théâtre San Bartolomeo, l'opéra en trois actes, intitulé *Flavio Anicio Olibrio*, qui fut représenté au mois de décembre 1711. Après cet ouvrage, le compositeur écrivit beaucoup de messes, de psaumes et de motets pour la plupart des églises de Naples. Au nombre de ses talents, il possédait au plus haut degré celui de l'enseignement du chant. Il ouvrit à la même époque une école de cet art, devenue célèbre, et dans laquelle se formèrent Carlo Broschi, surnommé *Farinelli*, Gaetan Majorano, connu sous le nom de *Caffarelli*, Hubert, dit *il Porporino*, du nom de son maître, Salimbeni, la Molteni et plusieurs autres, qui furent les plus grands chanteurs du dix-huitième siècle. Farinelli surtout était incomparable pour le chant de bravoure et le brillant de la vocalisation. En 1719, Porpora donna, au théâtre San Bartolomeo, l'opéra de *Faramonde*, qui eut un brillant succès. Dans la même année, il fut nommé maître du Conservatoire *degli poveri di Gesù Cristo*. Appelé à Rome, il y composa l'opéra *Eumene*, en 1721, qui fut représenté au théâtre *Aliberti* (1), et obtint du succès. De retour à Naples, en 1722, Porpora écrivit l'oratorio *Il Martirio di santa Eugenia*, qui fut considéré comme une de ses plus belles productions. Sa réputation, comme professeur de composition, égalait celle qu'il avait acquise à juste titre dans l'enseignement du chant. Arrivé à Naples, en 1724, ce fut lui que Hasse choisit pour le diriger dans ses études; mais ayant été présenté plus tard à Alexandre Scarlatti, le plus grand musicien de l'Italie, il en

(1) Oxford, 1695-1699, 4 vol. in-fol.

(2) Suivant une Notice écrite par Gazzaniga (voyez ce nom), élève de Porpora, laquelle se trouve dans le manuscrit D., p. 120, de la bibliothèque du lycée communal de musique de Boulogne et qui a été communiquée à M. Farrenc par M. Gaspari (voyez ce nom), ce serait en 1718 que Porpora aurait été écrire cet ouvrage à Rome; mais Gazzaniga a certainement été mal informé, car M. Farrenc, dans une bonne notice sur Porpora, insérée dans la première livraison de son *Trésor des pianistes*, a prouvé que l'ouvrage fut représenté en 1721.

(1) C'est ici le lieu de faire remarquer que j'ai été induit en erreur lorsque j'ai dit, dans la première édition de cette *Biographie universelle des musiciens*, qu'*Eumene* fut écrit pour Carlo Broschi surnommé *Farinelli*, car, ainsi que le remarque M. Farrenc, le nom de cet artiste ne figure pas dans le livret parmi ceux des chanteurs qui exécutèrent l'ouvrage.

reçut des conseils et quitta l'école de Porpora. Il en résulta entre eux une haine qui ne fit que s'accroître avec le temps.

L'année 1723 fut marquée dans la carrière de Porpora par une grande activité dans ses travaux, car il écrivit, pour les noces du prince de Montemiletto, une cantate intitulée l'*Imeneo*, dans laquelle chanta son élève Farinelli; puis *Amare per regnare*, opéra représenté au théâtre *San Bartolomeo*, et, suivant un recueil manuscrit qui se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, cité dans la notice de M. Farrenc, *Adelaide*, opéra représenté à Rome. Peut être est-ce dans cet opéra que Farinelli fit son début dans cette ville. Il faut ajouter à ces compositions une messe à cinq voix, qui est dans la collection de l'abbé Santini, et qui porte la date de 1723. Quant à l'opéra de *Semiramide*, ajouté par Villarosa à la liste des ouvrages de Porpora, écrits à Naples dans cette même année, je crois que ce biographe s'est trompé, car la *Dramaturgia* d'Allaci indique, d'après le livret, la *Semiramide riconosciuta* comme ayant été écrite à Venise et représentée en 1729, à moins que le maître n'ait composé deux ouvrages sous le même titre.

En 1725, Porpora fit un voyage à Vienne, où il fit entendre à la cour quelques morceaux de ses opéras qui ne furent pas goûtés. L'empereur Charles VI, qui n'aimait pas les ornements du chant italien, et qui avait particulièrement en aversion les trilles et les mordents, que Porpora prodiguait dans sa musique, ne le chargea d'écrire aucune composition. Au retour de ce voyage, le maître s'arrêta à Venise, où il fut engagé à composer l'opéra de *Siface*, qui fut représenté, en 1726, au théâtre Saint-Jean-Chrysostome. Le succès de cet ouvrage lui fit obtenir la place de maître du Conservatoire *degli incurabili*. On voit dans la *Dramaturgia* d'Allaci qu'il donna, dans la même année, *Imeneo in Atene*, au théâtre Saint-Samuel, et *Meride e Selinunte*, à celui de Saint-Jean-Chrysostome. Je possède la partition de cet ouvrage, au titre duquel Porpora prend le titre de *maestro delle figlie del coro degli incurabili* (1). En 1727, il donna, au même théâtre, *Arianna e Teseo*, qui fut alors considéré comme un de ses meilleurs ouvrages (2). Ce fut à Venise et à la même époque qu'il écrivit, pour les élèves de l'*Ospedale degli incurabili*, ses douze belles cantates dont il a été fait plusieurs éditions, et dont la première parut à Londres, en 1735.

En 1728, Porpora fut invité à se rendre à Dresde pour enseigner le chant à la princesse électorale de Saxe, Marie-Antoinette. Passant à Vienne, dans ce but, il s'y arrêta quelque temps, dans l'espoir de faire revenir l'empereur de ses préventions contre lui, et d'en recevoir quelque récompense dont il avait besoin, car il était parti de Venise avec une bourse fort légère; mais ce fut longtemps en vain qu'il chercha l'occasion de faire exécuter quelque ouvrage de lui dans la chapelle impériale; il se serait même trouvé dans le plus grand embarras, si l'ambassadeur de Venise ne l'avait retiré chez lui, et ne lui avait fait enfin obtenir la faveur d'écrire un oratorio pour le service de Charles VI. Les auteurs de la *Biographia degli uomini illustri del regno di Napoli* font honneur au célèbre compositeur Hasse de la protection accordée en cette circonstance à son maître; mais à cette époque Hasse était en Italie, et ce ne fut que deux ans après qu'il s'éloigna de Venise pour aller à Dresde. D'ailleurs, Hasse, loin d'avoir conservé de la reconnaissance pour les soins que lui avait donnés son maître, ne lui montra que de l'ingratitude lorsqu'il le retrouva plus tard à Dresde et ailleurs. Quoi qu'il en soit, Porpora écrivit l'oratorio, pour lequel on lui avait fait dire d'être plus ménager de ses *trilles* et de ses *mordents*. L'empereur, assistant à la répétition de l'ouvrage, fut charmé d'y trouver un style simple où ne paraissait pas un seul de ces ornements qu'il n'aimait pas. Cependant, le compositeur avait préparé pour la fin une plaisanterie à laquelle le monarque ne s'attendait pas, et qui eut le succès que le compositeur s'était promis. Le thème de la fugue finale commençait par quatre notes ascendantes sur lesquelles il avait mis un trille; cette série de trilles, répétée à toutes les entrées des différentes voix, devint une bouffonnerie des plus plaisantes au *stretto*, quand toutes les parties firent entendre une longue suite de trilles qu'elles reprenaient tour à tour. Quoique d'un caractère fort sérieux,

(1) L'éditeur de la *Dramaturgia* d'Allacci (Venezia, 1755) s'est trompé en plaçant la représentation de *Meride* en 1726, car mon manuscrit de la partition de cet ouvrage, lequel a été fait pour l'électrice de Saxe, porte la date de 1727.

(2) Burney dit que cet opéra fut écrit à Vienne en 1717, puis représenté à Venise en 1727, et à Londres, en 1734 (*a General history of Music*, t. IV, p. 345) : j'ai suivi cette indication dans la première édition de la *Biographie des Musiciens;* mais Antoine Schmid m'a communiqué, en 1850, une lettre autographe de Porpora, de laquelle il résulte qu'il alla à Vienne pour la première fois en 1725.

l'empereur fut pris d'un rire convulsif à l'audition de ce morceau grotesque, pardonna à l'auteur sa plaisanterie, et lui fit remettre une récompense pour son travail.

Arrivé à Dresde, Porpora y fut bien accueilli, et bientôt il y jouit d'une faveur sans bornes près de la princesse électorale, qui apprit de lui non-seulement l'art du chant, mais la composition. Lorsque Hasse se rendit à la cour de Saxe, en 1730, il trouva Porpora en possession de la direction de la musique de la cour, et ce fut alors qu'il lui donna des témoignages d'une ingratitude qui s'était déjà manifestée à Naples. En 1729, le maître napolitain avait obtenu un congé pour aller à Londres diriger l'Opéra italien établi en opposition au théâtre dirigé par Hændel; mais avant de s'y rendre, il alla à Venise écrire la *Semiramide riconosciuta*, qui eut du succès. Arrivé à Londres, au mois d'avril, il fut mis en possession de la direction de la musique de l'Opéra italien dont la noblesse faisait les frais dans le dessein de faire tomber celui que Hændel soutenait à ses dépens. Des pertes considérables résultèrent, pour ces deux entreprises, de leur rivalité. Porpora comprit alors qu'il ne pourrait lutter avec avantage qu'en appelant près de lui Farinelli pour l'année suivante. De retour à Dresde, il négocia cette affaire, et, dans l'année suivante, il se rendit de nouveau à Londres, où la réunion de Farinelli et de Senesino au théâtre de Hay-Market assura le succès du rival de Hændel. Alors Porpora demanda et obtint la résiliation de son engagement avec la cour de Saxe et demeura dans la capitale de l'Angleterre pendant plusieurs années. Il y publia un livre de ses excellentes cantates, et des trios de violon et basse, sous le titre de *Symphonies*, ouvrage d'une conception aussi faible que l'autre était remarquable. Accoutumée à la musique nerveuse et pleine d'invention de Hændel, la nation anglaise ne goûtait pas les œuvres dramatiques de Porpora, dont le syle, bien que rempli de mélodie, manquait de chaleur et de nouveauté. Mais la grande réputation dont il jouissait à Londres comme maître de chant, après qu'on eut entendu Farinelli, aurait pu faire sa fortune, si son ambition d'artiste se fût alors bornée à donner des leçons d'un art qu'il possédait si bien. Il fit certainement des voyages à Venise pendant la durée de son séjour en Angleterre, car on voit dans la *Dramaturgia* d'Allaci qu'il donna, en 1731, *Annibale*, en trois actes, au théâtre *Sant'Angiolo*, de cette ville, et je possède la grande partition de *Mitridate*, en trois actes, qu'il y écrivit en 1733. Il paraît qu'il s'éloigna de l'Angleterre en 1736, car il fit représenter, au théâtre Saint-Jean-Chrysostome, un opéra intitulé *Rosdale*, dans la même année. Il semble aussi qu'il y reprit les fonctions de directeur d'une des écoles de musique de cette ville; mais toute cette partie de sa vie est incertaine : on sait seulement qu'il était à Venise en 1744, car, suivant la *Dramaturgia*, il y donna alors *le Nozze d'Ercole e d'Ebe*. En 1745, il s'y trouvait encore et y écrivit un *Stabat*, pour deux voix de soprano et deux contraltos, qui appartenait à Sigismondi, bibliothécaire du collége royal de musique de Naples, en 1819; cet ouvrage était daté de Venise, dans cette même année 1745.

Un gentilhomme vénitien, nommé Corner, fut envoyé vers ce temps comme ambassadeur de sa république, à Vienne. Il avait une maîtresse qui était folle de musique et qui prenait des leçons de chant de Porpora. Cette femme obtint de Corner qu'il emmenât à Vienne le vieux maître, dont elle ne pouvait se séparer et, pour la troisième fois, Porpora revit la capitale de l'Autriche. Il y passa plusieurs années, et ce fut dans le séjour qu'il y fit que Haydn (*voyez* ce nom) le connut et en reçut des conseils. Ce fut sans doute à la générosité de l'ambassadeur de Venise que Porpora fut redevable des moyens de publier ses sonates pour violon et basse qui parurent sous ce titre : *Sonate XII di violino e basso dedicate a S. A. R. la principessa elettorale di Sassonia Maria Antonia Walburga di Baviera, da Niccolò Porpora, maestro di cappella di S. M. il re di Pologna. In Vienna d'Austria*, 1754. *Si vendono dal Signor Frederico Bernardi libraro della corte imp.*, in-fol. oblong de soixante-deux pages, gravé sur cuivre. Dans l'épître dédicatoire de cet ouvrage, le compositeur dit qu'il y a fait usage des trois genres diatonique, enharmonique et chromatique. On ignore en quelle année il quitta Vienne pour retourner à Naples, mais tout porte à croire que ce fut entre 1755 et 1760. Suivant la notice écrite par Gazzaniga et citée précédemment, ce fut en 1759. Il ajoute que Girolamo Abos, maître de chapelle de la cathédrale de Naples et maître de chapelle du Conservatoire de *San Onofrio*, étant mort, en 1760 (1), Porpora lui succéda dans ces deux emplois. Dans

(1) J'ai placé trop tard la date de la mort de cet artiste dans l'article qui le concerne.

cette même année, il avait fait représenter son dernier opéra, intitulé *Il Trionfo di Camillo*. Porpora ne s'était jamais distingué par l'abondance ni par la nouveauté des idées; mais dans ce dernier ouvrage, la débilité de l'imagination était complète. Le grand âge de l'artiste, et le besoin qui l'avait porté à écrire, étaient son excuse. Les leçons des ténèbres à soprano et ténor, pour le mercredi et le jeudi saints, qu'il écrivit dans le même temps pour l'église des *Pellegrini*, furent chantées par les célèbres artistes Caffarelli et Raff. Leur talent prêta à cette musique un charme que le compositeur n'y avait pas mis. La dernière production de Porpora fut une musique pour la fête du sang de saint Janvier; elle fut exécutée dans la cathédrale, en 1765. L'historien de la musique Burney, qui visita Naples peu de temps après la mort de l'artiste, dit que sa misère fut extrême dans ses dernières années; ses infirmités l'empêchaient souvent de donner ses leçons, qui étaient sa meilleure ressource. On a peine à comprendre qu'il en fut ainsi, s'il est exact qu'il réunit, à cette dernière époque de sa vie, les deux places de maître du Conservatoire de *San Onofrio* et de chapelle de la cathédrale de Naples. Toutefois, l'assertion de Burney se trouve confirmée par le marquis de Villarosa, qui nous apprend que les musiciens de cette ville durent se cotiser pour payer les frais de ses funérailles, qui furent faites dans l'église de l'*Ecce homo*, où il fut enterré. C'est un grave reproche à la mémoire de Farinelli et de Caffarelli, gorgés de richesses, d'avoir laissé languir la vieillesse de leur maître dans les horreurs du besoin. Suivant la notice de Gazzaniga, Porpora mourut au mois de février 1766, d'un mal qui lui était survenu à la jambe. D'après les renseignements recueillis par Villarosa, son décès n'aurait eu lieu qu'en 1767, par suite d'une pleurésie. Il y a plus de probabilité pour la date donnée par l'élève de Porpora, qui a dû être bien informé de la mort de son maître. Porpora ne vécut donc pas jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix ans, comme le prétend Burney, ni jusqu'à sa quatre-vingt-deuxième année, suivant Gerbert, mais jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans moins quelques mois.

Burney dit, d'après les renseignements qu'il recueillit à Naples, que Porpora a composé plus de cinquante opéras; on ne connaît aujourd'hui que ceux dont les titres suivent : 1° *Basilio, re di Oriente*, à Naples. 2° *Berenice*, à Rome, 1710. 3° *Flavio Anicio Olibrio*, à Naples, 1711. 4° *Faramondo*, idem, 1719. Entre ces deux derniers ouvrages, il y a une lacune de huit années, pendant lesquelles on ne peut douter que Porpora n'ait écrit plusieurs opéras maintenant inconnus. 5° *Eumene*, à Rome, 1721. 6° *L'Imeneo*, cantate, à Naples, 1723. 7° *Issipile*, à Rome, 1723. Je doute de l'existence d'un opéra de ce nom écrit par Porpora, parce que le catalogue de la collection de l'abbé Santini indique *Issipile, cantata di camera*. 8° *Adelaide*, à Rome, 1723.. 9° *Siface*, à Venise, 1726. 10° *Imeneo in Atene*, ibid., 1726. 11° *Meride e Selinunte*, à Venise, 1727. 12° *Ezio*, ibid., 1728. 13° *Semiramide riconosciuta*, ibid., 1729. 14° *Ermenegilda*, à Naples, 1729. 15° *Tamerlano*, à Dresde, 1730. Je crois qu'il y a eu d'autres opéras composés par Porpora pour la cour de Saxe, au nombre desquels doit être 16° *Alessandro nelle Indie*. 17° *Annibale*, à Venise, 1731. 18° *Germanico in Germania*, à Rome, 1732. La partition de cet opéra est dans la collection de l'abbé Santini, à Rome. 19° *Mitridate*, à Venise, en 1733. La partition est dans ma bibliothèque. 20° *Ferdinando*, à Londres, en 1734. Cet ouvrage, dit Burney, n'eut que quatre représentations. 21° *Lucio Papirio*, à Venise, 1737. 22° *Rosdale*, ibid., 1737. 23° *Temistocle*, à Londres, 1742. Cet ouvrage n'obtint que huit représentations. 24° *Le Nozze d'Ercole e d'Ebe*, à Venise, 1744. 25° *Il Trionfo di Camillo*, à Naples, en 1760. Les autres ouvrages dramatiques de Porpora dont on ne connaît pas les lieux de représentation, sont : 26° *Statira*, en 1742. 27° *Polifemo*. 28° *Ifigenia in Aulide*. 29° *Rosmene*. 30° *Partenope*. 31° *Didone*. 32° *Agrippina*. Deux cantates ou *Azioni teatrali*, à savoir : *Angelica e Medore*, de Métastase, et *Gli Orti Esperidi*, du même, ont été mises en musique par ce maître.

Porpora était dépourvu de génie dramatique; il y a absence complète de variété dans le style de ses opéras. Comme la plupart des maîtres de son temps, il n'écrivit que des airs pour ces ouvrages, et tous ces airs sont jetés dans le même moule. Dans la partition de *Meride e Selinunte*, que j'ai sous les yeux, il y a vingt-neuf airs et un seul chœur final de *vingt et une mesures*. De ces airs, huit sont en *fa* majeur, dont sept à quatre temps et *allegro*, et un à trois temps, avec basse de viole obligée. Porpora a écrit plusieurs oratorios; voici ceux dont les titres sont connus : 1° *Gedeone*. 2° *Il Martirio di santa Eugenia*. 3° *I Martiri di S. Giovanni Nepomucene*. 4° *Il Verbo incarnato*. 5° *Davide*,

à Londres, 1735. 6° *Il Trionfo della divina giustizia*. On ignore le titre de celui qu'il écrivit à Vienne, pour l'empereur Charles VI. Parmi ses œuvres pour l'église, on remarque en manuscrit, dans plusieurs bibliothèques : 1° Messe à cinq voix, sans orchestre. 2° Messe à cinq voix, deux violons, viole et basse. 3° Messe à deux chœurs, quatre voix *di ripieno*, et orchestre. 4° Messe à quatre voix et orchestre; Paris, Launer. 5° *In exitu Israel*, à deux chœurs. 6° *Confitebor*, à deux chœurs, deux violons, viole et orgue. 7° *Domine probasti me*, pour deux voix de soprano, deux contraltos, deux violons, viole et orgue. 8° *In te Domine speravi*, à cinq voix, deux violons, viole et orgue. 9° *Qui habitat*, pour deux soprani, deux contralti, violons, viole et orgue. 10° *Magnificat*, à deux chœurs. 11° *Dixit* pour quatre voix, deux violons et orgue. 12° *Dixit* court, à quatre voix. 13° *Stabat* pour deux soprani, deux contralti, deux violons, viole et orgue. 14° Six duos pour deux soprani sur le texte de *la Passion*, pour la semaine sainte. 15° Leçons pour l'office des morts. 16° *Laudate, pueri, Dominum*, à quatre voix, violons, viole et hautbois. 17° *Te Deum*, à quatre voix et instruments. 18° *In te, Domine, speravi*, à quatre voix. 19° *Beatus vir*, à quatre voix. 20° *Credidi*, à quatre voix. 21° *Lauda, Jerusalem*, à quatre voix. 22° *Lætatus sum*, à deux chœurs avec violons. 23° *In convertendo*, à quatre voix. 24° *Cum invocarem*, à quatre voix. 25° *Nunc dimittis*, à cinq voix. 26° *De profundis*, à quatre voix. 27° *Confitebor*, à quatre voix. 28° *Nisi Dominus*, à quatre voix. 29° *Introduzione al salmo Miserere* pour deux *soprani*, deux *alti* et instruments. 30° Litanies à quatre voix et instruments. 31° *Salve Regina*, à quatre voix. 32° *Salve Regina*, à voix seule avec instruments, dont le manuscrit orignal était dans la collection d'Aloys Fuchs, à Vienne. 33° Deux *Regina Cœli*, à voix seule et instruments.

Porpora a écrit un nombre immense de cantates à voix seule avec accompagnement de clavecin. Il en a fait graver douze à Londres, en 1735. Ces cantates, du plus beau style, me semblent être l'œuvre capitale de Porpora. Choron en a donné une édition nouvelle, à Paris. Porpora a publié aussi à Londres, en 1736, six symphonies *da camera* pour deux violons, violoncelle et basse continue. Les autres ouvrages de musique instrumentale de cet artiste sont : 1° Les douze belles sonates de violon et basse, gravées à Vienne, en 1754, et dont il a été fait deux éditions en partition à Paris, la première chez Descombes, l'autre chez Janet. 2° Six fugues pour clavecin, publiées pour la première fois par Clementi, dans son *Practical Harmony* (Londres, quatre volumes in-4° obl., t. I^{er}, pp. 38-56), puis par M. Farrenc, dans le premier volume de son *Trésor des pianistes*. Dans sa jeunesse, Porpora avait beaucoup de gaieté, d'esprit, et la repartie vive; mais devenu vieux, il éprouvait souvent des impatiences et des accès de mauvaise humeur que sa misère faisait excuser. Il était instruit dans les littératures latine et italienne, cultivait la poésie avec succès, et parlait avec facilité les langues française, allemande et anglaise. On trouve son portrait gravé dans le volume de la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* qui concerne les musiciens; Naples, 1819, in-4°.

PORRO (Pierre), né à Béziers, en 1759, apprit dans sa jeunesse la musique et la guitare, et fit de bonnes études au collége de cette ville. En 1783, il se rendit à Paris, s'y livra à l'enseignement de la guitare, et publia quelques sonates pour cet instrument qui le firent connaître d'une manière avantageuse. Quatre ans après, il commença un journal de pièces de guitare dont il publia la suite pendant seize ans : il y intercala beaucoup de morceaux de sa composition pour une et deux guitares. Le succès de ce journal le jeta dans le commerce de la musique, qu'il continua pendant toute sa vie, quoique, dans ses dernières années, il eût acheté une petite propriété dans la belle vallée de Montmorency, où il habitait pendant l'été. Doué d'un esprit vif, original, plein de saillies, et d'une âme noble, il était obligeant, et ne se laissait pas décourager par l'ingratitude. Son amour pour l'art et pour les productions classiques des grands maîtres allait jusqu'à l'enthousiasme. Il en publia beaucoup dans un temps où ce genre de musique était peu recherché en France, bien moins stimulé par l'espoir du gain que par le désir de faire connaître à ses compatriotes des chefs-d'œuvre ignorés. Il est mort à Montmorency, dans l'été de 1831. Les principaux ouvrages de Porro sont : 1° Concertos pour guitare et orchestre, n^{os} 1 et 2; Paris, Beaucé. 2° Six divertissements pour guitare, flûte et violon; *ibid.* 3° Quatre livres de duos pour deux guitares; Paris, Porro. 4° Sonates pour guitare et violon ou flûte, op. 11, 17, 19, 20, 35, 36; *ibid.* 5° Sérénades, *idem*, n^{os} 1-6; *ibid.* 6° Duos pour guitare et piano,

op. 33; *ibid.* 7° Un grand nombre d'airs variés, pots-pourris, recueils d'études et d'exercices pour guitare seule; *ibid.* 8° Environ vingt-cinq sonates, *idem,* et détachées; *ibid.* 9° *Instruction pour la lyre-guitare;* ibid. 10° Tableaux élémentaires pour apprendre à s'accompagner et se perfectionner sur la guitare; *ibid.* 11° Quelques recueils de pièces pour un et deux flageolets; *ibid.* 12° Méthode de flageolet; *ibid.* 13° Hymne à sainte Cécile, à deux voix, orchestre et orgue; *ibid.* 14° *Panis angelicus,* à deux voix et orgue; *ibid.* 15° Douze romances avec accompagnement de guitare, op. 27; *ibid.* 16° Beaucoup de romances et de chansons détachées; *idem, ibid.*

PORSILE (Joseph), compositeur napolitain, né en 1672, fit ses études musicales dans un des conservatoires de Naples. Ayant été appelé en Espagne au service de Charles II, il fut d'abord second maître de la chapelle royale; en 1697, il devint titulaire de la place de premier maître. Après la mort de ce prince (1700) et l'avénement de Philippe V au trône d'Espagne, Porsile retourna à Naples. La longue guerre de la succession le retint dans cette ville, où son occupation principale fut l'enseignement du chant et la composition de musique d'église pour les nombreux couvents et les églises de Naples. La paix d'Utrecht, qui mit fin aux agitations de l'Europe, permit à l'empereur Charles VI de se livrer à son goût passionné pour la musique : il fit venir d'Italie des virtuoses et des compositeurs. Porsile, à qui l'on fit peut-être un mérite de s'être éloigné de l'Espagne au moment où la domination française venait s'y établir, fut du nombre des artistes appelés à la cour impériale : il arriva à Vienne, en 1713. Il y eut le titre de maître de musique de l'archiduchesse Joséphine et de l'archiduc, qui fut empereur sous le nom de Joseph I^{er}. Plus tard, Porsile eut le titre de *compositeur aulique.* Il est appelé *compositore giubilato* au titre de son opéra *Spartaco.* Il conserva sa position jusqu'à sa mort, arrivée le 29 mai 1750. Il avait atteint l'âge de soixante-dix-huit ans. Son premier ouvrage composé pour la cour impériale fut *Sisara,* drame d'Apostolo Zeno, représenté en 1719. Ses autres opéras écrits pour la même cour sont : *Meride e Selinunte,* en 1721; *Spartaco,* en 1726; *I due re, Roboamo e Geroboamo,* en 1731; *Giuseppe riconosciuto,* en 1733. *Davide,* oratorio, fut composé en 1724, sur le poëme d'*Apostolo Zeno.* Les partitions de Porsile sont conservées à Vienne dans la riche collection d'ancienne musique dramatique de la cour. Hasse avait beaucoup d'estime pour les compositions de cet artiste, dont le style était simple et expressif.

PORTA (Constant), religieux de l'ordre de Saint-François ou mineur conventuel, naquit à Crémone, dans la première moitié du seizième siècle, et fit ses études musicales à Venise, sous la direction d'Adrien Willaert (1). Après avoir été maître de chapelle du couvent de son ordre, à Padoue, il alla occuper un poste semblable à la cathédrale d'Osimo, puis à l'église métropolitaine de Ravenne, et en dernier lieu à la *Santa Casa* de Lorette, où il mourut en 1601. On peut le considérer comme un des plus savants musiciens italiens de son temps. Son style est grave, et nul n'a été plus sévère observateur du caractère de la tonalité du plain-chant, sur lequel il a écrit la plus grande partie de ses ouvrages. Il a formé beaucoup d'élèves qui ont été des artistes de mérite. Il a publié de sa composition : *Liber primus Motectorum 4, 5, 6, 7 et 8 vocum;* Venise, 1555. Ce premier livre a été réimprimé à Venise, chez Ang. Gardane, en 1559, in-4° obl. 2° Liber II, *ibid.,* 1559. 3° Liber III, *ibid.,* 1572. 4° Liber IV, *ibid.* 5° Liber V, *ibid.,* 1585. 6° *Liber I Missarum 4, 5 et 6 vocum;* ibid., 1578. Les cinq livres de motets ont été réimprimés chez le même, en 1580 et 1585. 7° *Liber I Introitus Missarum quinque vocum;* ibid., 1566. 8° Liber II *Introitus Missarum dominicus pro quinque vocibus;* ibid., 1588. 9° *Madrigali a 4 e 5 voci, lib. I;* ibid., 1555. 10° Libro II, *ibid.,* 1573. 11° Libro III, *ibid.,* 1586. 12° *Inni sacri per tutto l'anno a quattro voci; in Venetia, app. Gardano,* 1602, in-4°. 13° *Psalmodia Vespertina omn. solem. octo vocum, adj. quatuor canticis B. M. V. octonis vocibus;* ibid., 1605. Ces deux ouvrages sont posthumes. 14° *Il quarto libro di madrigali a cinque voci nuovamente raccolti di Marsiglio Cristoforo; in Venetia app. Ang. Gardano,* 1586, in-4°. Le P. Martini possédait aussi en manuscrit de ce musicien : *Lamentationes quinque vocum,* et *Madrigali a quattro voci;* ainsi qu'un traité de composition intitulé : *Instruzioni di contrapunto.* Le P. Constant Porta fut un des auteurs qui dédièrent à Pierluigi de Palestrina un recueil de psaumes à cinq voix. On trouve quelques morceaux de sa composition dans les anciens

(1) M. de Winterfeld, qui a donné quelques détails sur les élèves de ce maître, dans son livre sur Jean Gabrieli, a oublié Porta, qui fut pourtant un des plus distingués.

recueils publiés à Venise et à Anvers, au seizième siècle. Le P. Martini a donné plusieurs extraits de ses œuvres dans le *Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, reproduits par Choron dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*, et Paolucci en a inséré deux morceaux dans les deux premiers volumes de son *Arte pratica di contrappunto*; enfin, un morceau ingénieux de Porta, publié par Artusi dans son livre *Delle imperfetioni* (sic) *della moderna musica*, a été reproduit par Hawkins, dans le premier volume de son *Histoire générale de la musique* (pages 112-113).

PORTA (Hercule), compositeur, né à Bologne dans les dernières années du seizième siècle, fut maître de chapelle de *San Giovanni in Persicetti*, à Venise. Il occupait cette position en 1620. Il n'est connu que par quelques ouvrages dont les titres suivent : 1° *Le Laudi delle musica, a tre voci, libro primo;* Rome (sans date). 2° *Hore di recreazione a una et due voci; in Venetia, app. Vincenti*, 1612. 3° *Lusinghe d'amore e canzonette a 3 voci*, Venise. 4° *Sacri concerti musicali a* 1, 2, 3, 4, 5, 6 *voci, con violini, tre tromboni et basso per l'organo*, op. 7, Venise, Aless. Vincenti, 1620, in-4°. 5° *Completorium quinque vocum*, op. 8, *ibid.*, in-4°.

PORTA (Jean-Baptiste), physicien célèbre, naquit à Naples vers 1550, et mourut dans la même ville, le 4 février 1615. C'était un homme d'érudition, mais dont l'esprit était rempli de préjugés et de crédulité pour les choses les plus absurdes. Dans sa *Magia naturalis libri XX*, dont la première édition parut à Naples, en 1589, in-fol., il traite (*lib. XX, cap.* 7) de l'efficacité de la musique pour le traitement de quelques affections morales. Sous le nom de *Giovan Battista Porta*, sans autre indication, a été publié un recueil intitulé : *Madrigali a cinque voci, in Venetia, app. Bartol. Magni*, 1616, in-4°.

PORTA (Jean), compositeur dramatique, né à Venise, vers la fin du dix-septième siècle, fut d'abord directeur de la musique du cardinal Ottoboni, puis retourna à Venise, en 1716, et y obtint la place de maître du chœur des jeunes filles du conservatoire de *la Pietà*. Il occupait encore cette place en 1736, lorsqu'il se présenta au concours, après la mort de Biffi, pour la place de premier maître de la chapelle ducale de Saint-Marc, avec Antoine Pollarolo et Lotti : ce dernier obtint la préférence. Après cet échec, Porta retourna à Londres où il avait déjà fait un voyage, en 1729. Il fut nommé maître de chapelle de l'électeur de Bavière, en 1737, et mourut à Munich, en 1740. On connaît de cet artiste les opéras suivants : 1° *La Costanza combattuta in amore*, Venise, 1716. 2° *Agrippa*, ibid., 1717. 3° *L'Amor di figlia*, ibid., 1718. 4° *Teodorica*, ibid., 1720. 5° *L'Amor tiranno*, ibid., 1722. 6° *Li Sforzi d'ambizione e d'amore*, ibid., 1724. 7° *Antigono tutore di Filippo* (avec Albinoni), *ibid.*, 1724. 8° *Marianna*, ibid., 1724. 9° *Agide, re di Sparta*, ibid., 1725. 10° *Ulisse*, ibid., 1725. 11° *Il Trionfo di Flavio Olibrio*, ibid., 1626. 12° *Aldeso*, ibid., 1727. 13° *Amor e fortuna*, ibid., 1728. 14° *Nel perdono la vendetta*, ibid., 1728. 15° *Doriclea ripudiata di Creso*, ibid., 1729. 16° *Numidor*, à Londres, 1738. 17° *Artaserse*, à Munich, 1739. On trouvait autrefois chez Breitkopf, à Leipsick, un *Magnificat* à quatre voix et orchestre et un motet pour soprano, deux violons, alto et basse, de Porta.

PORTA (Bernardo), né à Rome, en 1758, reçut des leçons de composition de Magrini, élève de Leo. Après avoir été maître de chapelle à Tivoli, il retourna à Rome, et fut attaché au prince de Salm, alors prélat dans cette ville. Dans ce même temps, il écrivit pour le théâtre Argentina *la Principesse d'Amalfi*, qui n'eut point de succès, des messes, des motets et deux oratorios. Arrivé à Paris, en 1788, il donna dans la même année, au Théâtre Italien, *le Diable à quatre*, opéra-comique, avec une nouvelle musique qui fut mal accueillie par le public. Cet ouvrage fut suivi, au même théâtre et au théâtre Montansier de *la Blanche haquenée, Pagamin*, au théâtre Louvois, 1792, *Laurette au village*, au théâtre Molière, 1793. Porta donna à l'Opéra, en 1794, *Agricole Viola* ou *la Réunion du 10 août*, en un acte; *les Horaces*, en deux actes, 1800, son meilleur ouvrage; *le Connétable de Clisson*, en trois actes, 1804. Il est difficile d'imaginer rien de plus plat, de plus misérable, que ce dernier opéra, qui fut l'objet d'une chanson satirique, sur un vieil air français, avec ce refrain :

Porte ailleurs ta musique, Porta.
Porte ailleurs ta musique.

Porta avait terminé douze opéras français dont il n'a pu obtenir la représentation. Ce musicien a écrit aussi de la musique instrumentale, et l'on connaît sous son nom : 1° Trios pour deux violons et basse, livres 1 et 2; Paris, Naderman. 2° Trios pour trois flûtes, op. 1, 6 et 11; Paris, Sieber et Janet. 3° Trois

quatuors pour flûte, violon, alto et basse; Paris, Imbault. 4° Quintettes pour deux flûtes, violon, alto et basse, livres 1, 2, 3, 4, Paris, Naderman. 5° Six duos pour deux violoncelles, Paris, Frey. Porta était, dit-on, bon maître de chant. Il est mort à Paris, du choléra, au mois d'avril 1832 (1).

PORTA (François **DELLA**), organiste et compositeur, né à Milan, au commencement du dix-septième siècle, eut pour maître de composition Jean-Dominique Ripalta. Après avoir été pendant quelques années organiste de l'église Saint-Ambroise, dans sa ville natale, il succéda à Antoine-Marie Turato, en qualité de maître de chapelle de Saint-Celse, et en dernier lieu, il fut maître de chapelle de l'église Saint-Antoine, jusqu'au mois de janvier 1666, époque de sa mort. On a imprimé de sa composition : 1° *Salmi da Capella a quattro voci, con altri a 3, 4, 5 voci concertati*, op. 5; *in Venezia, per Aless. Vincenti*, 1637, in-4°. 2° *Motetti a 2, 3, 4, 5 voci con litania della B. V. à 4 voci*, Libro 1°, op. 2; *ibid.*, 1645, in-4°. 3° *Ricercari a 4 voci;* Milan. 4° *Motetti*, lib. 1 et 2; Venise. 5° *Motecta 2, 3, 4 et 5 vocum cum una Missa et psalmi quatuor vel quinque vocibus ad libitum decantandis, cum basso ad organum libri tertii, opus quartum; Antwerpiæ, ap. Hæred. Petri Phalesii*, 1654, in-4°.

PORTAFERRARI (Charles-Antoine), ecclésiastique de Bologne, dans le dix-huitième siècle, fut moine dans un couvent de Modène. Il a publié un traité de chant ecclésiastique intitulé : *Regole pel canto fermo ecclesiastico;* Modène, 1732, in-4°.

PORTE (Joseph-François), littérateur, membre correspondant de la Société philharmonique du Calvados, membre de l'Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres d'Aix, est né dans cette ville (Bouches-du-Rhône), en 1792. Connu par divers ouvrages de littérature, étrangers à l'objet de cette biographie, il n'est cité ici que pour un mémoire couronné par la Société philharmonique du Calvados, et qui a pour titre : *Des moyens de propager le goût de la musique en France, et particulièrement dans les départements de l'ancienne Normandie;* Caen, 1835, in-8° de quatre-vingt-seize pages.

PORTE (Gérard **DE LA**), musicien au service du prince évêque d'Osnabruck, vers 1680, a fait imprimer un ouvrage de sa composition, sous le titre de : *Suites de pièces nouvelles choisies et disposées pour le concert, pour deux dessus de violon avec la basse continue pour le clavecin, auxquels on peut joindre la basse de viole et le téorbe;* Amsterdam, 1689, in-4° obl.

PORTE (Nicolas **DE LA**), organiste et maître de clavecin à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du clavecin, avec l'art de transposer dans tous les tons et sur tous les instruments, dédié à mademoiselle Le Duc*, in-4° gravé; Paris, La Chevardière (sans date).

PORTE (l'abbé **DE LA**). *Voyez* **LAPORTE**.

PORTER (Walter), musicien de la chapelle du roi d'Angleterre Charles Ier, et inspecteur des enfants de chœur de Westminster, a publié de sa composition : 1° Airs et madrigaux pour une, deux, trois, quatre et cinq voix, avec basse continue pour l'orgue ou le téorbe, dans la manière italienne; Londres, 1639. 2° Cantiques et motets à deux voix; Londres, 1657. 3° Paraphrase des psaumes de George Sandy, à deux voix, avec basse continue pour l'orgue; Londres, 1670.

PORTINARIO (François), musicien né dans les États de Venise, vivait à Padoue vers le milieu du seizième siècle. On connaît de lui trois livres de madrigaux à cinq et six voix, dont le premier est intitulé : *Il primo libro de Madrigali a cinque voci; Venetia, app. Ant. Gardane*, 1550, petit in-4° oblong. Le dernier livre a pour titre : *Il terzo libro de' madrigali a 5 e 6 voci, con tre dialoghi a 6 e uno a otto;* Venise, 1557, in-4°.

PORTMANN (Jean-Théophile), né à Oberlichtenau, près de Dresde, le 4 décembre 1739, fit ses études musicales à l'école de la Croix, dans cette ville. On ignore les circonstances qui l'amenèrent de la capitale de la Saxe près des bords du Rhin, mais on sait qu'après avoir été chanteur à la cour du duc de Darmstadt, il a rempli, à Darmstadt même, les fonctions de professeur adjoint et de *cantor* à l'école de la ville. Il mourut le 16 septembre 1798, à l'âge de cinquante-neuf ans. Pendant plusieurs années, il fut attaché à la rédaction de la *Bibliothèque allemande uni-*

(1) Audiffret s'est trompé, dans le supplément de la *Biographie universelle* de Michaud, lorsqu'il a dit que Porta était mort vers 1815, car il donnait encore des leçons d'harmonie dans l'institution dirigée par Choron, en 1822. Je lui succédai alors dans cet enseignement. En 1829 je l'ai revu chez Roger, membre de l'Académie française.

verselle, pour la musique, et il s'y montra critique sévère. Son premier ouvrage imprimé a pour titre : ***Musicalischer Unterricht zum Gebrauche für Anfanger und Liebhaber der Musik überhaupt***, etc. (Instruction musicale pour les commençants et les amateurs de musique, etc.); Darmstadt et Spire, 1775, in-4° de trente-deux pages. Une seconde édition de ce petit ouvrage fut annoncée en 1799, mais elle n'a pas paru. Quatre ans après la publication de sa méthode élémentaire de musique, Portmann fit paraître un traité d'harmonie intitulé : ***Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und das Generalbasses, zum Gebrauch für Liebhaber der Musik***, etc. (Méthode facile d'harmonie, de composition et de basse continue, à l'usage des amateurs de musique, etc.); Darmstadt, 1789, in-4° de soixante et dix pages, avec soixante-quatre planches de musique. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1799, à Darmstadt, chez Heyer. Je crois que ce n'est que la première, avec un nouveau titre. Le livre le plus important de Portmann est celui qui a pour titre : ***Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapuncte*** (Les découvertes les plus nouvelles et les plus importantes dans l'harmonie et le contrepoint double. Supplément à toute théorie musicale); Darmstadt, 1798, deux cent soixante et dix pages in-8° et dix-neuf planches de musique. Une analyse détaillée de cet ouvrage se trouve dans la première année de la *Gazette musicale de Leipsick*, p. 444. On a aussi de Portmann : 1° *Nouveau livre choral pour le duché de Hesse-Darmstadt*; Darmstadt, 1786, in-4°. Son nom ne se trouve pas au titre, mais après la préface. 2° Musique pour la fête de Pentecôte; Darmstadt, 1793. Il a laissé en manuscrit six fugues pour le clavecin qui se trouvaient, en 1812, à Leipsick, chez Kühnel.

PORTO (Antoine-Ignace), pianiste et compositeur, naquit à Vicence, en 1786. A l'âge de treize ans, il entra au collége des Nobles de Parme, y reçut une bonne éducation, et prit des leçons de piano de Chiavarini, et de contrepoint d'Alfonse Savi. De retour à Vicence, il y composa beaucoup de musique instrumentale, particulièrement des symphonies à grand orchestre, qui étaient estimées en Italie vers 1820.

PORTO (Mathieu), chanteur bouffe italien, possédait une voix de basse puissante, mais lourde et lente dans l'articulation. Il commença à se faire connaître, en 1802, au théâtre de Pavie, chanta au théâtre *Carcano*, de Milan, en 1805, puis à Gênes, à Venise et à Rome. En 1810, il vint à Paris, et fut attaché comme permière basse à l'opéra italien du théâtre de l'Impératrice. Il y resta jusqu'en 1814, retourna en Italie vers la fin de cette année, et revint à Paris en 1819. Sa voix avait alors perdu une partie de son timbre; il eut peu de succès, et après avoir chanté jusqu'au printemps de 1821, il alla à Londres, où il chantait en 1824. De retour dans sa patrie, il a paru encore sur quelques théâtres, jusqu'en 1826. Depuis lors son nom ne se trouve plus dans la composition des troupes dramatiques.

PORTOGALLO (Marc-Antoine), dont le nom de famille était **SIMAO**, a reçu en Italie celui sous lequel il est connu, parce qu'il était Portugais. Il naquit à Lisbonne, en 1763, et montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Après avoir appris les éléments de cet art dans un couvent de Lisbonne, il reçut des leçons de chant de Borselli, chanteur italien de l'Opéra de cette ville, et le second maître de chapelle de la cathédrale, nommé *Orao*, lui enseigna le contrepoint. Des canzonettes italiennes et quelques airs avec orchestre qu'il écrivit pour le théâtre de Lisbonne furent ses premiers essais. Borselli ayant quitté le Portugal pour se rendre à Madrid, Portogallo l'y suivit et obtint, par son entremise, la place d'accompagnateur au clavecin de l'Opéra italien. Il était alors dans sa vingtième année. Pendant son séjour à Madrid, l'ambassadeur de Portugal, charmé par le génie qu'il remarquait en lui pour la musique dramatique, lui fournit les secours nécessaires pour qu'il se rendît en Italie. Il y arriva en 1787. L'année suivante, il écrivit, à Turin, *l'Eroe cinese*, son premier opéra, dont le succès ne répondit pas à l'attente de ses amis; mais quelques mois après, il prit une complète revanche dans l'opéra bouffe *la Bachetta portentosa*, qui excita l'admiration des Génois par la multitude de traits nouveaux qui abondaient dans la plupart des morceaux. *L'Astutto*, qu'il fit jouer au printemps de 1789, à Florence, n'eut pas moins de succès, et *Il Molinaro*, qu'il donna à Venise, au carnaval de 1790, acheva de fonder sa réputation. Après la représentation de cet ouvrage, Portogallo fit un voyage à Lisbonne, et fut présenté au roi, qui le nomma son maître de chapelle. De retour en Italie, dans l'année suivante, il écrivit, à Parme, *la Donna di genio volu-*

bile, à Rome, *la Vedova raggiratrice*, et à Venise, *il Principe di Spazzacamino*, dont l'éclatant succès excita l'intérêt de toute l'Italie. Dans le genre sérieux, le *Demofoonte* qu'il composa à Milan, en 1794, et surtout *Fernando in Messico*, peut-être son chef-d'œuvre, écrit pour madame Billington, à Rome, en 1797, le mirent au rang des meilleurs compositeurs de cette époque. Les fonctions de maître de chapelle du roi de Portugal obligeaient Portogallo à retourner à Lisbonne de temps en temps, et à y faire d'assez longs séjours; mais son penchant le ramenait toujours en Italie, où ses travaux étaient accueillis par d'unanimes applaudissements. Son dernier voyage en ce pays eut lieu en 1815; il donna pendant le carnaval l'*Adriano in Siria*, à Milan. A l'époque du départ de la famille royale de Portugal pour le Brésil (novembre 1807), Portogallo l'avait accompagnée en sa qualité de maître de chapelle de la cour, et était resté à Rio-Janeiro jusqu'en 1815, époque où il obtint un congé pour essayer encore une fois son génie auprès des Italiens. C'est alors qu'il écrivit, à Milan, pour le théâtre *Re*, l'ouvrage dont il vient d'être parlé. Après le retour du roi à Lisbonne, il y reprit son service. Portogallo est mort dans cette ville à la fin de 1829, ou au commencement de 1830.

Il serait difficile de donner la liste complète des compositions de ce musicien distingué, car on manque de renseignements sur ce qu'il a écrit à Lisbonne; on sait seulement qu'il a produit une grande quantité de musique d'église pour le service de la chapelle royale, et un grand nombre d'airs portugais appelés *modeinhas*. A l'égard de ses opéras italiens, je n'ai pu recueillir que les titres de ceux qui suivent : 1° *L'Eroe cinese*, à Turin, 1788. 2° *La Bachetta portentosa*, à Gênes, 1788. 3° *L'Astutta*, à Florence, 1789. 4° *Il Molinaro*, à Venise, 1790. 5° *La Donna di genio volubile*, à Parme, 1791. 6° *La Vedova raggiratrice*, à Rome. 7° *Il Principe di Spazzacamino*, à Venise. 8° *Il Filosofo sedicente*. 9° *Alceste*. 10° *Demofoonte*, à Milan, 1794. 11° *Oro non compra amore*. 12° *I due Gobbi, ossia le confusioni nate dalla somiglianza*, à Venise, 1795. 13° *Il Ritorno di Serse*, à Bologne. 14° *Il Diavolo a quattro, ossia le Donne cambiate*. 15° *Fernando in Messico*, à Rome, 1797. 16° *La Maschera fortunata*. 17° *Non irritar le donne*, à Plaisance, 1799. 18° *Idonte*, à Milan, 1800. 19° *Il Muto per astuzzia*. 20° *Omar, re di Temagene*. 21° *Argenide*. Cet opéra, dont on ne trouve pas l'indication dans les almanachs de théâtres italiens, a été chanté à Londres, au mois de janvier 1806, par madame Billington et Braham. 22° *Semiramide*, à Lisbonne, en 1802, par madame Catalani. 23° *Il Cia bottino*. 24° *Zulema e Selimo*. 25° *Adriano in Siria*, à Milan, 1815. 26° *La Morte di Mitridate*. Portogallo avait un frère, de qui l'on connaît quelques compositions pour l'église.

POSCH (Isaac), musicien et organiste des États de la Carinthie, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Cantiones sacræ* 1, 2, 3, 4 *vocum;* Nuremberg, 1623. 2° *Musikalische Ehren und Tafels Freue*, en deux parties; *ibid.*, 1626.

POSS (Georges), cornettiste au service de l'archiduc Ferdinand d'Autriche, vers le commencement du dix-septième siècle, a publié les ouvrages suivants : 1° *Liber primus missarum 8 et 6 vocibus ;* Augsbourg, 1608. 2° *Orphæus mixtus vel concentus musici tam sacris quam profanis usibus, tam instrumentis quam voc. humanis concinnati*, lib. I; *ibid.*, 1608.

POSSELT (François), organiste et compositeur distingué, naquit en Bohême, dans l'année 1729. Après avoir été directeur du chœur à l'église de Gratzau, dans sa jeunesse, il fut choisi par le comte Gallus pour diriger le chœur et l'école de Reichenberg. Plus tard, un membre de cette noble famille l'établit dans son palais, à Prague, en qualité de secrétaire. Posselt mourut dans cette ville, le 27 janvier 1801, à l'âge de soixante et onze ans. Il a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, entre autres deux messes solennelles, dont une a été exécutée dans l'église des Dominicains, le jour de saint Égide, en 1783, et l'autre, dans la même année, à l'église de Saint-Sauveur. On a aussi chanté à l'église du couvent de Strahow, en 1798, six messes brèves de sa composition.

POSSEN (Laurin), luthier à Schœngau, en Bavière, vers le milieu du seizième siècle, fut engagé pour la fabrication et l'entretien des instruments de la chapelle de Munich, en 1564, aux appointements de quatre cent cinq florins. On conserve, dans quelques cabinets de curieux, des luths et des violes sortis de son atelier.

POSSEVIN (Antoine), jésuite, né à Mantoue, en 1534, avait terminé ses études avec succès avant l'âge de quinze ans, et se rendit à Rome, où il fut chargé, par le cardinal de Gonzague, de l'éducation de ses neveux. Plus

tard, il entra dans la compagnie de Jésus, fut employé par ses directeurs dans plusieurs négociations où il montra de l'habileté, et devint, en 1573, secrétaire du général des jésuites. Le pape l'employa aussi dans des négociations en Suède et en Russie. Il mourut à Ferrare, le 26 février 1611, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Dans son livre intitulé *Bibliotheca selecta de ratione studiorum* (Rome, 1593, deux volumes in-fol., et Cologne, 1607, deux volumes in-fol.), il traite (lib. XV, cap. 5 et 6) de la musique et des compositeurs de son temps, dont il donne une liste étendue.

POSTEL (Guillaume), célèbre visionnaire, naquit, le 25 mars 1510 (1), à Dolerie, près de Barenton, en Normandie. Après avoir fait d'excellentes études, il voyagea longtemps en Europe et en Asie, puis il retourna à Paris. Il fut professeur de mathématiques au collége de France, puis il se retira au monastère de Saint-Martin-des-Champs, où il enseigna la philosophie jusqu'en 1578. Il mourut à Paris, le 6 septembre 1581. Postel fut un des plus savants hommes de son temps, mais il eut un esprit faible, préoccupé de visions dont on trouve les détails dans les biographies générales. Il a écrit cinquante-sept ouvrages, au nombre desquels il s'en trouve un qui a pour titre : *Tabula in musicam theoricam;* Paris, 1552, in-8°. Ce livre est devenu fort rare.

POTENZA (Pascal), sopraniste distingué, naquit à Naples vers 1735, et chanta à Londres, en 1761. Après son retour en Italie, il brilla sur plusieurs théâtres, notamment à Padoue, en 1770. Quelques années après, il fut attaché à la chapelle de Saint-Marc, à Venise, comme un des vingt-quatre chanteurs de cette chapelle, jusqu'aux derniers jours de la république vénitienne (1797). On ignore la date de sa mort.

POTIER (Henri-Hippolyte), fils cadet du célèbre comédien de ce nom, est né à Paris, le 10 février 1816. Admis au Conservatoire, le 19 octobre 1827, il étudia le solfége dans la classe du professeur Amédée, puis devint élève de Zimmerman pour le piano. Le second prix pour cet instrument lui fut décerné au concours de 1830, et il obtint le premier prix en 1831. Dourlen et M. Lecoupey furent ses professeurs d'harmonie et d'accompagnement pratique, dont le premier prix lui fut décerné en 1832. M. Potier se livra ensuite à l'étude sérieuse du contrepoint et de la fugue pendant cinq années et ne sortit du Conservatoire qu'au mois de juin 1837, après dix années d'un travail assidu. Il se livra alors à l'enseignement et à la composition. Il se fit particulièrement remarquer pas son talent d'accompagnateur dans les concerts. Au mois d'août 1846, il fit jouer, au théâtre de l'Opéra-Comique, *le Caquet du couvent*, en un acte, dont la musique avait de la distinction, bien qu'on eût pu y désirer plus d'originalité. Cet ouvrage fut suivi d'*Il Signor Pascariello*, opéra en trois actes, qui fut joué au même théâtre, en 1848, et qui obtint à juste titre du succès. Depuis cette époque, M. Potier n'a écrit pour la scène que la musique d'un ballet en deux actes, représenté à l'Opéra de Paris, le 22 septembre 1853, et qui a pour titre : *Ælia et Mysis ou l'Atellane*. Cet ouvrage n'a pas eu une longue existence. M. Potier a été nommé chef du chant à l'Opéra, en 1850; il occupe encore cette position (1865).

Madame Potier, femme de cet artiste, fut une agréable et jolie cantatrice qui se fit applaudir pendant quelques années (1847-1855), au théâtre de l'Opéra-Comique et dans les concerts. Son éducation musicale avait été faite au Conservatoire de Paris.

POTIN (Antoine), facteur d'instruments à clavier, vers la fin du seizième siècle, travaillait à Paris, où vraisemblablement il est né. Le P. Mersenne dit de lui dans son *Harmonie universelle* (*Traité des instruments à cordes*, liv. III, p. 159) : « Les meilleures espinettes « étaient fabriquées par Antoine Potin, qui « faisait une excellente barrure. » On voit, dans quelques vieux instruments, que le système de barrage des épinettes et des clavicordes de cette époque était perpendiculaire au chevalet.

POTT (Auguste), violoniste allemand de l'époque actuelle, est né le 7 novembre 1806, à Nordheim, dans le Hanovre. Son père, musicien de ville, lui enseigna les éléments de la musique, et lui apprit à jouer de plusieurs instruments; mais le violon était celui pour lequel il se sentait une vocation décidée, et ses instances finirent par faire consentir son père à ce qu'il le cultivât de préférence à tout autre. Dans les années 1818 à 1820, Spohr ayant donné des concerts à Gœttingue, Pott fit plusieurs voyages de Nordheim à cette ville pour l'entendre. Sa persévérance obtint enfin de son père les moyens de se rendre à Cassel pour étudier sous la direction du maître qu'il

(1) Forkel et Gerber ont adopté une fausse date, en plaçant la naissance de Postel en 1477; ils ont été copiés dans cette faute par *Fayolle, Lichtenthal, Becker, Bertini*, etc., etc. Voyez les *Éclaircissements sur la vie de Guillaume Postel*, par le P. Desbillons.

avait choisi pour modèle. En 1824, il se fit entendre publiquement à Cassel pour la première fois, et le succès couronna ses efforts. Depuis lors, il a voyagé en Danemark, à Vienne et dans plusieurs villes de l'Allemagne : partout il a été considéré comme un artiste de mérite. Il a aussi visité Paris, mais j'ignore s'il s'y est fait entendre. En 1832, le duc d'Oldenbourg l'a nommé son maître de chapelle, et depuis ce temps il en remplit les fonctions. On a gravé de sa composition : 1° *Les Adieux de Copenhague,* grand concerto pour le violon, op. 10 ; Leipsick, Hofmeister. 2° Variations pour violon, avec accompagnement de second violon, alto et violoncelle ; Hanovre, Kruchwitz. 3° Duo pour deux violons ; *ibid.* 4° *Les Souvenirs de Paris,* variations brillantes sur un thème original pour violon et orchestre, op. 12 ; Leipsick, Hofmeister. 5° Deuxième concerto pour violon et orchestre, op. 15 ; Leipsick, Kistner. 6° Variations de concert (*Das Minnelied*), *idem* (en *sol*), op. 16 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Variations de concert (sur un thème hollandais), *idem* (en *ré*), op. 20 ; Leipsick, Kistner. Une ouverture à grand orchestre, de Pott, a été exécutée à Leipsick et à Prague, en 1838. Cet artiste a fait un voyage en Belgique et s'est fait entendre à Bruxelles, en 1856.

POTT (madame Aloyse), dont le nom de famille était **WINKLARDE FORAZET**, est née à Vienne, le 23 avril 1815. Élève de Charles Czerny pour le piano et de Gyrowetz pour la composition, cette dame se distingue par un rare talent d'exécution, mais seulement comme amateur. Elle joue aussi fort bien du violoncelle. Elle a composé des *Lieder,* des quatuors pour instruments à cordes, et une messe à quatre voix et orchestre.

POTTER (Jean), littérateur anglais, vivait à Londres dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a de lui quelques poésies, et un écrit intitulé : *Observations on the present state of music and musicians;* Londres, 1763, in-8°.

POTTER (Cipriani), pianiste et compositeur, est né à Londres, en 1792. Lorsqu'il eut atteint l'âge de sept ans, son père, professeur de musique, lui donna les premières leçons de cet art. Attwood lui enseigna les règles du contrepoint, et il acheva ses études de théorie sous la direction de Calcott et du docteur Crotch. Après l'arrivée de Woelfl en Angleterre, il reçut ses conseils pendant cinq ans. Il se fit entendre, pour la première fois, au concert philharmonique, dans un sextuor de sa composition ; mais l'accueil froid qui fut fait à cet ouvrage l'ayant jeté dans le découragement, il prit la résolution de voyager, visita l'Allemagne, et se rendit à Vienne, où il fut présenté à Beethoven par un de ses amis. De là il se rendit en Italie, puis retourna à Londres, où il se livra à l'enseignement du piano. Ayant été nommé professeur de cet instrument à l'Académie royale de musique, en 1823, il en continua les fonctions jusqu'en 1832, où il succéda au docteur Crotch dans la direction de cette institution. Après vingt-neuf ans passés dans cette position, M. Potter, ayant pris la résolution de passer ses dernières années dans le repos, a pris sa retraite, en 1861. Il a publié de sa composition : 1° Sextuor pour piano, flûte, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 11 ; Bonn, Simrock. 2° Grands trios pour piano, violon et violoncelle, ou clarinette et basson, op. 12, n°s 1, 2 et 3 ; *ibid.* 3° Sonate concertante pour piano et cor, op. 13 ; *ibid.* 4° Grand duo pour deux pianos, op. 7 ; Vienne, Mechetti. 5° Introduction et rondo pour piano à quatre mains, op. 8 ; Bonn, Simrock. 6° Sonates pour piano seul, n°s 1 et 2 ; Londres, Clementi ; n°s 3 et 4, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Beaucoup de toccates, rondeaux, fantaisies, études, pots-pourris, variations, etc. pour piano seul ; Londres, Bonn, Leipsick, Vienne, etc. M. Potter a en manuscrit des quatuors de violon et des symphonies, dont une a été exécutée au concert philharmonique de Londres, en 1835.

POTTHOFF (....), bon organiste et célèbre carillonneur, naquit à Amsterdam, en 1726. Il n'était âgé que de sept ans, lorsque, à la suite de la petite vérole, il devint aveugle. La place de carillonneur de l'hôtel de ville lui fut confiée à l'âge de treize ans. Peu de campanistes ont eu un talent comparable au sien : il jouait presque constamment à trois parties, faisant la basse avec les pieds ; mais l'exercice violent auquel il était obligé de se livrer, lorsqu'il exécutait de cette manière des fugues et des variations, lui causait une si grande fatigue, qu'il était hors d'état de prononcer un mot après avoir fini. En 1738, Potthoff concourut avec vingt-deux rivaux pour la place d'organiste de *Western-Kerk* et fit preuve d'un talent distingué. Il obtint la place d'organiste de la vieille église, en 1760. J'ignore la date de la mort de cet artiste.

POTTIER (Matthieu), musicien attaché à la cathédrale d'Anvers, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Flores selectissimarum mis-*

sarum 4, 5 et 6 voc., Anvers, 1650, in-4°. C'est une collection, formée par Pottier, de messes d'Asola, Jean Croce, Orland de Lassus, Massaini, Palestrina et Louis Viadana ; le recueil ne contient qu'une seule messe de Pottier, à quatre voix. 2° *Missæ* 7, 8 *voc.;* ibid., 1640.

POTTIER (Jean-Marie), ancien musicien de la chapelle du roi, est né à Belleville, en 1772. Après qu'il eut appris les éléments de la musique sous la direction d'un vieux maître, nommé *Avril*, sa belle voix le fit recevoir enfant de chœur à la cathédrale de Paris, dont l'abbé Dugué était alors maître de chapelle. En 1790, il sortit de la maîtrise de Notre-Dame, continua ses études littéraires, et suivit des cours de droit. Mais son penchant pour la musique le fit ensuite entrer au Conservatoire, où il devint élève de Berton pour l'harmonie. Il cultiva aussi l'art du chant sous la direction de Mengozzi, et plus tard il en donna des leçons à Paris. Admis dans la chapelle de Napoléon, en 1807, il devint, en 1815, musicien de celle du roi. En 1818, il institua une école de musique dans sa maison. Depuis lors, des chagrins de famille, des pertes de fortune, et la dissolution de la chapelle royale l'ont décidé à vivre dans la retraite. Il a publié un recueil de quatre romances chez Naderman, à Paris. A l'époque des succès de l'enseignement de la musique par la méthode de Massimino, M. Pottier a fait une critique du système de ce professeur, dans une *Lettre à madame *** sur la musique, M. M.......o et l'enseignement mutuel;* Paris, F. Didot, 1818, in-8° de vingt-quatre pages.

POUILLAN (mademoiselle), virtuose sur le clavecin, vécut à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Elle a fait graver à Paris, en 1783, trois sonates pour le clavecin, op. 1.

POUSAM (Manuel), moine augustin portugais, naquit à Landroal, et fut maître de chapelle du couvent de son ordre, où il est mort, en 1683. Il a fait imprimer : *Liber passionum et eorum quæ a dominica Palmarum usque ad sabbatum sanctum cantari solent*; Lugduni, 1676, in-fol. Il a laissé aussi en manuscrit : 1° *Missa defunctorum* 8 *vocum.* 2° *Vilhancicos e moteles.* Ces compositions étaient autrefois dans la bibliothèque du roi de Portugal.

POUTEAU (....), né à Chaulme, en Brie, vers 1740, fut conduit à Paris à l'âge de quatre ans, et y commença, fort jeune, l'étude de la musique. Forqueray, son grand-oncle, un des meilleurs organistes de ce temps, lui enseigna à jouer de l'orgue, et il reçut de Bordier des leçons de composition. A l'âge de quinze ans, il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Jacques de la Boucherie ; plus tard il succéda à Forqueray, comme organiste du prieuré de Saint-Martin-des-Champs et de Saint-Severin. En 1810, il était organiste de la paroisse Saint-Méry, quoiqu'il fût âgé de plus de soixante-dix ans. En 1777, il avait fait représenter à l'Académie royale de musique *Alain et Rozette,* opéra en un acte, qui fut bien accueilli. Il a laissé des pièces de clavecin et des motets. On lui doit aussi les accompagnements de piano de quarante-huit recueils d'airs d'opéras français.

POWEL (Thomas), né à Londres, en 1776, se livra à l'étude de la musique dès ses premières années, et apprit à jouer du violoncelle, du piano et de la harpe. En 1805, il joua avec succès un concerto de violoncelle, composé par lui, au concert donné à Hay-Market pour le bénéfice du fonds choral. L'année suivante, il alla se fixer à Dublin en qualité de professeur de musique, et y composa plusieurs ouvrages pour l'église et les concerts. Son talent de violoncelliste se développa de jour en jour, et les biographes anglais assurent qu'il pouvait être mis en comparaison avec Romberg. Après plusieurs années passées à Dublin, il s'est fixé à Édimbourg, où il vit encore (1863). Cet artiste a publié à Londres et à Édimbourg : 1° Trois duos pour violon et violoncelle, op. 1. 2° Trois duos pour deux violoncelles, op. 2. 3° Trois *idem,* livre 2e. 4° Grand duo pour violon et violoncelle, op. 4. 5° Quatuor varié pour deux violons, alto et basse sur le thème anglais : *Hope told.* 6° Sonates pour piano, violon et violoncelle, nos 1 et 2. 7° Grandes sonates pour piano et violoncelle obligé. 8° Grande marche et rondo, exécutés par l'orchestre d'harmonie aux jardins du Vauxhall. 9° *La Campanella,* rondo pour piano. 10° Des thèmes variés, *idem.* 11° Duos pour harpe et piano. M. Powel a beaucoup de compositions en manuscrit.

POWER (Lyonel), auteur inconnu d'un petit traité du déchant, ou de la composition, en ancienne langue anglaise. A l'époque où Hawkins et Burney ont écrit leurs *Histoires de la musique,* le manuscrit qui contient cet ouvrage était dans la possession du comte de Shelburne. D'après le style, l'orthographe des mots et la forme des caractères, qui se rapprochent plus des lettres saxonnes que des lettres romaines, ces auteurs pensent que

l'auteur a dû vivre vers le temps de Chaucer, c'est-à-dire vers le milieu du quatorzième siècle, et que c'est le plus ancien ouvrage anglais sur cette matière. Morley l'a connu, car il le cite à la fin de son *Introduction to practical music*. Hawkins a donné le commencement du livre de Power (*a General history of the science and practice of music*, tome II, page 226), et Burney (*a General History*, etc., tome II, page 422) l'a aussi rapporté. Cet ouvrage a pour titre : *Of the Cordis of musike.*

POYDA (Jean-Frédéric), surintendant et pasteur à Bitterfeld, a publié un sermon qu'il avait prononcé à l'occasion de l'érection d'un orgue à Priorau (?). Cet opuscule a pour titre : *Predigt bei der Einweihung der Orgel zu Priorau*, etc.; Leipsick, Cnobloch, 1821, in-8° de trente pages.

POZZI (Anne), cantatrice distinguée, naquit à Rome, en 1758. L'étendue, la pureté, la légèreté de sa voix et l'expression de son chant lui procurèrent de brillants succès. En 1784, elle chantait à Naples les rôles de *prima donna;* plus tard on la trouve à Venise, et en 1787, elle était à Milan. Elle est morte quelques années avant 1812.

POZZI (Gaetan), bon ténor italien, chanta avec succès depuis 1798 jusqu'en 1819. Il est mort à Novi, pendant l'hiver de 1833.

PRACHT (Auguste-Guillaume), musicien à Kœnigsberg, dans la nouvelle Marche de Brandebourg, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Chansons allemandes avec accompagnement de piano; Zerbst, 1796. 2° Six petites sonates pour le piano, 1re partie; *ibid.*, 1797. 3° Sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon et violoncelle, Berlin, Rellstabt, 1798.

PRADHER, ou plus exactement **PRADÈRE** (Louis-Barthélemi), pianiste et compositeur, fils d'un professeur de violon, est né à Paris, le 18 décembre 1781. A l'âge de huit ans, il commença l'étude de la musique, sous la direction de son oncle, Lefèvre, qui, plus tard, fut chef d'orchestre du théâtre de l'Opéra-Comique; puis il entra comme élève à l'école royale de musique, où il reçut des leçons de Gobert pour le piano. Après que la révolution eut fait supprimer cette institution, madame de Montgeroult accueillit Pradher comme élève, et lui donna des leçons pendant plus de deux ans. Le Conservatoire ayant été institué, il y fut appelé, et rentra sous la direction de Gobert, son ancien maître. Au concours de 1797, il obtint le second prix de piano, et l'année suivante, le premier lui fut décerné. Admis alors dans le cours d'harmonie de Berton, il se livra à l'étude de cette science; mais peu de temps après, il sortit du Conservatoire pour se marier avec la fille du célèbre compositeur Philidor, quoiqu'il n'eût pas encore atteint sa vingtième année. En 1802, après la mort d'Hyacinthe Jadin, sa place de professeur de piano au Conservatoire fut mise au concours, et Pradher l'obtint par l'exécution brillante d'un concerto de Dussek et de fugues très-difficiles composées pour ce concours par Cherubini, et qu'il joua sans hésitation à première vue. Les principaux élèves qu'il a formés dans cette école sont les frères Henri et Jacques Herz, Dubois, Meysemberg, Lambert et Rosellen. Pradher a eu aussi l'honneur de donner des leçons de piano aux princesses de la famille du roi des Français Louis-Philippe. Excellent accompagnateur, il fut successivement attaché en cette qualité à la chapelle du roi, et à la musique particulière des rois Louis XVIII et Charles X. Devenu l'époux, en secondes noces, de la charmante actrice de l'Opéra-Comique, mademoiselle More, il a beaucoup voyagé avec elle, et a pris sa retraite de professeur du Conservatoire en 1827, après vingt-cinq ans de service. Il s'était retiré avec sa femme à Toulouse, où ils vivaient honorablement du fruit de leurs travaux, et jouissaient de l'estime générale. Pradher fut nommé directeur du Conservatoire de musique de cette ville. Il est mort à Gray (Haute-Saône), dans le mois d'octobre 1843.

Pradher était déjà, depuis plusieurs années, professeur au Conservatoire lorsque le désir de se livrer à la composition dramatique lui fit suivre le cours de Méhul, qui lui enseigna le contrepoint, la fugue, et surtout l'art d'écrire pour la scène. En 1804, il fit un premier essai de ses forces dans *le Chevalier d'industrie*, opéra-comique en un acte, dont il écrivit la musique en société avec Gustave Dugazon. Le 24 septembre 1807, il donna au théâtre Feydeau *la Folie musicale*, ou *le Chanteur prisonnier*, opéra-comique, suivi de *Jeune et Vieille*, opéra-comique en un acte, 1811, de *l'Emprunt secret*, en un acte, 25 juillet 1812, du *Philosophe en voyage*, en trois actes, le 16 juillet 1821 (en société avec Frédéric Kreubé), et de *Jenny la bouquetière*, en deux actes, le 10 mars 1823 (avec le même). Parmi les compositions de Pradher, pour le piano, on remarque : 1° Concerto pour piano (en *sol*); Paris, Sieber. 2° Grande sonate pour

piano, violon et violoncelle, op. 17; Paris, Janet. 3° Adagio et rondo, *idem,* ibid. 4° Rondo pour deux pianos; Paris, Leduc. 5° Sonates pour piano seul, op. 1, 2, 3, 13, 16; Paris, Janet, Naderman, Leduc, Pleyel. 6° Rondeaux et fantaisies, *idem,* op. 8, 10, 12, 15; *ibid.* 7° Pots-pourris, *idem,* nos 1 et 2; Paris, Momigny. 8° Variations, *idem,* op. 11, 14, 18; Paris, Leduc. 9° Vingt-deux recueils de romances; Paris, Érard, Leduc, Momigny.

PRADHER (madame), autrefois mademoiselle More, née à Carcassone (Aude), le 6 janvier 1800, était fille d'une ancien directeur de théâtres, dans le midi de la France. A l'âge de cinq ans, elle parut pour la première fois sur la scène dans le rôle de *Jeannette,* du *Déserteur.* A dix ans, elle chantait dans l'opéra et dans les concerts, à Montpellier. Elle y resta jusqu'à l'âge de seize ans, puis elle alla à Rouen, et débuta à l'Opéra-Comique, le 21 juin 1816. Une voix agréable et facile, un extérieur plein de charme, et son jeu, à la fois naturel et gracieux, lui procurèrent des succès qui devinrent chaque jour plus remarquables. Le premier rôle écrit pour elle fut celui d'un adolescent dans *le Frère Philippe,* opéra-comique de Dourlen : elle y fut charmante. Bientôt des rôles plus importants lui furent confiés, et plus tard, elle joua ceux de première femme dans *Léocadie, le Maçon, la Fiancée, Fiorella ,* et beaucoup d'autres ouvrages d'Auber, d'Hérold et d'autres compositeurs. On se rappellera longtemps le charme qu'elle mettait dans celui de *la Vieille,* opéra-comique de l'auteur de cette biographie. Retirée en 1835, avec la pension acquise par vingt et un ans de service, madame Pradher a donné, dans les années suivantes, des représentations sur les principaux théâtres de France.

PRAEGER (Henri-Aloys), violoniste, guitariste et compositeur, est né à Amsterdam, le 23 décembre 1783. Après avoir accompagné pendant plusieurs années une troupe de comédiens ambulants, en qualité de chef d'orchestre, il a été directeur de musique du théâtre de Leipsick, depuis 1827 jusqu'en 1829, puis il a été chargé des mêmes fonctions au théâtre de Magdebourg. En 1829, il avait obtenu la place de maître de chapelle à Hanovre; mais il ne fut pas considéré comme assez habile pour occuper cette position, et Marschner le remplaça en 1830. En 1838, il était à Cologne, en qualité de violoniste. Après cette époque, on ne trouve plus de renseignements sur sa personne. Praeger a mis en musique et fait représenter l'opéra de Kotzebue intitulé *Der Kiffæuser Berg.* Les principales compositions de cet artiste sont : 1° Un grand quintette pour deux violons, deux altos et basse, op. 28; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Des quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 13, 17, 18, 19, 34, 43, 47; *ibid.,* et Leipsick, Hofmeister et Probst. 3° Trios pour violon, alto et violoncelle, op. 14 et 42; *ibid.* 4° Duos pour deux violons, op. 16, 23, 29; *ibid.* 5° Des caprices, exercices et études pour violon seul, op. 10, 22, 44; *ibid.* 6° Quintette pour alto, deux clarinettes, flûte et basson, op. 12. 7° Des thèmes variés pour divers instruments. 8° Des pièces de guitare. Rassmann cite aussi de Praeger (*Pantheon der Tonkünstler,* page 192), des messes, des concertos de violon, en manuscrit, et un *Gradus ad Parnassum musical.* J'ignore quelle est la nature de ce dernier ouvrage.

PRAELISAUER (le P. Célestin), moine de l'abbaye de Tegernsee, en Bavière, naquit à Koetzling, en 1694, et fut élevé au séminaire de son couvent. Il y acquit de profondes connaissances dans la musique, particulièrement par l'étude des œuvres de Roland de Lassus. Pendant plusieurs années, il dirigea le chœur de son monastère. Il mourut à Tegernsee, le 5 février 1745. Dans le grand nombre de compositions pour l'église qu'il a laissées en manuscrit, on distinguait des répons pour les vigiles des morts qui étaient, dit-on, remplies de beautés.

PRÆTORIUS (Godescalc), dont le nom allemand était **SCHULZ**, professeur de philosophie à Wittenberg, fut un des hommes les plus savants de son temps, et posséda parfaitement quatorze langues : il naquit à Salzwedel, le 28 mars 1528. Après avoir fréquenté plusieurs universités et terminé ses études, il fut quelque temps recteur de l'école de Magdebourg, puis il se rendit à la cour de Brandebourg, où il fut employé dans l'administration. Il mourut le 8 juillet 1573. Lié d'amitié avec Martin Agricola, il réunit ses connaissances musicales à celles de ce savant pour la rédaction d'une sorte de solfége à l'usage des élèves de l'école de Magdebourg; mais Agricola mourut avant l'entière exécution de cet ouvrage, et Prætorius ne le publia qu'après le décès de ce musicien, sous ce titre : *Melodiæ scholasticæ sub horarum intervallis decantandæ, in quibus musica Martino Agricolæ, Hymni suis auctoribus, Distributio cum aliis nonnullis Godescalco Prætorio debentur, in usum scholæ Magdeburgensis, cum 4 voc.;* Magdebourg, 1556, in-4°. Il y a une

deuxième édition qui a paru aussi à Magdebourg, en 1584, in-4°.

PRÆTORIUS ou **SCHULZ** (Jérôme), savant organiste, naquit à Hambourg, en 1560. Son père, organiste de l'église Saint-Jacques de cette ville, lui donna les premières leçons de musique, puis le jeune Schulz alla terminer ses études musicales à Cologne. Ses progrès avaient été si rapides, qu'en 1580, il fut considéré comme assez habile pour remplir les fonctions de cantor à Erfurt, et qu'il obtint cette place. Son père étant mort deux ans après, on le choisit pour lui succéder dans la place d'organiste de Saint-Jacques à Hambourg. Il occupa cette place pendant quarante-sept ans, et mourut en 1629, dans sa soixante-dixième année. Prætorius a publié de sa composition : 1° *Cantiones sacræ de præcipuis festis totius anni* 5, 6, 7 *et* 8 *vocum ; Hamburgi excudebat Philippus de Ohr,* 1599, huit parties in-4°. J'ignore pourquoi Gerber a cité cet ouvrage sous un titre allemand : mon exemplaire a celui qui vient d'être rapporté. 2° *Magnificat octo vocum über die acht Kirchen-Tœne, nebst einigen 8-12 stimmigen Motetten* (Magnificat à huit voix dans les huit tons de l'église, suivis de quelques motets depuis huit jusqu'à douze voix) ; Hambourg, Philippe de Ohr, 1602, in-4°. 3° *Ein Kindelein so lœbelich,* cantique à huit voix, dédié comme cadeau de noces, à la duchesse de Saxe ; *ibid.,* 1613, in-4°. 4° Six messes à 5-8 voix ; *ibid.,* 1616, in-4°. 5° *Cantionum sacrarum* 5-20 *stimmen,* op. 5 ; *ibid.,* 1618, in-4°. Tous ces ouvrages ont été réunis sous ce titre : *Opus musicum novum et perfectum, V tomis concinnatum ;* Francfort, Emmelius, 1622, in-4°. Cette magnifique collection est ainsi divisée : I. *Cantiones sacræ de præcipuis festis. Operum musicorum etc. tomus primus,* huit parties in-4° et un volume in-folio pour la basse continue à l'usage des organistes. II. *Cantiones Mariæ. Operum musicorum tomus secundus,* huit parties in-4° et un volume in-folio pour la basse continue. III. *Liber Missarum. Operum etc. tomus tertius,* huit parties in-4° et un volume in-fol. IV. *Cantiones variæ. Operum etc. tomus quartus,* huit parties in-4° et un volume in-fol. V. *Magnificat octo tonorum. Operum etc. tomus quintus,* huit parties in-4° et un volume in-fol. 6° *Cantiones novæ officiosæ,* motets depuis cinq jusqu'à quinze voix ; Hambourg, 1629, in-4°.

PRÆTORIUS (François), sous-recteur à Danneberg, dans les premières années du dix-septième siècle, a fait imprimer un discours intitulé : *Oratio de præstantia, auctoritate et dignitate artis musicæ ;* Rostock, 1604, in-4°.

PRÆTORIUS (Barthelemé), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par des pièces instrumentales à cinq parties intitulées : *Newe liebliche Paduanen und Gagliarden mit 5 Stimmen* (Pavanes et gaillardes nouvelles et agréables à cinq parties), Berlin, 1617, in-4°.

PRÆTORIUS (Jacques), fils de Jérôme (*voyez* J. Moller, *Cimbria litterata,* tome I, fol. 505), organiste distingué, né dans la seconde moitié du seizième siècle, eut pour maître son père et un organiste d'Amsterdam, nommé Jean Petersen. Il fut organiste de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, à Hambourg, et eut, le 28 octobre 1648, le titre de doyen des vicaires de la cathédrale de cette ville. Il mourut, dans un âge avancé, le 21 octobre 1651. Il a contribué, avec Jérôme Prætorius, Joachim Decker et David Scheidemann, à la composition du *Livre choral* à quatre parties, publié à Hambourg, en 1604. Il est aussi auteur d'un recueil de motets à quatre et cinq voix, intitulé *Melodiæ sacræ,* dont j'ignore la date de la publication. Kühnau a publié un cantique de Prætorius dans le deuxième volume de ses *Vierstimmige alte und neue Choralgesænge* (Berlin, 1786).

PRÆTORIUS ou **SCHULZ** (Michel), célèbre écrivain sur la musique et compositeur, naquit à Creuzberg, dans la Thuringe, le 15 février 1571. On n'a point de renseignements sur sa jeunesse, sur ses études, ni sur les maîtres qui lui enseignèrent la musique. On sait seulement qu'il fut d'abord maître de chapelle à Lunebourg, puis organiste du duc de Brunswick, enfin, maître de chapelle et secrétaire du même prince à Wolfenbuttel, et prieur de l'abbaye de Ringelheim, près de Gozlar, bénéfice qui ne paraît pas l'avoir obligé à résidence. Il mourut à Wolfenbuttel, le 15 février 1621. Quelques-unes des compositions de Prætorius, que j'ai vues en partition, prouvent qu'il fut un savant et laborieux musicien, sous le rapport de la pratique de l'art ; mais c'est surtout comme écrivain qu'il est connu maintenant par un livre remarquable, qui joint malheureusement à son mérite propre celui d'une grande rareté, et qu'il est difficile de trouver complet. Ce livre a pour titre : *Syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum autorum lec-*

tione, Polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierni seculi (sic) *usurpatione, ipsius denique musicæ artis observatione : in cantorum, organistarum, organopœorum, cæterumque musicum scientiam amantium et tractantium gratiam collectum.* L'ouvrage entier devait avoir quatre volumes in-4° : les trois premiers seulement ont paru. Le premier volume est divisé en deux parties : la première fut imprimée à Wolfenbuttel ; la seconde, à Wittenberg. L'épître décicatoire de celle-ci est datée de Dresde, le 5 mars 1614. Les deux parties ont été ensuite réunies avec un titre général qui porte la date de 1615, mais sans nom de lieu. Les frontispices ont été plusieurs fois changés. Ce premier volume est en langue latine : les deux autres sont en allemand ; ceux-ci ont été imprimés à Wolfenbuttel, chez Élie Halwein, en 1619 ; mais les planches gravées sur bois, qui appartiennent au deuxième volume, n'ont été publiées qu'en 1620, dans la même ville, en un cahier de quarante-deux planches avec une table des instruments, sous ce titre : *Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia.* Le premier volume, entièrement historique, traite de la musique religieuse, ou plus exactement du chant choral et de la psalmodie dans le culte judaïque, et dans les églises des divers rites grec, asiatique, égyptien et catholique romain ; des instruments de l'antiquité, de la musique vocale et de la musique instrumentale. Le deuxième volume, qui traite de tous les instruments, de leur nature, de leur étendue, et particulièrement des orgues, avec tous les détails de leur facture, et l'examen de plusieurs de ces instruments très-anciens et très-curieux, a pour titre particulier : *Syntagmatis musici Michaelis Prætorii tomus secundus de organographia.* Le troisième volume est relatif aux principes de la musique, de la solmisation, de la notation, de la mesure, à l'art du chant, à la manière d'écrire pour les instruments, à la forme et aux différents genres de compositions. Le quatrième devait traiter du contrepoint : Prætorius n'eut pas le temps de le terminer, et l'on n'en a pas retrouvé le manuscrit. Tous les bibliographes musiciens affirment que ce quatrième volume n'a pas été publié ; cependant le catalogue de la bibliothèque de Forkel indique, sous le n° 326 (p. 23), le *Syntagma musicum,* t. I à IV ; mais il est vraisemblable que les planches du second volume formaient le quatrième tome de cet exemplaire.

Une érudition solide se fait remarquer dans le livre de Prætorius, et l'on y admire l'étendue et la variété des connaissances de l'auteur. A ces qualités se mêlent à la vérité les défauts du temps où vécut ce savant musicien, c'est-à-dire beaucoup de pédantisme, et l'absence de l'esprit de critique ; mais ces défauts n'empêchent pas que l'ouvrage ne soit une mine précieuse de renseignements concernant toutes les parties de la musique, sous les rapports historiques et techniques : le premier livre renferme même des aperçus philosophiques qui ne manquent pas de profondeur.

Les compositions connues de Prætorius sont les suivantes : 1° *Sacrarum motetarum primitiæ 4, 5, usque ad 16 voc. und cum 1 Missa et Magnificat ;* Magdebourg et Leipsick, 1600, in-4°. 2° *Polyhymnia III panegyrica,* c'est-à-dire, Chants de paix et de joie pour les concerts, à une, deux, trois, jusqu'à vingt-quatre voix, pour deux, trois, quatre, cinq et six chœurs, avec trompettes et basse continue pour orgue ; Francfort et Leipsick, 1602, in-fol. Prætorius a indiqué le contenu de cette collection dans le troisième volume de son *Syntagma.* 3° *Magnificat* à huit voix dans les huit tons de l'église avec quelques motets à huit et douze voix (titre allemand) ; Hambourg, Froben, 1602. 4° *Musæ Sioniæ oder geistliche Concert-Gesænge* (les Muses de Sion, ou chants spirituels concertants), première, deuxième, troisième, quatrième, cinquième, sixième, septième, huitième et neuvième parties ; Ratisbonne, Jena, Helmstadt et Wolfenbuttel, 1605-1610. Neuf parties divisées en quinze volumes in-4°. Collection excessivement rare ; la neuvième partie est presque introuvable et a même été inconnue à tous les bibliographes. Voici les titres particuliers de chaque partie : *a. Musæ Sioniæ oder geistliche Concert-Gesænge über die fürhnemhste Herrn Lutheri und anderer teutsche Psalmen mit* 8 *Stimmen gesetzt, etc.* (Muses de Sion, ou chants spirituels concertants sur les psaumes traduits par Luther et d'autres, composés à huit voix, etc.) ; Erster Theil, Ratisbonne, 1605, in-4°. *b. Musæ Sioniæ geistliche Concert-Gesænge über die fürhnemhste deutsche Psalmen und Lieder, wie sie in der Christlichen Kirchen gesungen werden mit* 8 *und* 12 *Stimmen gesetzet* (Muses de Sion, chants spirituels concertants sur les psaumes et cantiques, tels qu'ils sont chantés dans les églises chrétiennes, composés à huit et douze voix) ; Ander Theil. Jehna

(Jena), 1607, in-4°. *c.* Troisième partie, même titre et même nombre de voix; Helmstadt, 1607, in-4°. *d.* Quatrième partie, à huit voix; même titre; Helmstadt, 1607, in-4°. *e. Musæ Sioniæ Michaelis Prætorii C geistlicher deutscher in der christlichen Kirchen ublicher Lieder und Psalmen mit* 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 *Stimmen. Fünfter Theil* (les Muses sioniennes de Michel Prætorius; cent cantiques spirituels allemands et psaumes à deux, trois, quatre, cinq, six, sept et huit voix. Cinquième partie); Wolfenbuttel, 1608, in-4°. *f. Musæ Sioniæ, etc., mit vier Stimmen* (les Muses sioniennes de etc., même titre, à quatre voix. Sixième partie); Wolfenbuttel, 1609, in-4°. *g. Musæ Sioniæ etc. Siebenter Theil* (même titre et même nombre de voix. Septième partie); *ibid.*, 1609, in-4°. *h. Musæ Sioniæ Michaelis Prætorii, C deutscher geistlicher in Kirchen und Hæusern gebrauchlicher Lieder und Psalmen, etc. mit vier Stimmen, in Contrapuncto simplici nota contra notam. Achter Theil* (les Muses sioniennes de Michel Prætorius; cent cantiques spirituels et psaumes allemands à l'usage des églises et des maisons; mis à quatre voix, en contrepoint simple de note contre note. Huitième partie); *ibid.*, 1610, in 4°. *i. Musæ sioniæ etc.*, même titre, même nombre de voix. Neuvième partie); *ibid.*, 1610, in-4°. 5° Cent trente-quatre chants religieux et psaumes pour les jours de fête de toute l'année, à quatre voix, en contrepoint simple; Wolfenbuttel, 1609; Hambourg, 1611, in-4°. 6° *Eulogodia Sionia,* consistant en motets à deux, trois et jusqu'à huit voix, pour l'office divin; Hambourg, 1611, in-4°. 7° *Bicinia et tricinia,* dans lesquels se trouvent la plupart des psaumes et des cantiques en usage dans les temples et les maisons, à deux et trois voix, dans le style des motets, des madrigaux et dans un autre genre inventé par l'auteur; Hambourg, 1611, in-4°. 8° *Hymnodia Sionia,* consistant en vingt-quatre hymnes sacrées à deux, trois et jusqu'à huit voix; Hambourg, Hering, 1611. 9° *Megalynodia,* Magnificat à cinq, six et huit voix, ainsi que quelques madrigaux et motets; Wolfenbuttel, 1611, et Francfort, 1619, in-4°. 10° *Terpsichore, musarum Aoniarum quinta,* recueil de plusieurs danses et chansons françaises à quatre, cinq et six parties; Hambourg, 1611, in-fol. 11° *Idem,* seconde partie, danses anglaises pour dames, à quatre et cinq parties; Leipsick, Klosemann, in-fol., 1612. 12° *Musarum Aoniarum sexta Terpsichore,* danses françaises à quatre et cinq parties; Hambourg, 1611, in 4°. 13° *Musarum Aoniarum tertia Erato,* renfermant quarante-quatre chansons profanes allemandes, ainsi que quelques mélodies anglaises à quatre voix; Hambourg, 1611. 14° Petite et grande litanie en deux chœurs, à cinq, six et sept voix, avec une notice sur l'origine de cette litanie; Hambourg, Hering, 1612, in-4°. 15° *Te Deum* à seize voix, avec le chant de Noël : *Ein Kindlein so lœblich,* à huit voix; Hambourg, 1613. Je crois qu'il y a, dans la citation de cet œuvre, une erreur de Gerber, et que c'est le même qui est attribué à Jérôme Prætorius (*voyez* ce nom). 16° Épithalame sur le mariage du duc Frédéric-Ulric de Brunswick et de la margrave Anne-Sophie de Brandebourg; Hambourg, 1614, in-fol. 17° *Polyhymnia panegerica et caduceatrix,* concerts solennels de paix et de joie, consistant en trente-deux chants d'église à plusieurs voix; Wolfenbuttel, 1619, in-fol. 18° *Musa Aonia Thalia,* ou toccates et canzonettes à cinq parties, pour violes et violons, et particulièrement pour instruments à vent, avec basse continue; Nuremberg, 1619, in-4°. 19° *Concerti sacri ecclesiastici et politici ex Italis autoribus, iisque optimis et præstantissimis, collecti et aucti adjecto ripieno seu choro pleno. Accesserunt sub finem ejusdem generis cantiones, quarum auctor ipse M. P. C.;* Francfort, 1620, in-4°. 20° *Polyhymnia exercitatio,* ou chansons religieuses allemandes en contrepoint simple et figuré à deux, trois, quatre, cinq, six et huit voix avec basse continue; Francfort, 1620, in-4°. 21° *Calliope,* ou quelques chansons joyeuses allemandes à une, deux, trois et quatre voix principales, et cinq, six, sept et huit voix chorales, symphonies et ritournelles ajoutées; Francfort, 1620, in-4°. 22° *Puericinium, seu concentus trium vel quatuor puerorum, trium pluriumve adultorum, et quatuor instrumentorum,* renfermant quinze chants d'église allemands, et d'autres chants de concert; Francfort 1621, in-4°.

PRÆTORIUS (maître Jean), né à Quedlinbourg, le 19 janvier 1634, étudia à Wittenberg et à Jena, où il devint magister et professeur adjoint du cours de philosophie. Ensuite il fut nommé précepteur des ducs de Gotha, puis recteur à Zoest, et enfin recteur à Halle, où il mourut le 21 février 1705. En 1681, il donna à Halle un oratorio de sa composition intitulé *David.*

PRANDI (Jérôme), professeur de philosophie et de droit naturel à Bologne, au commencement du dix-neuvième siècle, a fait im-

primer un discours intitulé : *Orazione sulla musica*; Bologne, 1805.

PRASPERG (Balthazar), en latin **PRASPERGIUS**, *cantor* à Bâle, au commencement du seizième siècle, naquit à Mersebourg, dans la seconde moitié du quinzième siècle. On a de lui un traité du plain-chant intitulé : *Clarissima planè atque choralis musice interpretatio, cum certissimis regulis atque exemplorum adnotationibus et figuris multum splendidis*; Bâle, 1501, in-4°, gothique. Ouvrage rare, mais de peu de valeur, malgré son titre fastueux.

PRAT (Daniel), ecclésiastique anglican, fut d'abord recteur à Harrixham, dans le duché de Kent, puis chapelain du roi Georges III, à Kensington; il vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par quelques ouvrages de théologie, et par un petit poëme intitulé : *An ode on the late celebrated Handel on his playing on the organ* (Ode sur le célèbre Handel et sur son talent d'organiste); Cambridge, 1791, in-4°.

PRATI (Alessio), maître de chapelle de l'électeur palatin, naquit à Ferrare, le 16 juillet 1750, d'après une notice dont le titre est indiqué plus bas. Après avoir fait ses études musicales sous la direction d'un musicien de la cathédrale de Ferrare, nommé Bighetti, Prati fut maître de chapelle à Udine, puis se rendit, en 1767, à Paris, où il eut le titre de directeur de la musique du duc de Penthièvre, et fut employé comme maître de chant des personnes les plus distinguées de la cour. Il y donna aussi l'*École de la jeunesse*, opéra-comique, qui eut du succès, et dont on a gravé la partition. De Paris, Prati se rendit à Saint-Pétersbourg, visita ensuite l'Allemagne, et retourna en Italie vers 1781. Il eut alors le titre de maître de chapelle du roi de Sardaigne, écrivit quelques opéras à Turin, à Florence, à Venise, à Naples, et mourut à Ferrare, le 17 janvier 1788, à l'âge de cinquante et un ans. Les opéras italiens de Prati dont on connaît les titres sont : 1° *Ifigenia in Aulide*, 1784, à Florence. 2° *Semiramide*, 1785, dans la même ville. 3° *Armida abbandonata*, à Munich, 1785. 4° *Olimpia*, à Naples, en 1786. 5° *Demofoonte*, 1787, à Venise. On connaît aussi du même artiste : 1° Six sonates pour clavecin et violon, op. 1; Lyon, Carnaud. 2° Trois *idem*, op. 2; Berlin. 3° Trois *idem*, op. 3; *ibid*. 4° Concerto pour flûte, à Paris. 5° Concerto pour basson, *ibid*. 6° Trois sonates pour harpe et violon, op. 6; Paris. 7° Duo pour deux harpes; *ibid*. 8° Plusieurs recueils de romances et d'airs italiens gravés à Paris et à Londres. On a sur cet artiste une notice de M. Camille Laderchio, intitulée : *Notizie biografiche intorno alla vita di A. Prati*, Ferrare, 1825, in-8°.

PRATO (Vincent **DEL**), sopraniste, né à Imola, le 5 mai 1756, fit ses études de chant sous la direction du maître de chapelle Lorenzo Gibelli. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il débuta au théâtre de Fano, en 1772. Depuis lors, il chanta avec succès sur les principaux théâtres d'Italie. En 1779, il produisit la plus vive impression à Stuttgard, pendant le séjour de Paul I^er^ dans cette ville. L'année suivante, il fut appelé à Munich. C'est pour lui que Mozart écrivit le rôle d'*Idamante*, dans son *Idomeneo*, joué en 1780. Depuis lors, del Prato est resté attaché à la cour de Bavière qui lui a accordé une pension en 1805. Il est mort à Munich vers 1828.

PRATONERI (Spirito), musicien italien du seizième siècle, n'est connu jusqu'à ce jour que par ses ouvrages, qui ont pour titre : 1° *Harmonia super aliquot Davidis psalmos ad vesperas sex vocibus*; Venise, Jérôme Scotto, 1569, in-4° obl. 2° *Motetti a otto voci*; *Venetia. Giac. Vincenti et Ric. Amadino*, 1584, in-4°. 3° *Madrigali ariosi del sig. Spirito Pratoneri a quattro voci, con un dialogo a otto, nuovamente composti et dati in luce; in Venetia, presso Giacomo Vincenti*, 1587, in-4°.

PRATT (Jean), fils d'un professeur et marchand de musique, est né à Cambridge, vers 1779. A l'âge de huit ans, il fut admis au collége du Roi pour y faire ses études comme enfant de chœur, puis il devint élève de Randal, organiste du collége, dont il fut le successeur en 1799. Au mois de septembre de la même année, il eut aussi le titre d'organiste de l'université. En 1813, il a succédé à C. Paris, comme organiste du collége de Saint-Pierre. Cet artiste a publié un recueil de psaumes et d'hymnes intitulé : *Psalmodia cantabrigiensis*; 1817, in-4°. Il a écrit aussi beaucoup d'antiennes et de services du matin et du soir, qu'on entend souvent dans la chapelle royale de Cambridge.

PRAUN (Sigismond-Otto, baron **DE**), violoniste qui, dès son enfance, eut beaucoup de célébrité, naquit le 1^er^ juin 1811, à Tyrnau, en Hongrie. Avant d'avoir atteint sa quatrième année, il avait obtenu au collége les premiers prix dans les études de langues, de calcul, d'histoire et de dessin. Au mois de mai 1815,

il se fit entendre au Burg-Théâtre, à Vienne, dans un trio de Pleyel pour le violon; mais cet essai ne fut point heureux, car le pauvre enfant eut peur de l'assemblée, pleura beaucoup, et joua faux; mais un an après, il prit sa revanche dans un quatuor de Rode, où il étonna le public par la vigueur relative de son coup d'archet. En 1817, il fut confié aux soins de Mayseder, et après trois années d'études sous ce maître, il commença des voyages d'exploitation, devenus trop fréquents pour ces prodiges que des parents avides épuisent dès le berceau. En 1820, le jeune de Praun donna deux concerts à Milan, et y causa beaucoup d'étonnement. Il n'eut pas moins de succès à Rome l'année suivante. En 1824, il visita l'île de Malte; puis il se rendit à Paris, où il excita peu d'intérêt. Après une absence de dix ans, il retourna en Allemagne, et se fit entendre, en 1828, à Stuttgard, à Munich, à Leipsick, et enfin à Berlin, où l'on eut l'idée grotesque de le mettre en parallèle avec Paganini; mais cette bouffonnerie n'eut point de succès. Au mois de novembre 1829, de Praun se mit en route pour Pétersbourg; mais arrivé à Cracovie, il y fut attaqué par une inflammation des poumons, une hydropisie de poitrine se déclara, et le pauvre jeune homme, épuisé par un travail précoce, mourut le 5 janvier 1830, à l'âge de dix-neuf ans. Les qualités de son jeu n'étaient pas assez remarquables pour justifier la réputation qu'on avait voulu lui faire.

PRAUPNER (Wenceslas), compositeur, organiste et violoniste, naquit à Leitmeritz, en Bohême, le 18 août 1744. Il suivit les cours du collége des Jésuites, et se livra en même temps à l'étude de la musique, où il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de quatorze ans il put se faire entendre plusieurs fois à l'église dans des concertos de violon. Il cultiva aussi l'orgue, et apprit la théorie de l'harmonie et du contrepoint par la lecture de quelques bons ouvrages. Le désir de se distinguer lui fit quitter Leitmeritz pour se rendre à Prague : il y continua ses études littéraires et musicales au séminaire de Saint-Wenceslas, et suivit un cours de théologie, parce qu'il se destinait à l'état ecclésiastique; mais au bout de deux ans, il changea de dessein et prit la résolution de se livrer exclusivement à la musique. Le comte de Rinck le choisit d'abord pour chef d'orchestre de son théâtre particulier; le talent qu'il déploya dans ses fonctions le fit nommer ensuite directeur du chœur de l'église Saint-Martin, puis de Sainte-Marie-au-Berceau, de Notre-Dame-aux-Neiges, et enfin, le 1er juillet 1794, de la *Thein-Kirche*. Après la mort de Joseph Strobach, directeur de l'orchestre de l'Opéra, il lui succéda dans cette place, et eut aussi celle de maître de chapelle de l'église des Frères-de-la-Croix. C'est à cette époque de sa vie qu'il écrivit plusieurs grands ouvrages pour le théâtre. La mort de sa femme lui causa un vif chagrin qui le conduisit au tombeau, le 2 avril 1807. Cet artiste, estimé pour ses qualités sociales autant que pour son talent, a laissé en manuscrit des messes solennelles, des graduels, des offertoires, un *Requiem*, des vêpres à trois chœurs, des concertos de violon, des symphonies et des pièces d'orgue. De ses opéras, on ne cite que *Circé*, qui fut représenté avec succès au théâtre du comte de Thun.

PRAUNSPERGER (Marianus), bénédictin bavarois, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle, au monastère de Tegernsée et y fut professeur de théologie. Il a fait imprimer des pièces instrumentales de sa composition, sous le titre bizarre : *Pegasus sonorus, hinniens, saltu 12 partitas belleticas exhibens ;* Augsbourg, 1730, in-fol.

PREDIERI (Ange), religieux du tiers ordre de Saint-François, naquit à Bologne, au mois de janvier 1655, et apprit la musique sous la direction de Camille Cevennini, maître de chapelle de la cathédrale, et d'Augustin Filipuzzi, maître de chapelle des chanoines de Latran, à Saint-Jean *in monte*. Il entra dans l'ordre des Franciscains, en 1672. Habile organiste et musicien instruit dans l'art du contrepoint, il se distingua particulièrement dans l'enseignement, et fut le premier maître du P. Jean-Baptiste Martini. Predieri mourut à Bologne, le 17 février 1731, à l'âge de soixante-seize ans. Le P. Martini, à qui j'emprunte ces détails, a rapporté dans son *Saggio fondam. prattico di contrappunto* (t. II, p. 135 et suiv.), un extrait d'un *Dixit* à quatre voix et instruments composé par ce maître, dont l'abbé Santini, de Rome, possède des motets à quatre voix, et un *Kyrie cum Gloria*, également à quatre voix.

PREDIERI (Jacques-César), né à Bologne, dans la dernière moitié du dix-septième siècle, fit ses études musicales sous la direction de Jean-Paul Colonna. Il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, en 1698. Il occupait encore cette place vers 1720. Predieri avait été reçu membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, en 1690; il en fut prince trois fois, en 1698,

1707 et 1711. On connaît de lui un ouvrage dont le titre est : *Jesabella, oratorio a sette voci, diviso in 4 parti recitate in due serie nella chiesa de MM. RR. PP. dell' Oratorio di S. Filippo Neri, detti della Madona di Galieri, le due feste seguenti delli 25 et 26 di Marzo* 1719 (en manuscrit). Predieri eut pour collaborateur de cet œuvre Floriano Aresti (*voyez* ce nom), organiste de l'église de l'Oratoire. Il a fait imprimer de sa composition des cantates morales et spirituelles à trois voix, avec basse continue pour le clavecin, à Bologne, 1696, in-4°.

PREDIERI (Jean-Baptiste), né à Bologne, en 1678, fut licencié en droit civil et canon, le 25 juin 1700, et obtint ensuite un canonicat dans l'église de Sainte-Marie-Majeure. Il a fait imprimer un livre intitulé : *Le Ricreazioni spirituali nella musica delle sagre canzoni*; Bologne, Benacci, 1730, in-4°. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

PREDIERI (Luc-Antoine), né à Bologne, le 13 septembre 1688, apprit d'abord à jouer du violon, sous la direction de Vitali, puis fut élève de son oncle Jacques-César Predieri pour le contrepoint. Il fut élu membre de l'Académie des Philharmoniques de sa ville natale, en 1706, et en fut prince, en 1723. Il fut appelé à Vienne, au service de l'empereur Charles VI, en qualité de compositeur dramatique, vécut environ quinze ans à Vienne, et mourut dans sa patrie, en 1743. On assure qu'il y avait beaucoup d'imagination dans sa musique, et que ses mélodies étaient expressives. On a retenu les titres suivants de ses opéras : 1° *Griselda*, à Bologne, 1711. 2° *Astarto*, 1713. 3° *Lucio Papirio*, 1715, à Venise. 4° *Il Trionfo di Solimano*, à Florence, 1719. 5° *Merope*, 1719. 6° *Partenope*, à Bologne, au théâtre Marsigli, 1719. 7° *Scipione il giovane*, 1731. 8° *Zoe*, à Venise, 1736. 9° *Il Sacrifizio d'Abramo*, oratorio, à Vienne, 1738. 10° *Isacco figura del Redentore*, 1740. Ces deux derniers titres semblent appartenir au même ouvrage.

PREDIGER (....), facteur d'orgues à la fin du dix-septième siècle, a construit de 1694 à 1696 un instrument de vingt-six jeux, deux claviers et pédale, à Anspach.

PREINDL (Joseph), maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, à Vienne, naquit à Marbach, sur le Danube, en 1758. Son père, organiste dans ce lieu, lui enseigna les premiers principes de la musique, puis il alla achever ses études sous la direction d'Albrechtsberger. Organiste distingué et musicien instruit, il succéda à celui-ci, comme maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, en 1809, et mourut à Vienne, non en 1826, comme il est dit dans le *Lexique universel de musique* publié par Schilling (à l'article *Breindl*), mais le 23 octobre 1823. On a gravé sous le nom de cet artiste : 1° Premier concerto pour le piano, op. 1 ; Vienne, Artaria. 2° Deuxième *idem*, op. 2 ; Vienne, Kozeluch. 3° Thèmes variés pour piano seul, op. 3, 4, 6 ; Vienne, Bærmann, Haslinger. 4° Fantaisies pour le piano, op. 5, 13 ; *ibid.* 5° Sonates pour piano seul ; Vienne, Tracy. 6° Six messes à quatre voix, orchestre et orgue, n° 1, op. 7 ; Vienne, Mechetti ; n° 2 (petite), op. 8, *ibid.*; n° 4, op. 10, *ibid.*; n° 5, op. 11, *ibid.*; n° 6, op. 12, *ibid.* 7° Graduels et offertoires, op. 14, 15, 16, 17, 18, *ibid.* 8° Offertoires, n° 1, *De Beata*; n° 2, *De SS. Trinitate*; n° 3, *Lauda, anima mea, Dominum*; ibid. 9° *Requiem* à quatre voix, orchestre et orgue, op. 50; *ibid.* 10° *Te Deum*, idem, op. 51; *ibid.* 11° Lamentations qui se chantent dans la semaine sainte, avec orgue; *ibid.* 12° Mélodies pour tous les chants de l'église allemande, avec des cadences et des préludes pour l'orgue, op. 15; *ibid.* 13° Chants pour la fête anniversaire de la réformation, en 1817, avec orgue ; Vienne, Haslinger. 14° Méthode de chant, op. 33 ; Vienne, Haslinger. Après la mort de Preindl, le chevalier de Seyfried a publié un traité d'harmonie, de contrepoint et de fugue qu'il avait laissé en manuscrit ; ce livre a paru sous le titre suivant : *Wiener Tonschule ; oder Anweisung zum Generalbass, zur Harmonie, zum Contrapunkt und zur Fugenlehre* (École de musique viennoise, ou Introduction à la science de la basse continue, de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue); Vienne, Haslinger, 1827, deux parties in-8°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée chez le même, en 1832. La théorie exposée par Preindl dans ce livre est peu rigoureuse, et les exemples en sont écrits d'une manière assez lâche ; défaut qu'on peut en général reprocher à l'école de Vienne.

PREISSLER (Jean), ecclésiastique, né en Bohême, vers 1750, fit ses études au collége de Prague et y suivit des cours de théologie et de philosophie. Le maître de chapelle Schling fut son maître de musique, et en fit un pianiste habile et un musicien instruit. Après avoir été précepteur des enfants du comte de Kaunitz, il fut nommé doyen à Bœhmischleipa, vers 1788. Plusieurs concertos et sonates de piano de sa composition sont connus en manuscrit

dans la Bohême; on n'en a imprimé qu'une sonate pour piano seul, op. 1; Prague, Berra; et une sonate pour piano et violon, op. 2, *ibid*. Preissler est mort à Bœhmischleipa, dans le mois de novembre 1796.

PRELLEUR (Pierre), musicien français, se fixa à Londres dans les premières années du dix-huitième siècle. Dans sa jeunesse, il fut maître d'écriture à Spitalfields, mais dans la suite il se consacra tout entier à la musique et en donna des leçons. En 1728, il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Alban, de Londres. A la même époque, il fut nommé claveciniste du théâtre de Goodman's fields, et pendant plusieurs années, il composa la musique des ballets et des pantomimes qu'on y représentait. Il a publié un traité du chant et de l'art de jouer des instruments alors en usage, sous ce titre : *The modern music master, containing an instruction to singing, and instructions for most of the instruments in use;* Londres, 1731, in-8°. A la suite de cet écrit, on trouve un abrégé de l'histoire de la musique, extrait du livre de Bontempi. Cinq ans après la publication de cet ouvrage, Prelleur obtint la place d'organiste de l'église du Christ, à Middlesex. Ce renseignement est le dernier que l'on ait concernant la vie de cet artiste.

PRENITZ ou **PRENZ** (Gaspard), maître de chapelle de l'évêque d'Eichstadt, naquit à Berlach, près de Munich, vers 1640. Il fut le maître du célèbre organiste Pachelbel, lorsqu'il habitait Ratisbonne, où il a publié : *Alauda sacra, sac. psalmi per annum consueti a 4 voc. concert.*, 2 *violin. concert. ad libitum, 3 violis concert. ad libit., ac 4 ripien. ad libit.;* Ratisbonne, 1693. Cet artiste est le même qui est appelé *Prentz* par Mattheson (*Ehrenpforte*, p. 249), et Lipowsky, trompé par cette orthographe inexacte, a fait deux articles de *Prenitz* et de *Prentz* (*Bayerisches Musik Lexikon*, p. 265).

PRENNER (Georges), chanteur de la chapelle impériale, sous le règne de Ferdinand I^{er}, naquit à Salzbourg, en 1517, suivant un renseignement puisé dans les archives de cette chapelle, par Antoine Schmid (*voyez* ce nom), et qu'il m'a communiqué. Prenner était un musicien instruit et écrivait bien dans le style de son temps. Le *Novus thesaurus musicus,* publié par Pierre Joannelli (Venise, 1568), contient treize motets à quatre, cinq et six voix, de la composition de cet artiste.

PRESCHER (Nicolas), facteur d'orgues à Nordlingen, dans les premières années du dix-huitième siècle, a construit, en 1706, un instrument à un seul clavier et vingt registres à Frachtwangen, près d'Anspach.

PRESCIMONI (Nicolas-Joseph), docteur en droit et avocat à Palerme, naquit à Francavilla, en Sicile, le 23 juillet 1669. François Catalano, frère de sa grand'mère, lui enseigna la musique, et dans le même temps il fit ses humanités au collége de Messine. Devenu docteur en droit, à l'âge de dix-huit ans, il se fixa à Palerme, et quoiqu'il fût avocat de profession, il composa beaucoup de sérénades, d'oratorios, et d'autres pièces dont voici les titres : 1° *La Gara de' fiumi*, sérénade à cinq voix; Palerme, 1693, in-4°. 2° *La Nascita di Sansone annunziata dall' Angelo, figura della sacratissima annunziata del Verbo, dialogo a 5 voci;* Messine, 1694. 3° *L'Onnipotenza glorificata da' tre fanciulli nella fornace di Babilonia; dialogo a 5 voci;* Naples, 1695. 4° *Il Trionfo degli Dei*, sérénade à cinq voix, deux chœurs, et six instruments; Messine, 1695. 5° *Gli Angeli salmisti per la concezione di Maria; dialogo a 5 voci;* Rome, 1696. 6° *Il Fuoco panegirista del Creatore nella fornace di Babilonia, dialogo a 5 voci ;* Palerme. 7° *La Notte felice*, sérénade à six voix; *ibid.*, 1700. 8° *La Crisi vitale del mondo languente nel sudor di sangue del Redentore*, oratorio à trois voix; Messine, 1701. 9° *I Miracoli della Providenza*, etc., oratorio à cinq voix; Palerme, 1703. 10° *Il Tripudio delle Ninfe nella piaggia di Mare dolce*, sérénade à trois voix et instruments; *ibid.*, 1704. 11° *Il Giudizio di Salomone, nella contesa delle due madri; sacro trattenimento armonico;* ibid., 1705. 12° *La Figlia unigenita di Gefte sacrificata a Dio dal padre*, dialogue à cinq voix; *ibid.*, 1705. 13° *Le Virtù in gara, trattenimento armonico a 4 voci;* ibid., 1707. 14° *Il latte di Jaele, figura dell'Eucharistia sacrosanta*, oratorio à cinq voix et instruments; *ibid.*, 1706.

PREU (Frédéric), compositeur, né à Leipsick, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. La nature lui avait accordé du talent pour la musique, mais sa vie agitée ne lui permit pas d'en développer les avantages. En 1781 et 1783, ses amis publièrent, à son profit, deux recueils de ses chansons avec accompagnement de clavecin. En 1785, il était directeur de musique à Riga; il paraît qu'il se trouvait à Bayreuth, en 1790. Il a écrit pour le théâtre allemand : 1° *Adraste*, grand opéra. 2° *Le Feu follet*, opéra-comique, en

1786. 3° *Bella et Fernando, ou la Satire*, opéra en un acte, gravé à Leipsick, en partition pour le piano, en 1791. 4° *La Modiste*, petit opéra, non imprimé.

PREUS (Georges), organiste à Greifswalde, dans la Poméranie antérieure, vécut dans les premières années du dix-huitième siècle. On a de lui un petit traité intitulé : *Observationes musicæ, oder musikalische Anmerkungen, welche bestehen in Eintheilung der Thonen, deren Eigenschaft und Wirkung, der Musik-Liebenden zum besten herausgegeben* (Observations musicales concernant la division des tons, leur propriété et leur effet); Greifswalde, chez Daniel-Benjamin Starken, 1706, deux feuilles in-4°, avec une planche.

PREUS (Georges), organiste à l'église du Saint-Esprit, à Hambourg, occupait cette place en 1729. On ne sait rien de plus sur sa personne, et son existence n'est connue que par un opuscule qui a pour titre : *Grundregeln von der Sructur und den Requisitis einer untadelhaften Orgel, worinnen hauptsæchlich gezeigt wird, was bei Erbauung einer neuen und Renowirung einer alten Orgel zu beobachten sei, auch wie eine Orgel bei Ueberlieferung müsse probiret und examinirt werden*, etc. (Règles fondamentales de la structure et des qualités requises d'un orgue irréprochable, où l'on montre ce qu'il faut observer dans la construction d'un nouvel instrument et dans la réparation d'un ancien, etc.); Hambourg, 1729, cent quatre pages in-8°, non compris la préface et la dédicace. Mattheson a reproché avec raison à cet ouvrage (*Grosse General-Bass-schule*, deuxième édition, p. 15-29) de n'être qu'un plagiat de l'*Orgelprobe* de Werckmeister (voyez ce nom).

PREUSS (Charles), musicien attaché à la cour de Hanovre, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer à Cassel, en 1778, trois quatuors pour clavecin, deux violons et violoncelle; et, en 1783, un volume d'odes et de chansons, avec accompagnement de clavecin. On a aussi de lui des pièces pour deux flûtes; Hanovre, Kruchwitz, des variations pour piano sur un air allemand; Hanovre, Bachmann, et d'autres petites pièces. On ne sait rien de plus sur cet artiste.

PRÉVOST (Pierre), professeur de philosophie à Genève, naquit dans cette ville, le 3 mars 1751, vécut quelque temps à Paris, puis à Berlin, et retourna à Genève, en 1782. Il y remplissait encore ses fonctions de professeur en 1828. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque un morceau qu'il a fait insérer dans le volume de l'Académie de Berlin pour l'année 1785, sous ce titre : *Mémoire sur le principe des beaux-arts et des belles-lettres, dans lequel on examine les rapports de la poésie et de la musique avec les sens et les facultés intellectuelles*. Prévost est mort à Genève, le 8 avril 1839.

PRÉVOST (Hippolyte), sténographe habile, membre de l'Athénée des arts et rédacteur du *Moniteur universel*, puis secrétaire-rédacteur en chef des procès-verbaux du Sénat, né à Toulouse, en 1808, apprit la musique dès ses premières années. Huny, chef d'orchestre du théâtre de sa ville natale, lui enseigna le violon, dont il jouait déjà à l'âge de onze ans dans les concerts d'amateurs. Ses progrès sur cet instrument le mirent en état de jouer à Rodez, en 1820, le neuvième concerto de Kreutzer, dans un concert donné au bénéfice des Grecs. Ses études de collége terminées, il commença celle du droit, mais il l'interrompit bientôt pour se rendre, en 1827, à Paris, et s'y appliquer à la pratique de la sténographie. Avant de quitter Toulouse, il avait publié une nouvelle théorie de la sténographie, dont la sixième édition a paru récemment (1862). En 1830, il fut admis à la rédaction du *Moniteur* et chargé de diriger la publication officielle des Chambres. Il conserva cette position jusqu'en 1852; ce fut alors qu'il entra dans l'administration du Sénat, en qualité de secrétaire-rédacteur en chef des procès-verbaux des séances. M. Prévost a publié une brochure dont l'objet a de l'intérêt, sous ce titre : *Sténographie musicale, ou art de suivre l'exécution musicale en écrivant*; Paris, 1833, in-8°. J'ai analysé ce petit écrit dans le treizième volume de la *Revue musicale* (p. 241-244). On en a fait une traduction allemande intitulée : *Musikalische Stenographie oder die Kunst die Musik so schnell zu schreiben, als sie ausgeführt wird*; Leipsick, 1833, in-8° de quarante-quatre pages et deux planches, ou quarante-huit pages in-12. Une traduction italienne a aussi paru sous ce titre : *Stenografia musicale, o arte di seguire l'esecuzione musicale scrivendo*; Paris, Duverger, 1833, in-12 de quarante-huit pages. Le succès de cet ouvrage avait fixé l'attention des musiciens et des amateurs sur son auteur; on lui proposa de se charger de la critique musicale dans le journal intitulé *Revue des théâtres*; il accepta, mais il comprit alors la nécessité de compléter

ses connaissances en musique et se remit à l'étude de cet art, qu'il avait négligé depuis son arrivée à Paris; c'est ainsi qu'il fit un cours d'harmonie et de composition avec M. Reber. Depuis 1837 jusqu'en 1853, M. Prévost a fait la critique musicale dans le *Journal du Commerce* et dans le *Moniteur*. Appelé à la position qu'il occupe au Sénat, il fut obligé de suspendre ce genre de travail, mais il l'a repris plus tard, sous les pseudonymes de *P. Crocius*, et de *Paul Hollens*, dans plusieurs journaux quotidiens et hebdomadaires.

PRÉVOST (Eugène-Prosper), né à Paris, le 23 août 1809, fut admis au Conservatoire de cette ville, le 27 mars 1827, et y reçut des leçons de contrepoint de Jelensperger et de Seuriot. En même temps, il devint élève de Lesueur pour la composition. En 1829, il obtint, au concours de l'Institut de France, le second grand prix de composition : le sujet de ce concours était la cantate de *Cléopâtre*. Le premier prix lui fut décerné, en 1831, pour la composition de *Bianca Capello*. Dans la même année, il avait fait jouer à l'Ambigu-Comique un petit opéra en un acte, intitulé *l'Hôtel des princes*, qui eut du succès, et le 14 mai de cette année 1831, il donna au même théâtre *le Grenadier de Wagram*, opéra-comique en un acte. Au mois de juillet 1831, il partit pour l'Italie. De retour à Paris, il a donné, le 13 septembre 1834, à l'Opéra-Comique, *Cosimo*, en un acte, qui a été bien accueilli par le public. Quelque temps auparavant, il avait épousé mademoiselle Colon, cantatrice, qui fut engagée au théâtre du Havre, et fut nommé, en 1835, chef d'orchestre de ce théâtre. Au mois de septembre 1837, M. Prévost fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique, *le Bon Garçon*, en un acte, dont la musique manquait de distinction, et qui n'eut pas de succès. Il a fourni quelques articles à la *Gazette musicale* de Paris. En 1840, il s'est fixé à la Nouvelle-Orléans comme chef d'orchestre du théâtre et professeur de musique.

PREYER (Gottfried), compositeur et professeur, né le 15 mai 1809, à Hausbrunn (Autriche), reçut les premières leçons de musique de son père, instituteur et *cantor* de ce village, et apprit en même temps le chant, le violon et le clavecin. A l'âge de quinze ans, il se rendit à Vienne et y fit un cours de composition, sous la direction de Sechter (*voyez* ce nom). En 1835, il obtint la place d'organiste de l'église évangélique; et trois ans après, il fut nommé professeur d'harmonie du conservatoire de Vienne. La direction de cette école lui fut confiée en 1844, après qu'il eut été pendant plusieurs années second maître de chapelle de la cour impériale. En 1853, Preyer a été appelé à la position de maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, qu'il occupe encore (1863). On a publié de cet artiste : 1° Symphonie pour l'orchestre, op. 16 (en *ré* mineur); Vienne, Diabelli. 2° Quatuors pour deux violons, alto et basse; *ibid*. 3° Double fugue pour l'orgue ou le piano, op. 11 ; *ibid*. 4° Scherzo pour le piano (en *si* mineur), op. 42; *ibid*. 5° Un grand nombre de *Lieder* à voix seule avec piano ; *ibid*. 6° Beaucoup de chants pour quatre voix d'hommes; *ibid*. Preyer a en manuscrit un grand nombre de grands et de petits morceaux pour l'église, et l'oratorio de *Noé*.

PREYSING (Henri-Balthazar), violoncelliste, né en 1736, fut attaché à la musique de la cour de Gotha, et mourut à Gotha, le 6 octobre 1820, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il a laissé en manuscrit plusieurs compositions pour son instrument.

PRIETO (D. Julien), musicien espagnol, naquit en 1765, à Santo-Domingo de la Calzada, et y apprit la musique comme enfant de chœur de la cathédrale. Après avoir perdu la voix d'enfant, il fut envoyé à Saragosse, où il apprit la composition pendant plusieurs années, sous la direction de Xavier Garcia. Doué d'une très-belle voix de ténor, il obtint au concours une place de chanteur à la cathédrale de Pampelune. Après la mort de François Huerta, maître de chapelle de cet église, le chapitre chargea Prieto d'en remplir les fonctions, mais sans abandonner celles de ténor. Il conserva cette position jusqu'à ses derniers jours, et mourut le 24 février 1844, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Sa belle voix et son goût dans l'exécution de la musique lui avaient fait une grande réputation de chanteur dans son pays. M. Eslava (*voyez* ce nom) dit qu'il montre dans ses compositions un génie véritable. Il n'écrivit pas de grands ouvrages et ne traita jamais le style fugué; mais ses motets, ses antiennes, litanies et chants joyeux sont, dit le même auteur, des modèles de simplicité, de mélodie, de bon goût et de grâce.

PRIMAVERA (Jean-Léonard), surnommé **DELL' ARPA**, à cause de son habileté sur la harpe, naquit dans la Lombardie, vers 1540, et fut maître de chapelle du commandeur de Castille, gouverneur de l'État de Milan pour le roi d'Espagne. Il a fait im-

primer de sa composition : 1° *Madrigali a cinque e sei voci, libro primo; in Venetia, app. Geronimo Scotto*, 1565, in-4° obl. 2° *Il secondo libro di Madrigali a cinque voci, nuovamente da lui composti et date in luce;* ibid., 1565, in-4° obl. 3° *Il terzo libro di Madrigali a cinque et sei voci; in Venetia, app. Francesco Rampazetto*, 1566, in-4° obl. 4° *Il primo libro di Canzone napoletane a tre voci;* Venise, Scotto, 1570, in-4°. 5° *Il secondo libro*, idem, *ibid.* 6° *Il terzo libro delle Villotte alla Napoletana, a tre voci;* ibid., 1570, in-8°. 7° *Frutti et Madrigali a cinque voci, con un dialogo a dieci. Libro quarto; in Venetia appresso l'herede di Girolamo Scotto*, 1573, in-4°. L'épître dédicatoire est datée de Venise, le 6 septembre 1573.

PRINCE (Louis-Nicolas **LE**), curé de l'église paroissiale de Ferrière, de 1668 à 1677, fut d'abord maître de musique de la cathédrale de Lisieux. On a de lui : 1° *Missa sex vocum ad imitationem moduli*, Macula non est in te; Paris, Ballard, 1663, in-4°. 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli*, Tu es gloria mea; *ibid.*, 1669, in-fol. 3° *Airs spirituels sur la paraphrase de* Laudate Dominum de coelis, à trois voix pareilles, et basse continue, *ibid.*, 1671, in-4° obl.

PRINCE (Nicolas-Thomas **LE**), bibliographe, ancien employé de la bibliothèque royale, né à Paris, en 1750, est mort à Lagny, le 31 décembre 1818. Au nombre de ses ouvrages on remarque les suivants, relatifs à la musique : 1° Anecdotes des beaux-arts, contenant tout ce que la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture, la littérature, la musique, etc., offrent de plus curieux et de plus piquant chez tous les peuples du monde, depuis l'origine de ces différents arts jusqu'à nos jours; Paris, Bastien, 1776-1781, trois volumes in-8°. 2° Essais historiques sur l'origine et les progrès de l'art dramatique en France; Paris, Belin, 1785 et années suivantes, trois volumes in-12.

PRINCE (René **LE**), frère du précédent, naquit à Paris, en 1753. On a de lui un bon ouvrage intitulé : *Lettres sur les arts du moyen âge;* Paris, 1785, in-12. Le Prince est aussi l'auteur d'une bonne dissertation insérée dans le *Journal encyclopédique* (novembre 1782, pages 489 et suivantes), sous ce titre : *Observations sur l'origine du violon.*

PRINNER (le P. Augustin), bénédictin bavarois, naquit le 24 mars 1750, à Rœtz, près de Ratisbonne. Il fit ses études musicales et littéraires dans la même ville. Le 15 novembre 1771, il entra au couvent des bénédictins de Michelfeld, où il fut ordonné prêtre, le 11 mars 1775. Il mourut le 22 juin 1807, à l'âge de soixante-sept ans. Parmi ses compositions pour l'église, qui sont restées en manuscrit, on remarque des vêpres, des répons et des lamentations en contrepoint d'ancien style.

PRINTEMPS (H.), né à Lille (Nord), vers 1802, fit ses premières études de musique dans cette ville, et se rendit à Paris, en 1820. Admis au Conservatoire, il devint élève de l'auteur de cette Biographie, pour la composition, et apprit sous sa direction le contrepoint et la fugue. De retour à Lille en 1825, il s'y livra à l'enseignement du piano; mais une maladie de langueur le conduisit au tombeau, vers 1830. Il a publié quelques œuvres de musique pour le piano, entre autres un thème varié, à Lille, chez Bœhm, et une fantaisie sur un thème de madame Gail, op. 5; Paris, Ph. Petit.

PRINTZ (Wolfgang-Gaspard), est surnommé **DE WALDTHURN**, parce qu'il était né le 10 octobre 1641, dans cette ville du haut Palatinat, sur les frontières de la Bohême. Son père, maître des forêts et receveur des contributions, l'envoya fort jeune à l'école de Vohenstrause, dont l'instituteur lui enseigna la solmisation d'après l'ancienne méthode des muances; mais bientôt après, ce maître eut un successeur qui adopta la nouvelle méthode des sept noms de notes, et la fit apprendre à ses élèves. Printz reçut ensuite des leçons d'orgue de Guillaume Stœckel, bon organiste de Nuremberg. A l'âge de treize ans, il fut mis au collége de Weyden, ville située à une lieue de Waldthurn : là il continua ses études de musique sous la direction de Jean-Conrad Merz, organiste de la chapelle du prince de Saxe-Lauenbourg. Il apprit aussi à jouer du violon, du trombone et de plusieurs autres instruments. En 1658, il se rendit à l'université d'Altorff, où il suivit les cours de théologie; pendant le temps qu'il y consacra, il ne put s'occuper de la musique que comme d'un délassement. Né dans la religion luthérienne, il voulut en propager les dogmes dans le Palatinat par des sermons; mais poursuivi par les ordres religieux pour sa propagande, il fut arrêté, mis en prison, et n'obtint sa mise en liberté que sur la promesse de renoncer à la prédication. Il entra alors en qualité de ténor dans la chapelle du prince-électeur Palatin, à

Heidelberg. Après y avoir passé une année, il avait l'espoir d'être bientôt nommé *cantor*, lorsqu'une controverse religieuse l'obligea à s'éloigner furtivement, à pied ; mais il s'égara dans ce voyage, et dénué de ressources, il fut obligé d'accepter l'offre d'un voyageur hollandais qui l'engagea comme valet de chambre, ou plutôt (dit-il lui-même, dans son autobiographie) comme laquais, pour tout faire. Printz visita avec ce voyageur une partie de l'Allemagne, et les villes principales de l'Italie, telles que Venise, Rome et Naples. Au retour, il tomba malade dans un village près de Mantoue, et fut abandonné par son maître. Dès qu'il fut rétabli, il se mit en route à pied, et retourna chez lui par la Bavière. Arrivé à Promnitz, il y donna des preuves de talent, et fut engagé pour remplir les fonctions de maître de chapelle de cette petite cour ; mais la guerre qui causa à cette époque tant de ravages dans la Moravie, fit réformer cette chapelle, au mois de janvier 1664, après la mort du comte. Printz accepta alors une place de *cantor* à Triebel. Le temps qu'il y passa fut, dit-il, le plus heureux de sa vie. Cependant, la place plus importante de *cantor* à Sorau lui ayant été offerte le 13 mai 1665, il se rendit dans cette ville, s'y maria, et y resta pendant dix-sept années. Il paraît qu'il y fut accusé d'ivrognerie, car pour se défendre de cette imputation, il fait, dans sa notice biographique, l'énumération de ses travaux, et démontre qu'il n'aurait pu écrire tant d'ouvrages s'il eût eu le défaut qu'on lui attribuait. En 1682, il obtint le titre de directeur de la chapelle du comte de Promnitz, et en cumula les fonctions avec celles de cantor. Après cinquante-deux ans de séjour à Sorau, il mourut le 13 octobre 1717, à l'âge de soixante-seize ans. Printz a laissé sur sa personne et sur ses travaux une longue notice, dont Mattheson a extrait celle qu'il a publiée dans son *Ehrenpforte* (p. 257-276). Cet écrit est rempli d'inutilités et de niaiseries. Printz en a donné un abrégé à la fin de son *Histoire de la musique ;* c'est de cet abrégé que Walther s'est servi pour la notice de son *Lexique de musique*. On y voit que, dans l'espace de douze ans, Printz a composé plus de cent cinquante morceaux de différents genres avec orchestre, et l'on y trouve la liste de tous ses ouvrages historiques, théoriques et didactiques, tant imprimés que manuscrits. C'est à ces derniers travaux qu'il doit aujourd'hui sa réputation. J'en vais donner la liste par ordre chronologique.

1° *Anweisung zur Singekunst* (Instruction concernant l'art du chant). Printz cite trois éditions de cet ouvrage, dans son *Histoire de la musique* (p. 221), sous les dates de 1666, 1671 et 1685, mais sans indication du lieu de l'impression. Il y a lieu de croire que ces éditions ont paru à Dresde, où les premiers ouvrages de ce musicien ont été imprimés ; mais on n'en a pas la preuve, car Walther, Mattheson, Forkel et les autres biographes n'ont eu connaissance de cet ouvrage que par ce que Printz en dit lui-même. Dans le catalogue de la bibliothèque de Forkel, si riche en livres anciens concernant la musique, et qui renfermait tous les autres ouvrages de Printz, on ne trouve pas celui-là. Il n'est pas indiqué par les catalogues des bibliothèques de Berlin, de Munich, ni de Vienne. Moi, qui possède aussi tous les livres du même auteur, j'ai fait chercher en vain l'*Instruction sur l'art du chant en Allemagne*. Je doute de son existence. 2° *Compendium musicæ signatoriæ et modulatoriæ vocalis, das ist : Kurzer Begriff aller derjenigen Sachen, so einem, der die Vocal-music lernen will, zu wissen von nœthen seyn* (Abrégé de la musique vocale écrite et chantée, ou résumé succinct de toutes les choses nécessaires à ceux qui veulent apprendre le chant) ; Dresde, 1668, in-8° de cent neuf pages. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru à Leipsick, en 1714. La première édition porte la date de 1689 ; mais les deux derniers chiffres ont été évidemment retournés dans l'impression, et devaient former 68, car cette date est celle que Printz donne lui-même (*loc. cit.*, page 222) ; il ajoute que ce livre est un de ceux qu'il publia dans les premières années de son séjour à Sorau (*In den ersten Jahren meines neuen Amtes liess ich zwey Tractætlyen drucken*, etc) ; ce qui ne convient qu'à la date de 1668, et non à celle de 1689. L'ouvrage dont il s'agit est un traité des éléments de la musique, de la solmisation par les deux systèmes des hexacordes et de la gamme complète, et de l'art du chant. C'est surtout par ces dernières parties qu'il se distingue des ouvrages du même genre publiés en Allemagne à la même époque. 3° *Phrynis Mytilenæus, oder Satyrischer Componist, welcher, vermittelst einer Satyrischen Geschichte, die Fehler der ungelehrten, selbgewachsenen, ungeschickten, und unverstændigen Componisten hœflich darstellet, und zugleich lehret, wie ein musikalisches Stuck rein, ohne Fehler, und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey*, etc. (Phrynis de Mytilène,

ou le compositeur satirique qui, au moyen d'une histoire (fiction) critique, expose d'une manière honnête les fautes des compositeurs ignorants, maladroits et peu raisonnables, et qui enseigne en même temps comment doit être composé un morceau de musique pur, sans défaut, et d'après les meilleurs principes, etc.), première partie; Quedlinbourg, 1676, in-4°; deuxième *idem*, ibid., 1677, in-4°. Ces deux parties furent réimprimées à Dresde et à Leipsick, en 1694, in-4°, avec une troisième intitulée : *Phrynidis Mytilenæi oder des Satyrischen Componisten dritter Theil, so in sich hælt unterschiedl. Musikalische Discurse, sonderlich aber von denen Generibus modulandi*, etc. (Troisième partie de Phrynis de Mytilène, ou le compositeur satirique, etc.). Une critique raisonnable, et peut-être trop douce du livre de Printz, fut publiée sans nom d'auteur, sous ce titre : *Refutation des Satyrischen Componisten, oder so genannten Phrynis* (Réfutation du Compositeur satirique désigné sous le nom de Phrynis), sans nom de lieu (imprimée dans le monde), 1678, deux feuilles in-4°; réimprimée en 1695. Printz, irrité par cette réfutation, y fit une réponse intitulée : *Declaration oder weitere Erklærung der Refutation des Satyrischen Componisten, oder so genannten Phrynis* (Déclaration ou explication concernant la Réfutation du *Compositeur satirique*); Cosmopolis, 1679, quarante-huit pages in-4°. Cette faible réponse est réimprimée en tête de la première partie du *Compositeur satirique*, dans l'édition de 1696. La conception du livre qui avait donné lieu à cette polémique est aussi ridicule que l'exécution est défectueuse. L'auteur suppose que Phrynis de Mytilène, musicien grec dont il est parlé par plusieurs écrivains de l'antiquité, est envoyé chez un maître de musique pour apprendre les éléments de cet art. On lui enseigne d'abord la formation des modes grecs, ou plutôt des tons du plain-chant sous des noms grecs. Puis on lui parle des consonnances et des dissonances; là il n'est plus question de la théorie des Grecs, à l'égard de la classification des intervalles, mais de celle des modernes, et Printz fait du maître de Phrynis un harmoniste du dix-septième siècle, qui parle de mouvement des consonnances parfaites et imparfaites, à peu près dans les mêmes termes que Bononcini et autres écrivains didactiques contemporains de Printz, et avec de fastidieux détails qui prouvent que l'auteur n'avait pas la plus légère notion de la généralisation des principes. La deuxième partie du *Compositeur satirique* est relative aux proportions dans la mesure du temps musical, aux figures que forment les notes entre elles, à la basse contrainte, à l'harmonie et à la basse continue. Dans la troisième partie de son livre, Printz traite des proportions numériques des intervalles, du tempérament, du rhythme poétique appliqué à la musique, et des contrepoints conditionnels en vogue dans les écoles dégénérées du dix-septième siècle. Tout cela est rempli de futilités, de pensées de mauvais goût et de bavardages vides de sens. Par exemple, au lieu de dire en quelques mots et de démontrer par de courts exemples les motifs de la règle qui défend les successions de quintes directes, Printz emploie six pages à conter comme quoi Phrynis, ayant fait une mélodie, fut invité par son maître à la mettre en harmonie d'abord à deux parties, puis à trois, écrivit les deux premières en tierces, puis la troisième à la tierce de la seconde, et de là résulta une suite de quintes avec la première partie, déchirante pour l'oreille. Alors Phrynis se désola, et voulut prendre la résolution de ne plus faire d'harmonie en musique. Dans un autre endroit, Phrynis ayant fait une faute, reçoit un soufflet de son maître; la violence du coup lui fait heurter la tête de son voisin, qui heurte à son tour une troisième personne, dont la tête va frapper le mur : le fou rire prend à tout le monde sur le quadruple effet du soufflet, et le maître fait une longue dissertation sur l'analogie des dissonances qui heurtent désagréablement plusieurs sons, avec le soufflet qui se fait sentir à plusieurs personnes. Un style plat et misérable répond à la nature des idées. Et pourtant on trouve à chaque pas, dans ce mauvais livre, les preuves d'un savoir étendu, non seulement en musique, mais en beaucoup de choses dont la connaissance n'est pas ordinaire aux musiciens. 4° *Musica modulatoria vocalis, oder manierlich und zierliche Sing-Kunst, in welcher alles, was von einem guten Sænger erfordert wird, gründlich und auf das deutlich gelehret und vor Augen gestellet wird*, etc. (Musique vocale figurée, ou art du chant agréable et élégant, etc.); Schweidnitz, Okel, 1678, in-4° de soixante-dix-neuf pages. Cet ouvrage n'est, sous quelques rapports, que le développement du deuxième du même auteur, et peut-être aussi du premier. 5° *Exercitationes musicæ theoretico-practicæ de concordantiis singulis, das ist musikalische Wissenschafft und Kunst-Uebungen von jedweden Concordan-*

tien, etc. (Exercice de musique théorico-pratique sur toutes les consonnances, c'est-à-dire, science musicale et exemples concernant chaque intervalle consonnant, etc.); Dresde, 1689, in-4°. Cet ouvrage a paru par parties séparées en nombre égal à celui des consonnances, et à différentes époques. La première, concernant l'unisson, a été publiée à Francfort et à Leipsick, 1687, en trente-deux pages; la seconde, sur l'octave (en cinquante-cinq pages) a vu le jour dans la même année, ainsi que la troisième, relative à la quinte (en cinquante-deux pages). Le cahier qui concerne la quarte a été publié en 1688 (quarante-six pages), ainsi que celui qui est relatif à la tierce majeure (en trente-deux pages). En 1689, Printz a publié les parties qui concernent la tierce mineure (en trente-deux pages), la sixte majeure (en vingt-huit pages), et la sixte mineure (en trente pages). Le cahier d'introduction à la connaissance générale des intervalles a paru dans la même année, avec le titre de tout l'ouvrage rapporté précédemment. Le plan du livre de Printz était neuf à l'époque où il l'écrivit. Il examine d'abord chaque intervalle sous le rapport de ses proportions numériques, puis il fait le dénombrement de toutes les manières dont il peut être formé, et, enfin, il analyse toutes les circonstances de son emploi dans la pratique. Malheureusement, au milieu de quelques bonnes choses, Printz a placé beaucoup d'inutilités, comme dans tous ses ouvrages. 6° *Historische Beschreibung der edelen Sing und Kling-Kunst, in welcher derselben Ursprung und Erfindung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Würckungen, mancherley Feinde, und zugleich berühmteste Ausüber von Anfang der Welt bis auff unzere Zeit in mæglichster Kürtze erzehelt und vorgestellet werden* (Description historique du noble art du chant et de la musique, dans laquelle il est traité de son origine et invention, etc.); Dresde, 1690, in-4° de deux cent vingt-trois pages. Toute la première partie de cet ouvrage est de peu de valeur, car Printz n'y est que le compilateur de documents et de traditions vulgaires qu'il accepte sans examen; mais dès le douzième chapitre, le livre devient plus intéressant, à cause des renseignements qu'il renferme concernant les musiciens allemands du dix-septième siècle.

Printz avait écrit plusieurs autres traités de musique dont il perdit les manuscrits, avec tous ses livres, par un incendie qui éclata à Sorau, le 2 mai 1684, ou qui sont restés entre les mains de ses amis. Les titres de ces ouvrages étaient ceux-ci : 1° *Idea boni compositoris*, en neuf livres. 2° *Musici defensi*. 3° La quatrième partie du *Compositeur satirique*. 4° *De circulo quintarum et quartarum*, en deux parties. 5° *Histoire de la musique*, en latin. 6° *Musica arcana*, en plusieurs parties. 7° *Promenade du compositeur satirique, à Holiarden*, en allemand. 8° *Erotemata musicæ Schelianæ*. 9° *Erotemata musicæ Pezoldianæ*. 10° *Musica theoretica signatoria*. 11° *Musica theoretica didactica*. 12° *Analecta musica historica curiosa*. 13° *De stylo recitativo*. 14° *Melopœia, sive musica poetica integra*. 15° *De instrumentis in toto orbe musicis*. Printz assure (*Hist. Beschr. der Sing-und Kling-Kunst*, page 223, § 33) que son *Histoire de la musique*, en latin, était, en 1690, entre les mains de son éditeur Jean-Christophe Miethe, à Dresde, qui allait la livrer à l'impression; cependant elle n'a point paru, et l'on ignore ce qu'est devenu le manuscrit. A l'égard des autres ouvrages cités précédemment, ils étaient sans doute contenus dans deux grands volumes in-4°, écrits de la mains de Printz, qui ont péri dans l'incendie du château, à Copenhague, le 26 février 1794. On attribue aussi à Printz trois romans musicaux, dont le premier a paru sous le pseudonyme de *Cotala*. Ces ouvrages ont été imprimés sous les titres suivants : 1° *Musicus vexatus oder der wohlgeplagte, doch nicht verzagte, sondern jederzeit lustige Musicus instrumentalis. In einer anmuthigen Geschichte vor Augen gestellt von Cotala dem Kunst-Pfeife-gesellen* (le Musicien vexé, ou le joueur d'instruments fort tourmenté, mais non découragé, ou plutôt toujours joyeux, etc.); Freyberg, Jean-Christophe Miethen, 1690, in-8° de deux cent quatre pages. Ce volume a pour objet de présenter le tableau de la triste situation des apprentis musiciens de l'Allemagne au dix-septième siècle. Une deuxième édition, sans date et sans nom de lieu, a été publiée (en 1772), en un volume gr. in-8° de cent soixante-six pages. 2° *Musicus magnanimus oder Pancalus, der grossmuthige Musicant, in einer überaus lustigen, anmuthigen und mit schœnen Moralien gezierten Geschichte vorgestellet von Minnermo, des Pancali guten Freunde* (le Musicien magnanime, ou Pancalus, le généreux ménétrier etc.) *ibid.*, 1691, in-8° de deux cent soixante-deux pages. Ce volume, qui est en quelque sorte une suite du précédent, est une peinture de la vie accidentée des mu-

siciens ambulants de l'Allemagne, à l'époque où Printz vivait. 3° *Musicus curiosus, oder Battalus, der verwitzige Musicant. In einer sehr lustigen anmuthigen, unerdichteten und mit schœnen Moralien durchspiekten Geschichte vorgestellet von Minnermo, der Battali guten Freunde* (le Musicien curieux, ou Battalus, l'indiscret ménétrier, etc.); *ibid.*, 1691, in-8° de trois cent trente-trois pages. Tout cela est lourd d'idées et de style.

PRIOLI (Jean), maître de chapelle de l'empereur Ferdinand II, au commencement du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Sacrorum concentuum quinque vocum in duas partes distributorum pars prima; Venetiis, apud Barth. Magni*, 1618, in-4°. 2° *Sacrorum concentuum etc., pars altera;* ibid., 1619, in-4°. 3° *Misse a 8 e 9 voci;* ibid., 1624. 4° *Delicie musicali;* Vienne, 1625. On trouve aussi quelques morceaux de la composition de Prioli dans la collection intitulée : *Bergam. Parnassus music. Ferdinandæus;* Venise, 1615, in-4°.

PRIORIS, musicien belge, élève d'Okeghem, vécut à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Son nom est cité dans la *Déploration* de Crespel, sur la mort d'Okeghem :

« Agricola, Verbonnet, Prioris,
« Etc. »

On ne sait rien concernant la position qu'il occupa, ni sur les événements de sa vie d'artiste. Prioris fut, sans aucun doute, un savant et ingénieux musicien, car on trouve deux canons très-bien faits de sa composition dans la collection qui a pour titre : *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ. Tomi duo; Vitebergæ, apud Georgium Rhau*, 1545, petit in-4° obl. Les deux morceaux de Prioris sont dans le second volume. Le premier, intitulé *fuga sex vocum*, est un triple canon, chacun à deux parties, sur les paroles : *Da pacem Domine*. L'autre (*fuga octo vocum*) est un quadruple canon, chacun à deux parties, sur le texte *Ave Maria*. Ces pièces sont très-remarquables pour le temps où vécut leur auteur. Un manuscrit in-folio du seizième siècle, qui se trouve à la bibliothèque royale de Berlin, contient un *Magnificat* du huitième ton, à quatre voix, de Prioris. Des messes de ce musicien sont dans les manuscrits de la chapelle pontificale (voyez Baini, *Memor. stor. crit. della vita e delle opere di G. Pierluigi da Palestrina*, n. 226)

PRIXNER (le P. Sébastien), né, non à Ratisbonne, comme je l'ai dit dans la première édition de cette *Biographie*, mais à Reichenbach (Bavière), en 1744, fit ses premières études littéraires dans cette ville, et apprit la musique à Saint-Éméran. En 1765, il prononça ses vœux dans ce monastère : il y fut ordonné prêtre cinq ans après, et mourut le 25 décembre 1799, après avoir rempli pendant vingt-cinq ans les fonctions d'inspecteur du séminaire et de directeur du chœur du chapitre. Il a laissé en manuscrit neuf messes à quatre voix, des motets et des pièces d'orgue. Le P. Prixner a fait imprimer un petit écrit intitulé : *Kann man nicht in zwei oder drei Monaten die Orgel gut und regelmæssig schlagen lernen?* (Ne peut-on pas apprendre en deux ou trois mois à bien jouer de l'orgue?); Landshut, Hagen, 1795, in-fol. La deuxième édition de cet écrit a été publiée dans la même ville, en 1804, un volume in-folio de cent vingt pages.

PROBUS (...), pasteur protestant, à Rotterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit un livre intitulé : *Vertoog over den nuttig Gebruik en ontstichtend misbruik van het Psalmgezang in den openbaaren Godsdienst der Protestanten* (Exposé de l'utile usage et de l'abus scandaleux du chant des psaumes dans les églises protestantes); Rotterdam, Kornelis de Veer, 1766, in-4°.

PROCH (Henri), né le 22 juillet 1809, à Laybach et non à Vienne, comme le disent les biographes allemands qui m'ont induit en erreur dans la première édition de cette *Biographie*, a montré dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique. A l'âge de treize ans, il a reçu des leçons de Joseph Benesch pour le violon, sur lequel il a acquis une habileté remarquable. En 1834, il entra dans la chapelle impériale à Vienne, et en 1848 il fut choisi comme chef d'orchestre du théâtre Josephstadt : quelques années après il obtint une position semblable au théâtre de la cour. Il s'est fait connaître avantageusement par beaucoup de chants avec accompagnement de divers instruments, particulièrement de piano, violoncelle et cor, op. 1, 3, 4, 5, 6, 11, 14, 17, 18, 19, 21, 22, 28, 29, 31, 34, 38, 46, etc.; Vienne, Diabelli; deux messes avec orchestre; des graduels et offertoires; des ouvertures, des quatuors de violon, dont il n'a été publié qu'un seul, op. 12, un grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 27; Vienne, Leidesdorff, et des morceaux concertants pour le violon. Son opéra intitulé : *Ring*

und Maske (Aneau et masque) fut représenté à Vienne, en 1844. Trois ans après, il a fait jouer celui qui a pour titre : *Die Blutrache* (la Vengeance sanglante), et, en 1848, il a donné, dans la même ville, *Der Gefæhrlich Sprung* (le Saut périlleux). Ces ouvrages ont eu peu de succès.

PROCHASKA (Jean), professeur de contrebasse à Prague (1830-1845), né en Bohême, est un fécond compositeur de quadrilles et de polkas. Il a fait exécuter dans cette ville, en 1841, une ouverture à grand orchestre, de sa composition.

Un trompettiste de Vienne, d'un talent remarquable, nommé *Prochaska*, est, je crois, frère du contrebassiste.

PROCHE (François), professeur de musique à Breslau, est né, en 1796, à Doberney, près de Kœniggrætz, en Bohême, où son père était inspecteur des forêts. Dès son enfance, il montra d'heureuses dispositions pour la musique; il apprit les éléments de cet art en faisant son éducation littéraire dans les institutions de Ketzeldorf et de Bernsdorf. A l'âge de quinze ans, ses études étaient terminées et une place secondaire lui fut donnée, en 1809, dans une institution du village de Merkelsdorf. Le traitement attaché à cette position était si minime qu'il était obligé de jouer d'un instrument les jours de fêtes, pour la danse, dans les guinguettes. Après avoir végété pendant cinq ans dans cette infime situation, il accepta une place de professeur chez un baron, espèce de maniaque qui l'occupait sans relâche pendant douze ou quinze heures chaque jour à faire de la musique. Quatre années se passèrent dans cette pénible situation, dont Proche ne sortit qu'en acceptant une autre place de professeur de musique chez une dame noble, à Rampelsdorf, en Silésie. Il y passa dix-huit mois, se maria, et prit la résolution de sortir de l'existence dépendante qu'il avait eue jusqu'alors, en allant s'établir dans une ville où il chercherait l'utile et honorable emploi de ses talents. Oels fut le lieu qu'il choisit, peut-être imprudemment; car cett ville contient une population d'environ six mille habitants, uniquement occupés d'industrie et de commerce. Ce ne fut que par d'énergiques efforts que l'artiste parvint à y faire naître le goût de la musique et à y fonder des sociétés de chant et de musique instrumentale. Kosmaly, biographe de Proche, assure que telle était l'ignorance des habitants d'Oels, en ce qui concerne la musique, que les œuvres de Haydn et de Mozart leur étaient complétement inconnues en 1820, et que ce fut lui qui les leur fit entendre pour la première fois. Dix-neuf années de la vie de ce pauvre artiste s'écoulèrent dans ce triste milieu, où il eut à pourvoir à l'existence d'une nombreuse famille. Convaincu enfin, mais malheureusement trop tard, qu'il usait inutilement ses forces à lutter contre l'indifférence de la population de cette ville, il s'en éloigna et alla se fixer à Breslau, en 1839. Il n'y trouva pas un sort beaucoup plus favorable, quoique l'art soit cultivé avec succès dans cette grande ville. Sa jeunesse était passée; quelques artistes seulement connaissaient son mérite, et de rares leçons étaient sa seule ressource en 1846; il avait alors cinquante ans. Après cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne. Cependant, cet homme, si peu favorisé dans sa carrière, était né avec une organisation d'élite. Quelques-uns de ses *Lieder* qui me sont tombés sous la main sont d'un sentiment exquis, particulièrement ceux qui ont pour titres : *Der Thræne* (la Larme), *Der Doppelkuss* (le Double Baiser), et *Die lätzte Loge* (la dernière Demeure), pour ténor, chœur d'hommes et piano. Dans ses variations pour piano, Proche ne traite que des thèmes d'invention, dont la distinction est remarquable, et dans les formes de ces variations, il réunit les qualités de la musique sérieuse à celles d'une rare élégance. Toutes ses compositions pour l'orchestre sont restées en manuscrit. C'est une noble nature que celle qui, dans une adversité prolongée, conserve les facultés de l'imagination et le pur amour de l'art.

PROCKSCH (Gaspard), clarinettiste allemand, né en Bohême, fut attaché au service du prince de Conti vers 1779. Il a fait graver à Paris : 1° Six trios pour clarinette, violon et basse. 2° Six solos pour clarinette. 3° Six duos pour deux clarinettes.

PROCLUS, philosophe grec, né le 8 février 412 de l'ère chrétienne, vraisemblablement à Constantinople, suivit d'abord les leçons du grammairien Orion et du rhéteur Leonas, puis étudia la philosophie sous Olympiodore et sous Héron, à Alexandrie. Il mourut le 17 avril 485, après avoir enseigné longtemps la philosophie avec distinction. Parmi ses nombreux ouvrages, dont nous n'avons qu'une partie, on remarque le commentaire sur le *Timée* de Platon, où il traite de la doctrine des nombres appliquée à la musique. Ce morceau se trouve dans les éditions des œuvres de Platon publiées en 1534 et 1566, in-fol. A l'égard du *Commentaire sur les*

Harmoniques de Ptolémée qui lui est attribué par le *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810), il ne lui appartient pas.

PROKSCH (Joseph), né le 4 août 1794, à Reichenberg, en Bohême, est chef d'une institution pour l'éducation musicale. A l'âge de huit ans, il perdit l'usage de l'œil droit, et dans sa dix-septième année, il fut complétement privé de la vue. En 1811, il entra dans l'institution des aveugles, à Prague. Ses progrès dans la musique furent beaucoup plus rapides que ceux des autres élèves frappés de cécité, parce qu'il avait appris le système de la notation avant d'être privé de l'usage des yeux. Wenceslas Kozeluch lui donna des leçons de piano, et Farnik fut son maître de clarinette. Il acquit sur ce dernier instrument un talent assez distingué pour pouvoir faire un voyage d'artiste en Bohême, en Moravie, en Hongrie et en Autriche, avec le harpiste Rieger. A l'égard de son éducation littéraire et pédagogique, il la dut au professeur Jarosch. Lorsque le système d'enseignement de Logier (*voyez* ce nom) commença à se répandre en Allemagne, Proksch l'adopta avec enthousiasme et fonda une école dans laquelle il le mit en pratique; cette institution eut un grand succès dans la capitale de la Bohême. Il a écrit, pour ses cours simultanés de piano, des morceaux pour plusieurs instruments de cette espèce à quatre mains, lesquels ont été publiés à Prague, chez Berra. On a de ce professeur un écrit intitulé : *Aphorismen über katholische Kirchenmusik* (Aphorismes sur la musique d'église du culte catholique); Prague, Bellmann, 1858, in-8°.

PROFE (Ambroise), né à Breslau, dans les dernières années du seizième siècle, fut nommé, le 8 mars 1617, organiste à l'église Sainte-Élisabeth, et le 18 octobre de la même année, *cantor* à Jauer, près de la capitale de la Silésie. Il remplissait encore ces fonctions en 1649. On ne sait rien de plus sur ce musicien de mérite. On a de lui un traité des éléments de la musique et de la solmisation sans muances, d'après les sept noms de notes, sous ce titre : *Compendium musicum, darin gewiesen wird wie ein junger Mensch, in weniger Zeit, leichlicht und mit geringer Mühe, ohne einige Mutation, mœge singen lernen;* Leipsick, 1641, in-4° de huit feuilles. Un extrait de cet ouvrage a été imprimé en 1649, avec le corollaire de la collection publiée par Profe, sous ce titre : *Geistliche Concerte und Harmonien verschiedener Komponisten für* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 *und mehrere Stimmen, mit und ohne Violinen* (Concerts et harmonies spirituelles de différents compositeurs pour une, deux, trois, quatre, cinq, six, sept et un plus grand nombre de voix, avec et sans violons), première partie; Leipsick, 1641, in-4°; deuxième *idem,* ibid.; troisième *idem,* ibid., 1642; quatrième *idem,* ibid., 1646. Cette dernière partie fut suivie du *Corollarium geistlicher Collectaneorum berühmter authorum so zu denen bishero unterschieden publicirten vier Theilen gehörig und versprochen,* etc.; Leipsick, 1649, dédié au duc de Saxe-Altenbourg, Guillaume II. Profe est aussi auteur de chansons morales intitulées *Musikalischen Moralien;* Leipsick, 1639, in-4°.

PROMBERGER (Jean), facteur de pianos, à Vienne, naquit à Kuffulek, dans le Tyrol, le 25 juin 1779. A l'âge de seize ans, il entra en apprentissage chez un menuisier à Vienne; mais la vue d'un piano lui révéla sa vocation, et lui fit quitter la menuiserie pour entrer chez Müller, renommé pour la fabrication de cet instrument, dans la capitale de l'Autriche. Après s'être livré au travail avec ardeur, il épousa la veuve du facteur d'instruments Schweighofer, et donna à sa fabrique une extension considérable. L'invention d'un instrument, auquel il donna le nom de *Sirenion,* le fit connaître avantageusement. En 1828, il fit, avec son fils, un voyage pour faire entendre cet instrument à Prague, Dresde, Leipsick et Berlin : partout il reçut des félicitations sur son invention. Ses pianos ont été estimés en Allemagne. Une longue et douloureuse maladie l'a conduit au tombeau, le 25 juin 1834.

PROMBERGER (Joseph), fils du précédent, est né à Vienne, le 15 septembre 1810. Devenu habile pianiste après avoir pris des leçons de Ries, frère du compositeur, et de Charles Czerny, il a fait aussi plus tard un cours de composition sous la direction du chevalier de Seyfried. En 1828, il a accompagné son père dans ses voyages pour faire entendre le *Sirenion,* et a fait admirer la délicatesse de son jeu sur cet instrument. Il s'est ensuite fixé à Vienne, en qualité de professeur de piano, et a publié chaque année quelque morceaux de sa composition pour cet instrument, dans le style brillant et léger. En 1831, il a fait exécuter, à Vienne, une ouverture de Jubilé et d'autres compositions pour l'orchestre.

PRONOMUS, joueur de flûte grec, naquit à Thèbes, en Béotie. Athénée dit (IV, 184, d)

qu'il fut le maître de flûte d'Alcibiade : il vécut conséquemment environ 440 ans avant l'ère chrétienne. Pausanias, décrivant Thèbes (lib. IX, c. 12, 734) dit de ce musicien : « On » voit aussi dans le même endroit la statue de » Pronomus, le joueur de flûte le plus agréable » qu'on ait entendu. Jusqu'à lui, les joueurs » de flûte faisaient usage de trois flûtes différentes, l'une pour le mode dorien, l'autre » pour le mode phrygien et la troisième pour » le mode lydien. Pronomus fût le premier » qui imagina une flûte propre à toutes sortes » de modes; il est le premier encore qui exécuta sur le même instrument des chants » également différents les uns des autres; on » ajoute qu'il divertissait singulièrement les » spectateurs par ses grimaces et par les mouvements de tout son corps. On a conservé » de lui un chant qu'il avait composé pour » servir d'hymne aux Chalcidiens des bords » de l'Euripe, lorsqu'ils entraient au temple » de Délos. Les Thébains ont placé sa statue » en cet endroit, ainsi que celle d'Épami» nondas, fils de Polymnis. »

PRONY (Gaspard-Claire-François Marie **RICHE**, baron **DE**), savant ingénieur et géomètre, naquit à Chamelet (Rhône), le 12 juillet 1755. Son père, conseiller au parlement de Dombes, lui fit donner une brillante éducation. Admis à l'école des ponts et chaussées en 1776, il obtint le titre de sous-ingénieur en 1780. Après avoir rempli ses fonctions dans plusieurs provinces de France, il fut rappelé à Paris, et chargé, par le ministre, de travaux importants qui lui valurent l'estime des savants. Au nombre des immenses résultats de ces travaux, on doit placer les grandes tables logarithmiques et trigonométriques, en dix-sept volumes in-folio, qu'il calcula et dressa par ordre du gouvernement : ouvrage colossal qui n'a point vu le jour, bien que l'Angleterre ait offert au gouvernement français de payer la moitié des frais de l'impression. Le 24 août 1798, Prony fut nommé inspecteur général des ponts et chaussées, et directeur de l'école, le 4 octobre suivant. Employé successivement dans diverses parties de la France, en Italie et en Espagne, par Napoléon, pour de grands travaux, il s'acquitta de toutes ses missions en homme supérieur. Nommé professeur à l'école polytechnique, il ne cessa ses leçons qu'après la restauration, mais il resta attaché à cette école, en qualité d'examinateur. Louis XVIII l'avait nommé officier de la Légion d'honneur, en 1814; en 1816, il le fit chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et le 15 juin 1828, Prony reçut le titre de baron. Devenu membre de l'Institut, à la création de cette société savante, il fut associé à la Société royale de Londres, en 1820, et fit partie de presque toutes les académies de sciences de l'Europe. Il est mort à Paris, le 29 juillet 1839. Les ouvrages de mathématiques publiés par ce savant géomètre ne sont pas du ressort de cette biographie; il n'y est cité que pour quelques écrits relatifs à la musique. Il aimait passionnément cet art et le cultivait avec succès. La harpe était l'instrument qu'il préférait et dont il jouait habituellement. C'est ce goût particulier, et les connaissances qu'il avait dans les principes de sa construction, qui l'ont dirigé dans son *Rapport sur la nouvelle harpe à double mouvement*, lu à l'Institut, en 1815, et imprimé dans la même année (Paris, Didot, deux feuilles in-8°). C'est le même penchant qui a fait écrire par Prony sa *Note sur les avantages du nouvel établissement d'un professorat de harpe à l'École royale de musique et de déclamation*; Paris, Didot, 1825, in-4° de douze pages. L'ouvrage le plus important de Prony, en ce qui concerne la musique, est celui qui a pour titre : *Instruction élémentaire sur les moyens de calculer les intervalles musicaux, en prenant pour unités ou termes de comparaison, soit l'octave, soit le douzième d'octave, et en se servant de tables qui rendent ce calcul extrêmement prompt et facile. Formules analytiques pour calculer le logarithme acoustique d'un nombre donné, et réciproquement; progressions harmoniques; autres formules relatives à l'acoustique musicale, avec des applications aux instruments de musique; détermination du son fixe*, etc.; Paris, F. Didot, 1822, in-4° de cent douze pages avec deux tableaux. Prony fait usage, dans cet écrit, de logarithmes binaires, déjà indiqués par Euler.

PROPIAC (Catherine-Joseph-Ferdinand **GIRARD DE**), littérateur et musicien, naquit vers 1760, en Bourgogne, d'une famille noble. En 1791, il émigra, servit dans l'armée du prince de Condé, et obtint la croix de Saint-Louis. Après avoir demeuré longtemps à Hambourg, il profita des événements du 18 brumaire pour rentrer en France, et obtint la place d'archiviste du département de la Seine. Il mourut à Paris, le 1er novembre 1823, d'une attaque d'apoplexie foudroyante, à l'âge de soixante-trois ans. Propiac a publié beaucoup de livres élémentaires, d'abrégés, de traductions et de romans. Comme musicien,

il s'est fait connaître par les opéras-comiques suivants : 1° *Isabelle et Rosalva*, à la Comédie italienne, 1787. 2° *Les trois Déesses rivales*, 1788. 3° *La Continence de Bayard*, 1790. Ce dernier ouvrage a eu du succès. 4° *La fausse Paysanne*, en un acte, 1790. Propiac a publié aussi de jolies romances, dont la poésie était de madame Perrier, femme d'un esprit distingué : on en a publié plusieurs dans le *Chansonnier des Grâces*.

PROSKE (Charles), chanoine de la cathédrale de Ratisbonne et savant musicien, naquit en 1794, à Græbing, village de la Silésie. Son père, riche propriétaire, n'avait que ce fils et cinq filles. Ses enfants reçurent une éducation distinguée. A l'âge de treize ans, Charles Proske perdit sa mère, qui mourut du typhus. Quelques années après, son père se remaria et épousa une veuve qui avait six enfants. Cette augmentation considérable de la famille fit cesser les soins que Charles prenait de l'administration des biens de son père, et il put se livrer à l'étude. Son penchant le portait vers la théologie, mais son père ne voulut pas consentir à ce qu'il se fît prêtre. Contrarié dans son dessein, Proske se décida pour la médecine et alla suivre ses cours à Vienne : à l'âge de dix-huit ans, il termina ses études. En 1813, lorsque toute l'Allemagne se souleva contre la domination de la France, il s'engagea comme médecin, et fit les campagnes de 1813, 1814 et 1815. Après la paix de 1814, il avait reçu la croix militaire de Prusse. Après avoir quitté l'armée, il fut nommé médecin de district à Blæft, sur les frontières de la Pologne, et y fut accablé d'occupations de son état. L'aspect incessant des misères de l'humanité qu'il avait sous les yeux réveilla dans son cœur compatissant le désir d'être prêtre. Ce désir, devenu chaque jour plus vif, lui fit prendre, en 1822, la résolution d'entrer dans les ordres. Il se rendit à Ratisbonne et suivit pendant quatre ans les cours de théologie. Après des examens brillants, il fut ordonné prêtre par l'évêque Sailer, dont il devint dès ce moment le compagnon habituel dans les tournées que faisait ce prélat dans son diocèse. Plus tard, il devint vicaire de l'ancienne chapelle, et en 1830, il fut pourvu d'un canonicat. Dès ce moment, il employa toutes ses heures de loisir à son étude favorite de la musique, particulièrement des œuvres des anciens maîtres, qu'il préférait aux formes plus modernes de l'art. Au mois d'août 1834, il se rendit à Rome, s'y lia d'une étroite amitié avec Baini, maître de la chapelle Sixtine, ainsi qu'avec Mgr Ressach, alors recteur de la propagande, et qui, plus tard, devint cardinal. Ce fut pendant son séjour à Rome qu'il rassembla, avec un zèle infatigable, les œuvres des maîtres les plus célèbres de l'ancienne école italienne, particulièrement dans le style religieux. Il visita Naples, Florence, Bologne et Venise pour y trouver de semblables trésors d'éditions rares et de manuscrits précieux. C'est enfin dans ces voyages qu'il posa les bases de sa belle bibliothèque, l'une des plus considérables en son genre qui aient jamais existé.

De retour à Ratisbonne, le chanoine Proske donna tous ses soins à la restauration des formes classiques de la musique dans les églises, et sur la demande de l'évêque Valentin, il entreprit le travail immense de la traduction en notation moderne et en partition d'une collection d'œuvres de musique religieuse, des compositeurs du seizième siècle. Son plan, trop vaste pour un seul homme à l'âge où il était parvenu, n'a pu être réalisé qu'en partie dans les volumes qu'il a publiés, sous le titre de *Musica divina*. Avant d'entreprendre cette publication importante, et qui donne une haute opinion de son mérite personnel et de son savoir, il fit, en 1841, un second voyage en Italie et en rapporta de nouvelles richesses bibliographiques. Des témoignages d'estime et de considération lui ont été donnés de toutes parts pour son noble caractère et pour ses beaux travaux : le roi de Bavière l'a décoré de la croix de chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et l'évêque Ignace de Ratisbonne l'a nommé membre du conseil épiscopal, et membre extraordinaire de l'ordinariat. Malheureusement atteint d'une affection phthisique, dont les progrès furent rapides, le chanoine Proske mourut le 20 décembre 1861, léguant, par son testament, sa précieuse bibliothèque à la ville de Ratisbonne.

D'après le plan conçu par ce savant musicien, *la Musica divina* devait former quatre parties complètes de musique d'église des plus grands maîtres du seizième et du dix-septième siècle : la première à quatre voix en partition et parties séparées, la seconde à cinq voix, la troisième à six et la quatrième à huit. La première seulement a pu être achevée : elle se compose des volumes de partitions et des parties séparées dont voici les titres : 1° *Tomus primus. Liber Missarum*, in-4°. Ce volume renferme douze messes à quatre parties, dont trois de Palestrina, deux d'Orlando de Lassus, une de Th.-L. de Victoria, une *idem* d'André Gabrieli, une *idem* de Léon Hasler, deux d'Octave Pi-

toni, dont une de *Requiem*, une d'Antoine Lotti et une de Mathieu Asola. Le volume est précédé d'une longue préface et de bonnes notices sur les auteurs et sur chaque messe, en LXX pages. Les partitions des messes forment trois cent cinquante pages. 2° *Tomus secundus. Liber Motettorum auctorum variorum;* quatre cahiers in-4° formant un volume de LVI et cinq cent quatre-vingts pages. Il contient des motets à quatre voix, des maîtres les plus célèbres, pour tous les dimanches et fêtes de l'année. 3° *Tomus tertius. Psalmodiam Magnificat, Hymnodiam et Antiphonias B. M. V. etc.; Auctorum variorum,* in-4° de XX et cinq cent douze pages. 4° *Tomus quartus. Liber Vespertinum.* Ce volume, divisé en deux cahiers in-4°, était sous presse au moment de la mort du chanoine Proske; j'ignore s'il a paru. Le titre général de la collection est celui-ci : *Musica divina, sive Thesaurus concentuum selectissimorum omni cultui divino totius anni juxta ritum S. Ecclesiæ catholicæ inservientium. Ab excellentissimis superioris ævi musicis numeris harmonicis compositorum, quos e codicibus originalibus tum editis quam ineditis accuratissime in partitionem redactus ad instaurandam polyphoniam vere ecclesiasticam publice offert Carolus Proske; Ratisbonæ. Sumtibus, chartis et typis Friderici Pustet;* 1853, in-4°. L'exécution typographique des partitions et des parties séparées est magnifique.

Proske avait compris, plusieurs années avant sa mort, qu'il ne pourrait accomplir entièrement le travail qu'il avait projeté, ce qui le détermina à publier un choix de seize messes à quatre, cinq, six et huit voix, qui a paru en quatre cahiers, lesquels ont pour titre général : *Selectus novus Missarum præstantissimorum superioris ævi auctorum, juxta codices originales tum manuscriptos tum impressos editarum a Carolo Proske;* ibid., 1856, in-4°. Le premier cahier contient deux messes de Palestrina, la première à quatre voix, l'autre à six; une messe à quatre de Félix Anerio, et une à cinq voix de Lassus. Dans le second cahier, on trouve deux messes de Victoria, dont une à quatre et l'autre à six voix, une à six voix de François Soriano, et une à huit de Léon Hasler. Je n'ai pas vu les troisième et quatrième cahiers.

PROT (Félix-Jean), né à Senlis, en 1747, vint jeune à Paris, reçut des leçons de violon de Desmarais, et apprit l'harmonie sous la direction de Gianotti. En 1775, il entra comme alto à la Comédie-Française, et pendant quarante-sept ans, il occupa cette place. Retiré, en 1822, avec la pension acquise par ses services, il n'en jouit pas longtemps, car il mourut au commencement de l'année 1823, à l'âge de soixante-seize ans. Prot a donné, à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, *le Bal bourgeois*, en un acte, et à la Comédie Italienne, *les Rêveries*, en 1779, et *le Printemps*, en 1787. Il a aussi publié en musique instrumentale : 1° Symphonie concertante pour deux altos; Paris, Lachevardière. 2° Six duos concertants pour deux altos; Paris, Leduc. 3° Duos pour deux violons, liv. I, II, III, IV, chacun de six; Paris, Imbault. 4° *Idem*, liv. V, VI, VII, VIII, chacun de six; Paris, Sieber. 5° Duos très-faciles pour deux violons, op. 15 et 17; *idem*. 9° Six duos dans le genre des symphonies concertantes, op. 18; *ibid.*

PROTA (Joseph), né à Naples, en 1699, étudia la composition au Conservatoire *dei poveri di Gesu Cristo,* puis à celui de *la Pietà,* sous la direction d'Alexandre Scarlatti. Il succéda ensuite à son maître en qualité de professeur au Conservatoire de *la Pietà*. Prota eut la gloire d'être le premier maître de Jomelli. Il a écrit plusieurs opéras, dont on n'a pas retenu les titres.

PROTA (Gabriel), compositeur napolitain, vécut dans la dernière moitié du dix-huitième siècle, et fut attaché, en qualité de maître de chapelle, au monastère de Santa-Chiara. Il a écrit pour le service de ce couvent une assez grande quantité de musique d'église pour des voix de femme. On cite particulièrement de lui en ce genre : 1° Messe pour quatre soprani et orgue. 2° Litanies de la Vierge pour quatre soprani. 3° *Miserere* pour quatre soprani et orgue. En 1796, il a remis en musique et fait jouer, au théâtre *Nuovo,* un ancien opéra intitulé *Gli Studenti*.

PROTA (Jean), compositeur napolitain, vécut au commencement du dix-neuvième siècle, et fut maître de chant dans la maison d'éducation appelée, à Naples, *dei Miracoli*. Il a écrit, pour les théâtres de cette ville, les opéras intitulés : *Il Servo astutto* et *il Cimento felice*. On connaît aussi de lui beaucoup de musique d'église.

PROVEDI (François), littérateur italien, qui vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, naquit à Sienne, vers 1710. Il passe pour avoir été d'abord rémouleur et coutelier (*arrotino e coltellinajo*). Lichtenthal pense (1) que ce

(1) *Dizzion. e Bibliog. della Musica*, t. III, p. 124.

mot *coltellinajo* a pu être un second prénom de Provedi; mais M. Casamorata fait remarquer avec justesse (1) que Romagnoli, né également à Sienne, et qui vécut peu de temps après Provedi, se sert, en parlant de cet écrivain, dans la continuation des *Pompe sanesi* d'Ugurgieri, des expressions *arrostino e coltellinajo* dans le sens de l'exercice des professions de rémouleur et de coutelier. Provedi a fait imprimer, dans le premier volume de la *Raccolta d' opuscoli scientifici e filologici* (Venise, 1754, in-8°, p. 345-451), une comparaison de la musique ancienne et de la moderne (*Paragone della musica antica e della moderna*) en quatre dissertations, dont la première contient un abrégé de l'histoire de cet art. Ce petit ouvrage, dit M. Casamorata, fut publié d'abord en un volume in-12, sans date et sans nom de lieu; mais la dédicace, *all' Eminentissimo Tanara,* fait connaître qu'il a été imprimé à Sienne, en 1752. L'objet de cet opuscule est de démontrer que le plain-chant est identique avec l'ancienne musique grecque, et qu'il est supérieur et préférable à la musique mesurée. Cette thèse s'est produite plusieurs fois et a été reprise en dernier lieu (voyez CLÉMENT (Félix), d'ORTIGUE et RAILLARD). On peut voir aux articles **ANSELME DE FLANDRES** et **FRITELLI**, de cette *Biographie universelle des musiciens*, ce qui y est dit d'une lettre écrite par Provedi, en 1748, concernant les systèmes de solmisation par la méthode des muances et par la gamme de sept notes.

PROVENZALE (FRANÇOIS), un des plus anciens maîtres des conservatoires de Naples, brilla, vers le milieu du dix-septième siècle, par son savoir et par le mérite de sa musique d'église. Il occupa les positions honorables de premier maître du Conservatoire de *la Pietà dei Turchini* et de maître de la chapelle palatine. On conserve de lui des *partimenti* et des fugues qu'il écrivit pour l'instruction des élèves du Conservatoire. Ses compositions connues sont: 1° *Pange lingua* à neuf voix avec orchestre, et avec des ritournelles entre les versets. 2° *Tantum ergo* et *Genitori* pour soprano solo et orgue avec chœur *pieno,* ouvrage d'une grande beauté, qu'on a toujours exécuté dans l'église de Saint-Dominique-Majeur, pendant les quarante heures du carnaval, depuis le temps où il a été écrit jusqu'à l'époque actuelle, mais qui ne produit plus aujourd'hui l'effet qu'il faisait autrefois, à cause de l'absence des voix de castrats. 3° *La Colomba ferita,* drame sacré, composé, en 1669, pour le monastère de Santa-Rosalia. 4° *La Geneviefa,* oratorio. 5° *L'Infedeltà abbattuta,* oratorio composé pour la petite ville d'Assise, dans les Etats romains.

(1) *Gazetta musicale di Milano* (1847, n° 31, p. 233).

PRUDENT (ÉMILE **BEUNIE**), pianiste et compositeur pour son instrument, naquit à Angoulême, le 4 avril 1817. Il était âgé de neuf ans lorsqu'il fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 12 juillet 1826. Ses maîtres de solfége furent Larivière et M. Lecouppey. Ses progrès furent assez lents dans cette étude élémentaire, car après trois années de fréquentation des classes, il n'obtint qu'un second prix de lecture musicale au concours de 1829, et jamais il n'eut le premier. Le mécanisme du piano avait, sans doute, plus d'attrait pour lui, si l'on en juge par le peu de temps qu'il passa aux études préparatoires dans la classe de Laurent, avant d'entrer dans celle de Zimmerman. Le second prix de piano lui fut décerné au concours de 1831; il obtint le premier en 1833. Après ce succès, il resta dans l'école pour l'étude de l'harmonie et du contrepoint; mais dans cette science, comme dans le solfége, Prudent ne montra pas d'aptitude, et l'on voit en lui un des exemples de cette anomalie d'un riche instinct dépourvu de la faculté d'apprendre; car un des registres du Conservatoire porte, à la date du 1er décembre 1835, ce mot, qui ne s'employait que pour l'incapacité : *rayé.* Il était, en effet, resté dans les classes d'harmonie pendant près de quatre années sans s'élever jusqu'à l'accessit dans les concours. Prudent était pianiste-né, mais non musicien. Il venait de sortir du Conservatoire et restait inaperçu dans la foule des premiers prix de piano de cette institution, lorsque Thalberg arriva à Paris, en 1836, et y produisit une profonde impression par le beau son qu'il tirait de l'instrument et par son nouveau genre de musique, où la mélodie est accentuée au centre d'arpéges compliqués en apparence et néanmoins assez faciles. Thalberg fut pour Prudent ce qu'avait été Moschelès pour Henri Herz, c'est-à-dire la révélation d'une école nouvelle, dont l'apparition était saluée par des succès d'éclat. Il se dit aussitôt que là était tout son avenir et se condamna au silence jusqu'à ce qu'il se fût assimilé le style qui avait alors toutes les sympathies du public. Le nom de Prudent retentit pour la première fois dans les journaux en 1840, par le compte rendu d'un concert qu'il avait donné à Rennes, et dans lequel il avait produit une profonde

sensation par la magie du nouveau genre de musique de piano, encore inconnu dans la Bretagne. Depuis lors, sa carrière de virtuose voyageur ne lui offrit plus que des occasions de succès. Son début à Paris se fit en 1842, dans un concert donné à la salle Pleyel. Rendant compte de ce concert, le critique Blanchard disait dans la *Gazette musicale de Paris* (n° 11) : « M. Emile Prudent est un élève » de notre Conservatoire; il a cru devoir aller » s'approvisionner de célébrité en province » et à l'étranger, célébrité qu'on est toujours » forcé de venir faire sanctionner à Paris. » M. Emile Prudent est un jeune pianiste à » manière nette, chaleureuse en même temps » que délicate; il s'est fait tout d'abord une » place entre Thalberg et Dœhler. Peut-être » ses compositions et son exécution manquent- » elles de largeur, de grandiose, de poésie; » peut-être laissent-elles à désirer un peu » plus d'inattendu, d'originalité; mais cela » est bien phrasé, riche de détails charmants » et pleins d'animation. »

Quelquefois Prudent faisait trêve à ses longues pérégrinations de donneur de concerts et restait plus ou moins longtemps à Paris, où il se livrait à l'enseignement et à la composition de nouveaux morceaux, qui devenaient ses provisions de soliste pour d'autres voyages. C'est dans cette alternative que s'est écoulée son existence, hélas! trop courte. Sa renommée avait grandi d'année en année et presque tous ses voyages étaient productifs. Sa musique de concert et de salon se vendait et procurait des bénéfices à ses éditeurs qui, par reconnaissance autant que par spéculation, lui prodiguaient des éloges dans leurs journaux. Au nombre des arrangements de thèmes d'opéra dont il faisait des fantaisies et des variations, ainsi que dans ses morceaux d'invention, il y a des choses d'un goût élégant et gracieux qui ont obtenu un succès mérité. Parmi ces œuvres légères avec lesquelles il s'est fait applaudir partout et qui ont été jouées par la plupart des pianistes amateurs, on remarque l'*Hirondelle,* étude, œuvre 11; *Souvenir de Beethoven*, op. 9; *Souvenir de Schubert,* op. 14; *Ronde de nuit*, op. 12; Grande fantaisie sur *Guillaume Tell*, op. 37; *la Danse des Fées*, op. 41, etc., etc. Ses compositions sérieuses sont : Un grand trio pour piano, violon et violoncelle; un concerto-symphonie pour piano et orchestre, op. 35. Dans ses dernières années, Prudent s'était aperçu d'une diminution d'élasticité dans ses doigts et de son ancienne sûreté dans l'exécution des traits rapides; par suite de cette observation, qu'il cachait avec soin, il évitait dans ses morceaux nouveaux les difficultés qui auraient pu le compromettre dans ses concerts. Il venait d'en donner un à Paris avec un brillant succès, lorsque, le 5 juin 1863, il fut saisi à l'improviste d'une angine couenneuse, dont les progrès furent si rapides, qu'il expira dans la nuit même, et que les journaux, qui préparaient le compte rendu de son dernier triomphe, reçurent en même temps la nouvelle de sa mort.

PRUME (François-Hubert), virtuose violoniste, né le 3 juin 1816, à Stavelot, petite ville de la province de Liége (Belgique), où son père était organiste, montra dès l'âge de trois ans le désir de jouer du violon, et fit tant de supplications pour obtenir un instrument de cette espèce, que ses parents lui en achetèrent un proportionné à sa taille, à la foire d'une localité voisine. Quinze jours après, il étonna sa famille en exécutant avec justesse les airs qu'il avait entendu chanter par ses sœurs. Parvenu à l'âge de cinq ans, cet enfant fut envoyé à Malmédy, pour y développer ses dispositions par les leçons d'un violoniste de quelque talent qui s'y trouvait. Deux ans après, il revint dans sa ville natale et y donna son premier concert, dans lequel il exécuta le septième concerto de Rode. En 1827, la fondation du Conservatoire de Liége fournit aux parents du jeune Prume le moyen de faire instruire leur fils par un maître habile; il passa trois ans dans cette école, puis il partit pour Paris, où il fut admis au Conservatoire comme élève d'Habeneck. Pendant deux ans, il reçut les leçons de ce professeur et devint un de ses meilleurs élèves. Ne pouvant prendre part aux concours du Conservatoire, à cause de sa qualité d'étranger, Prume reçut du comité d'enseignement la déclaration que ses études étaient terminées. De retour à Liége, à l'âge de dix-sept ans, il fut nommé professeur de violon au Conservatoire de cette ville. En 1839, profitant d'un congé de deux mois, pendant les vacances de cette institution, il entreprit un voyage en Allemagne, joua dans un concert à Francfort avec un brillant succès, puis visita Leipsick, Berlin, Prague, Weimar, la Russie, la Suède, la Norvége, le Danemark, donnant partout des concerts et partout applaudi. Après trois années de voyages, Prume revint dans le lieu de sa naissance, qu'il n'avait pas revu depuis longtemps. Il fit ensuite quelques voyages en Belgique, joua à Bruxelles, à Gand et à Anvers. Vers la

même époque, une maladie grave le mit aux portes du tombeau; sa mort fut même annoncée dans quelques journaux; mais quelque temps après, il reparut à Francfort, où il donna quatre concerts au théâtre, puis revit Berlin, et joua à Dresde, à Hambourg, à Cassel et dans plusieurs autres villes. A Gotha, il donna avec Liszt un concert au profit des pauvres. En récompense de cet acte de générosité, le duc de Saxe-Gotha le nomma son maître de concert honoraire, et le décora de l'ordre d'Ernestine de Saxe. Au retour de ce second voyage, Prume alla passer l'hiver à Paris et s'y fit entendre avec succès, puis il consentit à rentrer au Conservatoire de Liége en qualité de professeur supérieur de violon. Une fièvre nerveuse, du caractère le plus grave, l'ayant atteint, les médecins lui conseillèrent d'essayer de l'air natal; il suivit leur avis, mais les progrès du mal ne cessèrent pas, et le 14 juillet 1849, Prume mourut à Stavelot, à l'âge de trente-trois ans. On connaît, sous le nom de cet artiste : une pastorale intitulée *la Mélancolie*, pour violon et orchestre ou piano, op. 1; Paris, Brandus; un *Concertino* idem, dédié au duc de Saxe-Cobourg; un *Morceau de concert*, idem, dédié au roi de Suède; une *Grande Polonaise*, idem, et six grandes études, op. 2.

PRUMIER (Antoine), né à Paris, le 2 juillet 1794, reçut de sa mère, amateur de harpe, des leçons de cet instrument dès l'âge de neuf ans. Il fit ses études littéraires au Lycée Bonaparte et les termina en 1810, après y avoir obtenu le premier prix de mathématiques. Voulant perfectionner ses connaissances musicales, il entra au Conservatoire, en 1811, pour y suivre le cours d'harmonie de Catel, obtint le second prix de cette science après un an d'étude, et fut nommé répétiteur du cours, l'année suivante. Appelé au service militaire en 1813, il se présenta aux examens de l'École polytechnique, et par suite de ses premières études, il y fut admis trente-sixième sur deux cent cinquante élèves reçus. Dans la même année, il passa à l'École normale pour la partie des sciences, et n'en sortit, à la fin de l'année 1814, qu'après avoir obtenu le diplôme de licencié ès sciences. A son entrée à l'École normale, il avait été obligé de contracter un engagement de dix ans avec l'université; le changement de gouvernement, à la seconde restauration, rendit cet engagement nul; M. Prumier en profita pour reprendre ses études musicales et rentra au Conservatoire, où il reçut d'Eler des leçons de contrepoint pendant qu'il se livrait à l'enseignement particulier des mathématiques, et plus tard à celui de la harpe. Appelé à remplir les fonctions de harpiste au Théâtre-Italien, il quitta cette position pour entrer, en 1835, à l'orchestre de l'Opéra-Comique, en la même qualité. Dans la même année, il succéda à Naderman, au Conservatoire, comme professeur de harpe à double mouvement. Depuis cette époque, ses élèves ont obtenu, dans les divers concours, plus de quarante distinctions. En 1840, il a renoncé à sa place de harpiste de l'Opéra-Comique en faveur de son fils, l'un de ses meilleurs élèves. En 1845, M. Prumier a été fait chevalier de la Légion d'honneur. En 1848, il fut élu membre du comité de l'Association des artistes musiciens, et depuis 1850, il en est vice-président. M. Prumier a publié soixante-quatorze œuvres de fantaisies, de rondeaux et de thèmes variés pour la harpe, chez les différents éditeurs de musique de Paris.

PRYNNE (Guillaume), jurisconsulte anglais, né à Swanswick, dans le comté de Somerset, en 1600, fit ses études à l'Université d'Oxford, et au collége de jurisprudence de Lincoln-Inn, à Londres. Entré dans la secte des puritains, il en fut un des plus vigoureux champions, et en même temps le martyr, car le parti de la cour le fit condamner à d'énormes amendes, à des peines infamantes et à la prison perpétuelle. Il subit ces mauvais traitements avec un rare courage, recouvra sa liberté après la révolution de 1640, fut membre du parlement à deux reprises, mais continua d'être en butte à d'autres persécutions qui n'eurent de terme que sa mort, arrivée le 24 octobre 1669. Il a écrit un nombre immense de livres, ouvrages oubliés, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Histrio mastix* (le Fouet des comédiens); Londres, 1633, in-4° de mille pages, où il attaque avec violence la musique, et surtout le chant des pièces de théâtre.

PRZIBIL (....), compositeur de la Bohême, vécut probablement dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et fut directeur du chœur de l'église de Raudnitz, où l'on trouve de sa composition six messes, quatre litanies, un *Salve Regina*, un *Ave Regina*, et quatre *Alma Redemptoris* en manuscrit.

Un autre musicien du même nom, actuellement vivant à Prague (1863), y a fait imprimer, chez Berra, quelques œuvres pour la flûte.

PSELLUS (Michel), écrivain grec du moyen âge, naquit à Constantinople, de parents consulaires, et vécut sous le règne de

Constantin Ducas, qui gouverna l'empire depuis l'an 1059 jusqu'en 1067. Cet empereur le choisit pour précepteur de son fils Michel Ducas, qui régna de 1071 à 1078. Parmi le grand nombre d'ouvrages qu'il écrivit et qui sont indiqués par Gesner (*Bibl.*, p. 608) et par Allacci (*de Psellis, XXXIII*, p. 25 ad 60), on en trouve un intitulé *Quadrivium*, qui traite des quatre sciences mathématiques, l'arithmétique, la musique, la géométrie et l'astronomie. Le traité de musique contient une exposition des principes théoriques selon le système de Pythagore : il est remarquable surtout par la clarté. Le texte grec de Psellus fut publié pour la première fois par Arsenius, archevêque de Monimbasa, en Morée, sous ce titre : *Opus in quatuor mathematicas disciplinas, arithmeticam, musicam, geometriam et astronomiam, græce;* Venise, 1532, in-8°, et réimprimé à Paris, en 1545. La première traduction latine, faite par Guillaume Xylander, parut sous ce titre : *Perspicuus liber de quatuor mathematicis scientiis, arithmetica, musica, geometria et astronomia, græce et latine nunc primum editus;* Bâle, 1556, in-8°, et fut réimprimée à Leyde, en 1647. Il y a trois autres versions latines; la première, par Élie Vinet, contenant l'arithmétique, la musique, la géométrie de Psellus, et le *Traité de la sphère* de Proclus, a été publiée à Paris, en 1557, in-8°; la seconde, sans nom d'auteur, et à laquelle on a joint le texte grec, a paru à Wittenberg, en 1560; et la troisième, par Lambert Alard, prédicateur à Brunsbuttel, se trouve à la fin de son traité *De veterum musica*, Schleusing, 1636, in-12. Mizler a aussi donné une traduction allemande de la musique de Psellus, avec les notes de Xylander dans le tome III de sa *Bibliothèque musicale*, part. 2, p. 171. Le savant Morelli, bibliothécaire de Saint-Marc, à Venise, a publié un opuscule inédit de Psellus, intitulé : Προλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστήμην avec les éléments rhythmiques d'Aristoxène; Venise, 1785, in-8° (*voyez* Mahn, *Diatribe de Aristoxeno*, page 15). C'est à tort que quelques manuscrits attribuent à Pachymère (*voyez* ce nom) le traité des quatre sciences mathématiques qui appartient à Psellus.

PTOLÉMÉE (Claude), célèbre astronome grec, n'est pas né à Péluse, comme on le pense communément; mais la critique, qui a démontré l'erreur à cet égard, n'a pu fixer exactement le lieu où ce savant a vu le jour. La même incertitude règne sur les événements de sa vie, car on ignore même où il a fait ses observations astronomiques, si toutefois celles dont il parle lui appartiennent. Tout ce qu'on sait positivement, c'est qu'il vécut après la dernière observation astronomique consignée dans son *Almageste*, et qui répond au 22 mars 141 de notre ère. C'est donc par ses ouvrages que Ptolémée est particulièrement connu, et bien que des doutes se soient élevés à l'égard de ses droits sur quelques-uns, on est maintenant persuadé que la plupart lui appartiennent. Ils lui ont fait une si grande renommée, que ses successeurs immédiats lui ont donné le nom de *Divin*. Les titres de cette renommée ont été savamment discutés par des critiques modernes, et ce n'est pas dans un livre du genre de celui-ci qu'ils peuvent être examinés de nouveau : il n'y peut être question que du traité de musique connu sous le nom de Ptolémée. Ce traité, dont la plupart de grandes bibliothèques renferment des manuscrits, a pour titre : Κλαυδίου Πτολεμαίου Ἁρμονικῶν Βιβλία Γ (Les trois livres des harmoniques de Claude Ptolémée). Gogavin ou Gogava (*voyez* ce nom) est le premier qui publia cet ouvrage, non dans la langue originale, mais dans une version latine assez médiocre, qui parut en 1562, à Venise. Meibom a fort maltraité cette traduction dans la préface de son *Aristoxène*, disant que celui qui l'a faite ignorait la musique, n'avait qu'une connaissance imparfaite du grec, et manquait de jugement. Wallis a été plus indulgent, et a rejeté une partie des fautes du traducteur sur les manuscrits défectueux dont il s'est servi. Kepler nous apprend, dans l'appendix de ses *Harmonices Mundi, libri V*, que vers 1609 il avait commencé une traduction des *Harmoniques de Ptolémée*, d'après un manuscrit qu'il possédait, et qu'il l'avait poussée jusqu'au septième chapitre du deuxième livre, mais que ses autres travaux ne lui avaient pas laissé le temps nécessaire pour achever cette version. Il existe une traduction latine des *Harmoniques de Ptolémée* plus ancienne que celle de Gogava : elle a été faite par Nicolas de Lorgues, ainsi nommé de la petite ville de la Provence où il était né (*Leonicæ*), pour l'usage de Gafori. Le manuscrit original de cette traduction, daté de 1499, se trouve au Museum Britannique, dans les fonds de Harley, n° 3306. Le volume, petit in-fol. sur vélin, avec les armoiries de Gafori peintes au commencement, a pour titre : *Claudii Ptolemei Harmonicorum libri tres, interprete Nicolao Leonices*. Près d'un siècle après Gogava, Marc Meibom (*voyez* ce nom) promit,

dans la préface de sa collection d'auteurs grecs sur la musique, de publier aussi le traité des *Harmoniques de Ptolémée,* mais il ne tint pas cet engagement envers le public. Le savant géomètre anglais Wallis fit enfin paraître le texte grec de ce traité, avec une bonne traduction latine, d'après onze manuscrits tirés des bibliothèques d'Angleterre, ou qu'Isaac Vossius lui avait envoyés de Leyde. L'ouvrage accompagné de notes et d'un *Appendix de Veterum Harmonica ad hodiernam comparata,* parut d'abord en un volume in-4°, sous ce titre : *Claudii Ptolemæi Harmonicorum libri tres. Ex cod. Mss. undecim, nunc primum græce editus,* Oxonii, 1680 ; puis fut réimprimé dans le troisième volume des œuvres mathématiques de Wallis, avec le commentaire de Porphyre sur le même ouvrage, et le traité de musique de Manuel Bryenne, publiés pour la première fois en grec et en latin (Oxford, 1699, in-fol.). Malgré le mérite incontestable de ces éditions, il est à regretter que Wallis n'ait pu consulter d'autres manuscrits que ceux dont il s'est servi, car tous ceux-ci sont du seizième siècle et sortent de la même source. Les manuscrits de la bibliothèque impériale de Paris, particulièrement le n° 2450, du quatorzième siècle, avec des notes marginales et des scolies interlinéaires, le n° 2451, du quinzième siècle, et le n° 2453, bon manuscrit du commencement du seizième avec des scolies, lui auraient fourni en plusieurs endroits un texte plus correct, et des éclaircissements sur des passages qu'il n'a pas bien entendus.

Plusieurs auteurs, parmi lesquels on remarque Bède (*in Musica theorica,* tome I, op., page 546), et Meursius, dans ses notes sur Nicomaque (page 185), ont considéré Ptolémée comme pythagoricien, à l'égard de sa doctrine harmonique ; mais Fabricius a fort bien remarqué (*Biblioth. Græc.,* t. III, page 440) qu'il suffit de lire ses attaques contre Archytas et les autres pythagoriciens, pour avoir la preuve qu'il n'est point de leur école. Il me semble que les premières phrases du *Traité des harmoniques* démontrent que Ptolémée s'est proposé de fonder une doctrine éclectique, dans laquelle il faisait entrer les principes opposés de Pythagore et d'Aristoxène, s'efforçant de démontrer que chacun avait un objet et un mode d'action différents. Voici ses paroles : « Les deux criteriums de l'harmonie » sont l'ouïe et la raison, agissant l'une et » l'autre de manières différentes ; car l'ouïe » juge selon la matière et la sensation, et la » raison, selon la forme et la cause (1). » Cette doctrine, absolument différente de celle de tous les autres écrivains grecs sur la musique, donne au livre de Ptolémée une importance considérable, indépendamment des autres considérations qui en relèvent le mérite à nos yeux. Porphyre a fait une sévère et savante critique de cette doctrine dans son long Commentaire sur le premier chapitre du premier livre du *Traité des harmoniques :* c'est un morceau qui mérite d'être lu avec attention.

L'analyse de la critique que fait Ptolémée de la théorie des pythagoriciens pour la formation et la classification des consonnances (*Harmon.* lib. I, cap. 5 et 6) ainsi que des erreurs où il se laisse entraîner (cap. 7 et seq.) serait trop étendue pour trouver place ici : on la trouvera dans les notes de la première partie de ma *Philosophie de la musique.* Euler a fait à ce sujet de bonnes remarques, dans les paragraphes 16, 17, 18 et 19 du quatrième chapitre de son *Tentamen novæ theoricæ musicæ ;* mais lui-même s'est égaré par un autre faux principe. Ce qu'on ne peut refuser à Ptolémée, et ce qui seul assurerait une grande importance à ses travaux sur la musique, c'est d'avoir introduit le premier les nombres 5 et 6 dans le calcul des intervalles, et, par là, d'avoir donné la mesure des tierces (lib. I, cap. 10); car on sait que les calculs de Pythagore n'embrassaient que les proportions de l'octave, 2 : 1, de la quinte, 3 : 2, et de la quarte, 3 : 4. Mais Ptolémée ne considéra les intervalles de tierces majeure et mineure que comme des dissonances, tandis qu'il fait une classe intermédiaire entre les consonnances et les dissonances pour le ton majeur, dont la proportion, est comme on sait, 8 : 9 (cap. 7), et par le ton mineur, représenté par la proportion 9 : 10. Il est remarquable que depuis Ptolémée jusqu'à Euler, aucun nouveau nombre premier n'a été introduit dans la musique, comme l'expression d'un intervalle naturellement admissible dans l'harmonie : encore est-il certain que les mémoires de ce grand géomètre sur la nécessité de l'introduction du nombre 7 dans la théorie de l'harmonie moderne (2), n'ont pas été compris jus-

(1) Καὶ κριτήρια μὲν ἁρμονίας, ἀκοὴ καὶ λόγος. Οὐ κατὰ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον. Ἀλλὰ ἡ μὲν ἀκοὴ, παρὰ τὴν ὕλην καὶ τὸ πάθος. Ὁ δὲ λόγος, παρὰ τὸ εἶδος καὶ τὸ αἴτιον. *Cl Ptolem. Harm.* Lib. I, cap. I.

(2) *Conjecture sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique.* Mémoires de l'Académie de Berlin, 1764. *Du véritable caractère de la musique moderne.* Ibid.

qu'à cette heure. Les proportions de Ptolémée, adoptées au seizième siècle par Zarlino, sont devenues les bases de la fausse théorie mathématique de la musique, et n'ont trouvé d'adversaires que dans les partisans de la progression arithmétique (*voyez* Lévens, Ballière, Jamard, Sorge), et dans les abbés Roussier et Requeno (*voyez* ces noms). De ceux-ci, le premier n'admettait de réel pour les proportions des intervalles que le produit de la progression triple, et l'autre, que la division égale des douze demi-tons de l'octave, c'est-à-dire *le tempérament.*

Le deuxième livre du traité de musique de Ptolémée a pour objet principal la constitution de la tonalité de la musique grecque. Il y propose (chap. 9 et suiv.) la réforme de cette tonalité, en réduisant à sept les quinze modes de l'ancienne musique. Ces modes, placés dans leur ordre, en commençant par le plus grave, sont l'hypolydien, l'hypophrygien, l'hypodorien, le dorien, le phrygien, le lydien, le mixolydien, et suivant l'ordre de tons modernes, le dorien (*la*), l'hypolydien (*si*), l'hypophrygien (*ut*), l'hypodorien (*re*), le mixolydien (*mi*), le lydien (*fa*), et le phrygien (*sol*). Nous ignorons l'opinion qu'on s'est faite de cette réforme au temps de Ptolémée, car le Commentaire de Porphyre (*voyez* ce nom) sur son *Traité des harmoniques* s'arrête au septième chapitre, et le reste est perdu pour nous. Boèce (*De musica,* lib. IV, cap. 17) émet l'opinion que Ptolémée adopta plus tard un huitième mode qui aurait été l'hypermixolydien; mais en cela il s'est trompé, car si Ptolémée parle de huit modes ou tons, au commencement du dixième chapitre du second livre de ses *Harmoniques,* c'est pour constater que de son temps ces tons ou modes étaient déjà réduits à huit, et non pour adopter ce nombre, car il propose de le fixer à sept, précisément parce que le mode hypermixolydien n'est que l'hypolydien transporté à une octave supérieure. François-Haskins-Eyles Stiles, à qui l'on doit un bon travail sur les modes de l'ancienne musique grecque (*Philosoph. Transact.*, ann. 1760, tom. LI), a assez bien compris la disposition tonale de ceux de Ptolémée; mais il en donne une fausse idée, en attribuant à tous la même corde grave, au lieu d'indiquer la note moderne correspondante à cette corde pour chaque mode. On trouve aussi un bon morceau sur les modes de Ptolémée dans le livre de Charles Davy, intitulé *Letters upon subjects of literature* (t. II, pages 415 et suiv.); mais parmi les modernes, Perne (*voyez* ce nom) est celui qui a le mieux entendu ce sujet, et qui l'a le mieux exposé.

La plus grande partie du troisième livre des *Harmoniques* a été employée par Ptolémée à l'exposition du système pythagoricien de l'*Harmonie universelle;* il y traite (depuis le chapitre neuvième jusqu'au seizième) des concerts que forment entre eux les astres. L'illustre mathématicien et astronome Kepler, séduit par la lecture de ce livre, a traité le même sujet dans ses *Harmonices mundi.* Dans l'appendice de cet ouvrage, il se félicite d'avoir surpassé son modèle; et malgré les erreurs où il s'est laissé entraîner, on ne peut nier que sa prétention ne soit fondée, car c'est dans ce livre qu'il a donné sa règle célèbre des carrés des révolutions et des cubes des distances des planètes. Macrobe avoue, dans le dix-neuvième chapitre du Commentaire sur le *Songe de Scipion,* que ce qu'il dit de l'harmonie universelle est emprunté à Ptolémée. Plusieurs savants ont démontré que les trois derniers chapitres du troisième livre de ses *Harmoniques* sont de Nicéphore Grégoire, grec du quatorzième siècle. Ces trois chapitres sont l'objet du Commentaire de Barlaam (*voyez* ce nom), publié pour la première fois dans l'écrit de Frantz (*voyez* ce nom) *sur les musiciens grecs,* qui a paru à Berlin, en 1840.

Meibom a reproché de l'obscurité au style de Ptolémée (*Epist. de Scriptor. variis musicis, apud Epist. Marg. Gudii,* page 57), qui manque en effet de clarté en plusieurs endroits. Wallis n'a pas toujours triomphé des difficultés que lui offrait le texte des *Harmoniques,* particulièrement à l'égard des modes, où il est tombé dans quelques erreurs considérables. Bouillaud a rapporté quelques passages de ce traité dans des notes sur Théon de Smyrne, et les a éclaircis. Son travail n'a pas été inutile à Wallis.

PUCCINI (Jacques), né à Lucques, en 1712, étudia la musique à Bologne, sous la direction de Caretti, maître de la basilique de Saint-Pétrone. De retour dans sa ville natale, en 1739, il y obtint le titre de maître de chapelle de la république de Lucques. Il mourut, en 1781, dans cette ville. Son talent sur l'orgue et ses compositions pour l'église lui firent une honorable réputation. On cite particulièrement avec éloge le service solennel qu'il a écrit pour la fête de l'Exaltation de la sainte Croix.

PUCCINI (Antoine), fils du précédent, naquit à Lucques, en 1747, et fit, comme son père, ses études musicales dans l'école de Ca-

retti, à Bologne. En 1781, il succéda à son père dans la place de maître de chapelle de la république de Lucques. Parmi ses compositions de musique religieuse, on remarque la messe de *Requiem* qui fut exécutée, en 1789, pour le service funèbre de l'empereur Joseph II. Il a écrit aussi quelques opéras dont on n'a pas conservé les titres.

PUCCINI (Ange), violoniste, est né à Livourne, en 1781. Son compatriote Vanacci fut son premier maître; puis il alla continuer l'étude du violon à Florence, sous la direction de Tinti, et reçut dans la même ville quelques leçons de contrepoint de Zingarelli. De retour à Livourne, il acheva de s'instruire dans la composition chez Cecchi. On connaît, en Italie, des concertos, des sonates et des duos pour violon sous le nom de cet artiste.

PUCCITA (Vincent), compositeur dramatique, né à Rome, en 1778, entra au Conservatoire de *la Pietà*, de Naples, à l'âge de douze ans, et reçut des leçons de Fenaroli pour l'accompagnement, et de Sala pour le contrepoint. Ses études terminées, il écrivit son premier opéra à Sinigaglia, en 1799 : on n'a pas conservé le titre de cet ouvrage. L'année suivante, il donna, à Lucques, *l'Amor platonico* qui eut du succès, et à l'automne suivant, *le Nozze senza sposa*, à Parme. Appelé à Milan, en 1801, il y fit représenter *Il Fuoruscito*, qui n'eut qu'un succès médiocre; mais *I due Prigionieri*, joués à Rome peu de temps après, commencèrent sa réputation, et *Il Puntiglio*, écrit à Milan dans l'été de 1802, acheva de le faire connaître avantageusement. *Teresa Wilk*, *la finta Pazza*, et quelques autres ouvrages joués à Venise, à Padoue, à Gênes, furent aussi bien accueillis par le public. En 1806, Puccita fut engagé pour écrire un opéra sérieux à Lisbonne; il y donna l'*Andromacca*, puis il se rendit à Londres, en qualité de directeur de musique de l'Opéra. Il y fit jouer *la Vestale*, opéra sérieux, considéré comme son meilleur ouvrage, et écrivit, en 1811, *le Tre Sultane*, pour madame Catalani, et *Laodicea*, pour la même cantatrice, en 1813. Devenu l'accompagnateur de cette virtuose, qui chantait sa musique, il la suivit dans ses voyages en Écosse, en Irlande, dans toute l'Angleterre, en Hollande, en Belgique et dans l'Allemagne du Rhin. Lorsque madame Catalani prit la direction de l'Opéra italien de Paris, en 1815, Puccita fut attaché à ce théâtre, en qualité d'accompagnateur, et y fit représenter *l'Orgoglio avvilito*, en 1815, *la Caccia di Enrico IV*, en 1816, et *la Principessa in campagna*, en 1817. Vers la fin de cette année, des altercations survenues entre le compositeur et Valabrègue, mari de madame Catalani, décidèrent Puccita à retourner en Italie. En 1821, il a écrit à Rome, où il s'était retiré, *la Festa del Villagio*. Dix ans après, il donna, à Venise, *I Prigioneri*, et, en 1833, il fit jouer, à Milan, *Adolfo e Chiara*. Depuis lors on n'a plus eu de renseignements sur sa personne. La musique de ce compositeur est dépourvue d'invention, mais elle est écrite avec facilité. Les titres de ses ouvrages connus sont les suivants : 1° *L'Amor platonico*, à Lucques, 1800. 2° *Le Nozze senza sposa*, Parme, 1800. 3° *Il Fuoruscito*, dans l'été de 1801, à Milan. 4° *I due Prigionieri*, 1802, à Rome. 5° *Il Puntiglio*, 1802, à Milan. 6° *Zelinda e Lindoro*. 7° *Lo Sposo di Lucca*. 8° *Teresa Wilk*. 9° *La finta Pazza*. 10° *La Lauretta*. 11° *Werter e Carlotta*. 12° *L'Imbroglio della Lettera*. 13° *Andromacca*, opéra sérieux, à Lisbonne, 1806. 14° *Il Duello per complimento*. 15° *La Vestale*, Londres, 1809. 16° *Le Tre Sultane*, ibid., 1811. 17° *Laodicea*, ibid., 1813. 18° *L'Orgoglio avvilito*, à Paris, 1815. 19° *La Caccia di Enrico IV*, ibid., 1816. 20° *La Principessa in campagna*, ibid., 1817. 21° *La Festa del Villagio*, à Rome. 22° *I Prigioneri*, à Venise, 1831. 23° *Adolfo e Chiara*, à Milan, 1833.

PUERTO (Didier **DEL**), chapelain-chantre de la chapelle de Saint-Bartholomé, et bénéficier de l'école de Salamanque, a écrit un traité du plain-chant, intitulé : *Arte de canto llano*; Salamanque, 1504, in-4°.

PUESDENA (François), compositeur espagnol, maître de la chapelle royale de Naples, vers la fin du dix-septième siècle, a fait représenter à Venise, en 1692, un opéra de sa composition intitulé : *Gelidaura*.

PUGET (madame Loïsa **LEMOINE**, née), compositeur de romances, née à Paris, d'une famille honorable, a eu de la célébrité vers 1830 par ses mélodies, qu'elle chantait dans ses concerts et dans les salons. Ces légères productions ont eu des succès de vogue pendant environ quinze ans, puis elles ont fait place à des noms plus nouveaux. Les romances de mademoiselle Puget ont de la tendresse, un peu bourgeoise à la vérité, mais d'un tour agréable; ses chansonnettes ont de l'entrain et de la gaieté. Chaque année, elle publiait des albums de ces petites choses qui se répandaient partout. On citait particulièrement *la Confession du brigand*, *le Mousquetaire*, *la*

Somnambule, *A la grâce de Dieu*, *Ave Maria*, *la Bénédiction d'un père* et *le Soleil de ma Bretagne*. En 1836, mademoiselle Puget osa aborder un champ plus vaste, et fit représenter, au théâtre de l'Opéra-Comique, un ouvrage intitulé *le Mauvais œil* : il s'y trouvait un joli air, chanté d'une manière parfaite par madame Damoreau, et un duo dont cette cantatrice admirable et Ponchard faisaient valoir les détails gracieux. Le reste était faible. Mademoiselle Puget a épousé, en 1842, M. Gustave Lemoine, spirituel auteur dramatique, auteur des paroles de la plupart ses romances; depuis cette époque, elle a disparu du monde musical.

PUGNANI (Gaetan), chef d'une école de violon, naquit à Turin, en 1727. Élève de Somis, son compatriote, il reçut de lui les traditions de Corelli. Devenu habile sur son instrument, il fit le voyage de Padoue pour consulter Tartini sur son jeu, et ne dédaigna pas de se mettre sous sa direction, dans l'espoir de perfectionner son talent. Le roi de Sardaigne le choisit, à l'âge de vingt-cinq ans, pour occuper les places de premier violon de sa chapelle et de directeur de ses concerts. En 1754, il obtint un congé pour se rendre à Paris; il y joua au Concert spirituel et obtint un succès éclatant. Après un séjour de près d'une année dans cette ville, il visita plusieurs contrées de l'Europe, s'arrêta longtemps à Londres, et ne retourna à Turin qu'en 1770. Ce fut alors que les fonctions de chef d'orchestre du théâtre royal lui furent confiées, et qu'il ouvrit une école de violon, devenue célèbre par la production de plusieurs grands artistes, à la tête desquels on doit placer Viotti. Pugnani montra aussi un rare talent dans la direction de l'orchestre, et transmit ce genre d'habileté à plusieurs de ses élèves, notamment à Bruni, qui a dirigé l'Opéra italien de Paris, en 1801 et 1802. Compositeur distingué dans la musique instrumentale, il a laissé des concertos, des trios, des duos et des sonates de violon, considérés comme des œuvres classiques : une partie de ces ouvrages a été gravée pendant sa vie, et le reste est encore en manuscrit. Pugnani a écrit aussi pour l'église et pour le théâtre; dans ce dernier genre, il a eu d'honorables succès. Ses dernières années ont été troublées, à l'époque de l'invasion de la Sardaigne par les armées françaises, car l'éloignement de la cour lui fit perdre ses traitements et pensions. Il est mort à Turin, en 1803, à l'âge de soixante-seize ans. Pugnani avait un maintien noble et aurait passé pour bel homme, si la prodigieuse dimension de son nez n'avait gâté la régularité des autres traits de son visage. Son talent d'exécution se faisait remarquer par un beau son, une manière à la fois large et chaleureuse, et beaucoup de variété dans l'articulation de l'archet. Son organisation le portait plus au grand style qu'aux choses gracieuses. Il a écrit pour le théâtre : 1° *Issea*, cantate dramatique pour les noces de la comtesse de Provence, en 1771. 2° *Tamas Koulikan*, opéra sérieux, à Turin, 1772. 3° *L'Aurora*, cantate pour le mariage du prince de Piémont, 1775. 4° *Adone e Venere*, opéra sérieux, à Naples, 1784. 5° *Nanetta e Lubino*, opéra bouffe, à Turin, 1784. 6° *Achille in Sciro*, opéra sérieux, *ibid.*, 1785. 7° *Demofoonte*, ibid., 1788. 8° *Demetrio a Rodi*, pour le mariage du duc d'Aoste, 1789. 9° *Coreso e Calliroe*, ballet héroïque, 1792. On connaît neuf concertos de violon de Pugnani, mais le premier seulement a été gravé, chez Sieber, à Paris. Parmi ses autres compositions instrumentales qui ont été publiées, on remarque : 1° Sonates pour violon seul, op. 1 et 3, Paris, Troupenas; op. 6, Paris, Frey; op. 11, Paris, Sieber. Chacun de ces œuvres est composé de six sonates. 2° Duos pour deux violons, op. 2 et 13; Paris, Sieber. 3° Trios pour deux violons et basse, liv. I, II et III; Londres, Preston; Paris, Bailleux. 4° Six quatuors pour deux violons, viole et basse, op. 7; Londres, Preston. 5° Six symphonies pour deux violons, viole, basse, deux hautbois et deux cors, op. 4; *ibid.* 6° Six *idem*, op. 8; *ibid.* 7° Deux œuvres de six quintettes pour deux violons, deux flûtes et basse; *ibid.*

PUGNI (César), compositeur dramatique, élève du conservatoire de Milan, né vers 1810, a fait son début dans le monde musical par la composition de quelques airs introduits dans des opéras d'autres compositeurs, tels que *Fausta*, de Donizetti, *Il Falegname di Livonia*, de Pacini. Barbaja lui fit aussi écrire la musique de plusieurs ballets, à Vienne. Au printemps de 1832, il donna à Milan son premier opéra (*la Vendetta*), qui ne réussit pas, parce qu'il fut très-mal chanté. Dans la même année, Pugni écrivit l'opéra intitulé *Ricciardo di Edimburg*, qui fut représenté à Trieste, au mois de décembre, et n'eut pas une plus longue existence. Le jeune compositeur fut plus heureux avec le *Contrabandiere*, qu'il fit jouer à Milan, au printemps de 1833, et avec le *Disertore Suizzero*, représenté dans la même ville et dans la même année. Ce sont ses meil-

leurs ouvrages et ceux dont le succès a été le plus honorable. A la même époque, il fit aussi une musique nouvelle pour l'*Imboscata*, joué sans succès au théâtre *Canobbiana* de Milan. Weigl avait écrit, en 1815, une partition sur ce livret pour le théâtre de *la Scala* : il y avait entre son ouvrage et celui de Pugni la distance d'un maître à un écolier. En 1834, Pugni écrivit aussi pour le théâtre Canobbiana l'opéra bouffe *Un' Episodio di San Michele*, pitoyable pot-pourri de contredanses et de valses. Comme beaucoup de musiciens de sa patrie, Pugni écrivait avec hâte et négligence, ne pouvant se persuader que la musique est un art qu'il faut prendre au sérieux. Cet artiste a composé un grand nombre de ballets dont les titres ne me sont pas tous connus; je citerai seulement : 1° *L'Assedio di Calais*. 2° *Pelia Mileto*. 3° *Agamennone*. 4° *Adelaide di Francia*. 5° *Guglielmo Tell*. 6° *Esmeralda*. 7° *Catarina, ossia la figlia del Bandito*, avec un autre compositeur de musique de ballets, nommé *Bajetti*.

PUJOLAS (J.), d'abord maître de musique d'un régiment d'infanterie, puis violoniste et professeur de musique à Orléans, mort en 1806, a fait graver de sa composition : 1° Six duos pour violon et flûte, op. 1; Paris, Imbault. 2° Sept marches pour musique militaire, op. 2; *ibid*. 3° Six trios pour violon ou flûte, alto et basse, op. 3, livres I et II; *ibid*. 4° Six *idem*, op. 4; *ibid*. 5° Concerto pour violon et orchestre; Paris, Pleyel. 6° Six duos pour deux flûtes, op. 6; Orléans, Demar. 7° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 8, livres I et II, *ibid*. Six duos pour deux flûtes, op. 9; Paris, Bonjour. 9° Six duos pour deux violons, op. 10, livres I et II; Orléans, Demar.

PULIASCHI (Jean-Dominique), né à Rome dans la seconde moitié du seizième siècle, fut chanoine de Sainte-Marie *in Cosmedin*, et entra dans la chapelle pontificale, en qualité de chapelain chantre, le 3 mai 1612. Il a publié de sa composition : 1° *Musiche a voce sola;* Rome, Zannetti, 1618. 2° *Gemma musicale, dove si contengono madrigali, arie, canzoni e sonetti a una voce con il basso continuo per sonare*; Rome, 1618.

PULITE (François-Gabriel), de la famille des **PULITI**, de Monte Pulciano, fut cordelier et maître de chapelle au couvent de Saint-François de Pontremoli, dans les premières années du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : 1° *Sacræ modulationes quatuor et quinque vocibus ;* Parme, Érasme Violi, 1600. 2° *Integra omn. solemn. Vespertina Psalmodia 5 vocum*; Milan, Simon Tini, 1602.

PULLI (Pierre). Un compositeur de ce nom, né à Naples, et qui vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, eut une certaine réputation par le succès d'un opéra intitulé *Cajo Mario Coriolano*, qu'il fit représenter au théâtre Saint-Charles, en 1745. Deux ans après, le même ouvrage fut joué au théâtre *S. Cassiano*, de Venise. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

PUNTO (Jean). *Voyez* **STICH**.

PUPPO (Joseph), violoniste, né à Lucques, le 12 juin 1749, fit ses premières études au Conservatoire de *S. Onofrio*, à Naples, et s'adonna ensuite spécialement au violon, sur lequel il acquit de l'habileté. Son jeu se faisait particulièrement remarquer par une expression douce et mélancolique. Il se disait élève de Tartini; mais Lahoussaye, qui avait pris longtemps des leçons de ce maître, a toujours affirmé que Puppo n'avait même pas été à Padoue. En 1775, il fit un premier séjour à Paris, mais de courte durée, parce qu'il reçut une invitation de se rendre en Espagne, pour y faire de la musique avec un frère du roi. De là il passa à Lisbonne, où il trouva un protecteur zélé dans l'ambassadeur de Venise, grand amateur de musique, qui le présenta dans les maisons les plus opulentes. Charmés par le talent de l'artiste, les maîtres de ces maisons firent une souscription magnifique pour le concert qu'il donna quelque temps après. Le produit de ce concert fut si considérable, que Puppo crut être devenu un riche capitaliste, et donnant en cette circonstance une preuve manifeste de la bizarrerie de son caractère, il se rendit au port de Lisbonne, sans avoir revu une seule personne de sa connaissance, et se jeta sur le premier vaisseau qui partait, sans s'informer de sa destination. Or, le navire sur lequel il se trouvait allait en Angleterre. Arrivé à Londres, Puppo y vécut en *gentleman* avec l'argent qu'il avait gagné en Portugal, ne s'occupant pas plus de musique que s'il n'en eût jamais fait sa profession. Cependant son trésor s'épuisa, et le violon dut alors venir en aide à celui qui l'avait dédaigné. Heureusement il ne se trouvait alors aucun violoniste de renom à Londres : n'ayant pas à craindre de rivalité, Puppo devint bientôt l'artiste à la mode et gagna beaucoup d'argent. Il passa quelques années dans cette agréable situation; mais l'inconstance de son

caractère lui fit quitter brusquement la capitale de l'Angleterre, en 1784, pour retourner à Paris, où il fit un séjour de vingt-sept années. En 1790, ce fut lui que Viotti choisit pour premier violon et chef d'orchestre de l'Opéra italien, au *théâtre de Monsieur*. Lorsque cet opéra fut supprimé par les événements de la révolution, Puppo resta attaché au théâtre Feydeau pendant quelques années, puis il entra au Théâtre français de la République et en dirigea l'orchestre jusqu'en 1799; il ne perdit cette place qu'après la réunion des comédiens français de l'Odéon et de la rue de Richelieu. Il s'était marié, pour la troisième fois, avec la maîtresse de l'hôtel où il était logé, afin de n'avoir plus de loyer à payer. Il avait épousé autrefois une jeune Espagnole, qui mourut dans un accouchement laborieux; puis il avait contracté un second mariage à Londres, avec une belle Anglaise, qui ne put s'accoutumer aux bizarreries de son mari, et qui divorça.

Puppo, qui possédait au plus haut degré le talent d'accompagnateur, fut recherché par les amateurs les plus distingués de cette époque, au nombre desquels étaient madame Zoé de La Rue, Eugénie de Beaumarchais, et madame Sophie Gay. Ces relations lui procurèrent beaucoup d'élèves; sa position paraissait assurée, lorsque tout à coup, par un de ces traits de folie qu'on remarqua dans toute sa vie, il s'éloigna secrètement de Paris, en 1811, abandonnant sa femme et ses enfants, dont il ne s'informa plus jamais. S'étant embarqué à Marseille, il arriva à Naples, où il eut la bonne fortune d'être employé comme premier violon et second chef d'orchestre du théâtre Saint-Charles. Quelques années se passèrent ainsi. En 1817 était arrivé le moment où il devait renouveler son engagement; Barbaja lui en envoya le modèle, dans lequel il avait ajouté l'obligation pour l'artiste de diriger la musique des ballets. A la lecture de ce papier, Puppo saisit une plume, écrit et signe cette phrase : *Fame e morte, si; ma ballo, no!* (la faim et la mort, oui; mais la danse, non!) Dans ce premier mouvement, il ne s'était pas souvenu qu'il n'était plus jeune et qu'il avait peu d'espoir de trouver ailleurs une bonne position. Bientôt il se trouva sans ressource; il se décida alors à retourner dans sa ville natale; mais il n'y trouva plus une seule personne de sa famille, et la petite ville de Lucques lui offrit encore moins de ressources que Naples. Il crut qu'il serait plus heureux à Florence et s'y rendit. La fortune, en effet, lui tendit encore la main, en lui faisant trouver dans le chevalier Bernard Damiani, amateur violoniste distingué, un protecteur qui le recueillit dans sa maison et pourvut à ses besoins pendant deux ans, puis lui procura un revenu suffisant dans la petite ville de Pontremoli, sous la condition d'y donner des leçons de violon à un certain nombre d'élèves. Puppo arriva dans cette ville, en 1820, et d'abord tout alla au mieux; mais, toujours incorrigible et ne pouvant s'accoutumer à sa nouvelle position, il l'abandonna à la fin de la seconde année et retourna à Florence. Alors il eut une vie misérable et fut souvent obligé d'implorer l'assistance de ses amis. Enfin, grâce à la générosité de M. Édouard Taylor, professeur de musique au collége de Gresham, à Londres, qui se trouvait alors à Florence, et qui paya sa pension dans un hospice, Puppo y trouva un asile dans l'hiver de 1826. Pour se soustraire aux atteintes du froid qui, cette année, était rigoureux, il ne sortit plus de son lit. Ses forces déclinèrent rapidement, et le 19 avril 1827, il expira à l'âge de soixante-dix-huit ans.

Puppo était doué d'un esprit original qui se manifestait dans ses paroles comme dans sa conduite. Arrêté comme *suspect* en 1793, il fut conduit au comité de salut public, où on lui fit subir l'interrogatoire suivant : « Votre » nom? — Puppo. — Votre profession? — Je » joue du violon. — Que faisiez-vous sous le » règne du tyran? — Je jouais du violon. — » Que faites-vous maintenant? — Je joue du » violon. — Mais si la République a besoin de » vos services, que pouvez-vous pour elle? — » Je jouerai du violon. » Le sérieux significatif des membres du comité ne tint pas contre la singularité de ces réponses, faites d'un ton ferme et bref : Puppo fut acquitté. Son compatriote Blangini, voulant lui faire visite, à son arrivée à Paris, et ayant découvert sa demeure, non sans peine, frappe à sa porte. « Qui est là? — Ami. — Je n'ai point » d'amis. » Et sa porte demeura close. On connaît ce mot si juste et si fin par lequel il a caractérisé, de la manière la plus heureuse, le talent de deux grands compositeurs : *Boccherini*, disait-il, *est la femme de Haydn*. Malheureusement il aimait trop le vin, et ses fréquentes libations mettaient souvent sa bourse à sec. Le confortable de son logement et de son mobilier se ressentait de sa gêne habituelle. Deux chaises, une table, un lit, composaient tout son luxe. Il avait la manie de changer souvent de gîte; mais ses déménage-

ments ne lui causaient aucun souci. Jamais il ne retenait de chambre ; ses préparatifs consistaient à faire mettre les meubles dont il vient d'être parlé sur une charrette à bras. Lui-même portait son violon, marchant devant la charette et s'arrêtant devant chaque écriteau, jusqu'à ce qu'il eût trouvé une chambre qui lui plût. Il s'y installait immédiatement, et peu de temps après recommençait le même manége.

On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Trois duos pour deux violons; Paris, Beaucé. 2° Deux concertos pour violon et orchestre; Paris, Bailleux. 3° Huit fantaisies ou études pour le violon; Paris, Sieber. 4° Six fantaisies pour le piano; Paris, Godefroy.

PURCELL (Henri), né à Londres, en 1658, était fils d'un musicien de la chapelle de Charles II. Il y a peu de renseignements sur son éducation musicale; cependant, son père étant mort en 1664, lorsqu'il n'était âgé que de six ans, on croit qu'il entra comme enfant de chœur à la chapelle royale, où il reçut des leçons de Cooke, puis de Pelham Humphrey. Le docteur Blow fut ensuite son maître de composition. Ses progrès furent si rapides, qu'il composa plusieurs antiennes pendant qu'il était encore enfant de chœur. A l'âge de dix-huit ans, il fut choisi comme organiste de l'abbaye de Westminster, et la place d'organiste de la chapelle royale lui fut accordée en 1684. C'est de cette époque que datent ses meilleures compositions pour l'église, et que sa réputation s'étendit dans toute la Grande-Bretagne. La supériorité incontestable de sa musique sur tout ce qu'on avait écrit depuis longtemps en Angleterre; le caractère d'originalité qu'on y remarquait et la variété des formes firent rechercher ses ouvrages par tous les maîtres de chapelle. Dès 1677, il s'était aussi fait connaître au théâtre par l'ouverture et les airs qu'il écrivit pour le drame intitulé *Abelazor*. Purcell fut le premier compositeur anglais qui introduisit les instruments dans la musique d'église, car avant lui on n'employait que l'orgue pour l'accompagnement des voix; il montra dans son instrumentation autant de conceptions nouvelles que dans le caractère de sa musique vocale. Parmi ses œuvres religieuses, son *Te Deum* et son *Jubilate* sont particulièrement remarquables par la majesté du style ; mais pour apprécier le mérite de ces compositions, il est nécessaire de se reporter au temps où l'auteur écrivit, et de leur comparer la situation de l'art à cette époque en Angleterre. De nos jours, elles laissent désirer à l'audition plus de suavité dans la mélodie, un retour moins fréquent des mêmes cadences harmoniques, et plus de variété dans les rhythmes. En cela, elles participent du style de Carissimi, que Purcell paraît avoir étudié avec soin. Il y a aussi de l'embarras dans le mouvement des parties de son harmonie, et celle-ci est souvent incorrecte. Quoi qu'il en soit, il est certainement le plus grand musicien qu'ait produit l'Angleterre. Il s'est exercé dans tous les genres, et dans tous il s'est montré artiste de génie : toutefois, il ne faut pas adopter le jugement des écrivains anglais lorsqu'ils le comparent à Scarlatti, à Keiser, et lui donner la préférence sous le rapport de l'invention : ceux-là furent des maîtres sans reproche. Sa fécondité inspire de l'étonnement, lorsqu'on songe que son existence n'a pas été au delà de la trente-septième année, car il mourut le 21 novembre 1695.

Une partie des productions dramatiques de Purcell a été publiée dans une collection qui a pour titre : *A Collection of ayres composed for the theatre and on other accasions, by the late M. Henry Purcell* (Collection de morceaux composés pour le théâtre et dans d'autres occasions, par feu maître Henri Purcell); Londres, 1697. Les drames et opéras dont on trouve des morceaux dans ce recueil sont ceux dont les titres suivent : 1° *Abelazor,* représenté en 1677. 2° *The virtuous Wife* (la Femme vertueuse), 1680. 3° *Indian Queen* (la Reine indienne), dont la première partie de l'ouverture égale, suivant Burney, les meilleures productions de Hændel. 4° *Dioclétien ou le Prophète,* 1690. 5° *King Arthur* (le roi Arthur), 1691. On ne connaissait cet ouvrage que par les extraits de la collection citée plus haut ; mais M. Édouard Taylor en a retrouvé la partition complète, et en a fait le sujet de deux lectures publiques, à Londres, les 11 et 12 mai 1840. Suivant l'opinion de ce savant professeur, *le Roi Arthur* est une composition de l'ordre le plus élevé, eu égard au temps où l'auteur vivait. Cet ouvrage a été publié dans la collection anglaise des Antiquaires musiciens. 6° *Amphitryon*, 1691. 7° *Gordian knot unlied* (le Nœud gordien délié), 1691. 8° *Distressed Innocence, or the Princess of Persia* (l'Innocence malheureuse, ou la Princesse de Perse), 1691. 9° *The Fairy Queen* (la Reine des fées), 1692. 10° *The old Bachelor* (le vieux Bachelier), 1693. 11° *The Married beautifull* (le beau Marié), 1694. 12° *The double Dealer* (le Fourbe), 1694. 13° *Bonduca,*

1695, une des meilleures productions de Purcell, publiée dans la collection des Antiquaires musiciens, 13° (bis) *Dido and Æneas; ibid.* Parmi les compositions dramatiques de cet artiste dont on ne trouve pas d'extrait dans la collection citée plus haut, on remarque : 14° *Timon d'Athènes*, 1678. 15° *Theodosius, or the Force of Love* (Théodose, ou la Force de l'Amour), 1680. 16° *La Tempête*, de Dryden, 1690. 17° *Don Quichotte*, 1694. Purcell a publié en partition, chez Playford, à Londres, les morceaux de musique qu'il avait composés pour un divertissement théâtral, représenté en 1683, et pour la tragédie d'*Œdipe*, en 1692. Il a aussi publié lui-même, en 1684, sa musique pour la fête de Sainte-Cécile, exécuté le 22 novembre de l'année précédente, et, en 1691, la partition de son opéra sérieux *Dioclétien*. Il avait fait paraître, en 1683, douze sonates pour deux violons et basse continue.

Quoique Purcell eût écrit beaucoup de morceaux détachés pour le chant, on n'en avait publié qu'un petit nombre pendant sa vie; ils avaient paru dans la collection de Playford, intitulée : *The Theatre of music* (Londres, 1687). Après la mort de Purcell, sa veuve réunit tout ce qu'il avait laissé en ce genre, et en donna la collection sous le titre d'*Orpheus britannicus* (Londres, 1696). Cette édition était remplie de fautes grossières ; il en fut donné une meilleure en 1702 ; mais elle ne contient pas toutes les pièces de la première. Playford publia, dans la même année, le deuxième volume de l'*Orpheus britannicus*. La veuve du compositeur fit aussi paraître successivement : 1° Une suite de dix sonates pour le clavecin, dont la neuvième est connue sous le titre de *Golden sonata* (Sonate d'or), à cause de son mérite. 2° Leçons pour le clavecin. 3° Les fameux *Te Deum* et *Jubilate*, et quelques antiennes dans l'*Harmonia sacra* de Playford.

Une grande quantité de musique de Purcell était restée en manuscrit; Vincent Novello (*voyez* ce nom) l'a recueillie avec soin et en a publié une belle édition complète, en soixante-douze livraisons grand in-folio, précédées d'une notice sur la vie et les ouvrages du compositeur (en quarante-quatre pages in-folio), et de son portrait. Cette collection a pour titre : *Purcell's sacred Music edited by Vincent Novello;* Londres, 1826-1836.

PURCELL (Daniel), frère du précédent, fut pendant quelques années organiste du collége de la Madeleine, à Oxford, puis remplit les mêmes fonctions à l'église Saint-André de Holborn. En 1697, il écrivit la musique de *Brutus d'Albe, ou le Triomphe d'Auguste*, qui fut représenté à *Dorset-Garden*. On cite de lui un autre opéra intitulé : *Love's Paradise* (le Paradis de l'Amour), et *la Princesse d'Islande*, qu'il composa en société avec Leveridge. Purcell écrivit aussi quelques morceaux détachés pour des comédies. C'était un musicien de peu de mérite.

PURIFICAM (Jean DE), chanoine régulier et maître de chapelle du monastère de Saint-Éloi, à Lisbonne, naquit en cette ville et mourut le 19 janvier 1651. Il a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église.

PURMANN (Jean-Georges), recteur du collége de Francfort-sur-le-Mein, mort le 11 décembre 1813, est auteur d'une dissertation intitulée : *Antiquitates musicæ;* Francfort, 1776, in-4° de vingt-quatre pages.

PUSCHMANN (Adam), né en Silésie dans la première moitié du seizième siècle, était cordonnier de profession, mais avait appris la musique. Vers 1570, il fut appelé à Gœrlitz, en qualité de *cantor*. Dix ans après, il était établi à Breslau, où il paraît avoir terminé ses jours. On a de lui un livre sur un sujet intéressant, intitulé : *Gründlicher Bericht des deutschen Meister-Gesænge* (Renseignements précis sur l'art des maîtres chanteurs allemands) ; Gœrlitz, 1571, in-4°. Forkel indique une autre édition du même ouvrage (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 122), sous ce titre : *Tractatus von der edlen Kunst der Meister-Sænger;* Gœrlitz, 1572; enfin, M. de Stetten en cite une troisième qui aurait été publiée en 1574, in-4° (*Histoire de l'art*, p. 531). Si toutes ces éditions sont réelles, il y a eu peu d'exemples d'un pareil succès à cette époque reculée. M. Hoffmann indique (dans son *Livre sur les musiciens de la Silésie*) l'oratorio de *Jacob et Joseph*, composé par Puschmann, et dont il existe deux manuscrits dans les bibliothèques de Breslau.

PUSCHMANN (Joseph), musicien au service du prince de Schafgotsch, à Johannisberg, en Silésie, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a laissé en manuscrit : 1° Concerto pour violon. 2° Deux symphonies à grand orchestre. 3° Trois quatuors pour deux clarinettes et deux cors. 4° Trois pièces en harmonie pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons. 5° Quatre trios pour flûte d'amour, viole et basse.

PUSTKUCHEN (Antoine-Henri), né le 19 février 1761, à Blomberg, dans le comté de la Lippe, obtint, en 1790, les places de *cantor*,

d'organiste et professeur de musique au séminaire de Detmold. Il est mort dans cette ville, en 1830, après avoir rempli ses fonctions pendant quarante ans. On a de ce musicien un ouvrage élémentaire intitulé : *Anleitung wie Singechœre auf dem Lande zu bilden sind* (Instruction pour former des chœurs de chants à la campagne); Hanovre, 1810, in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée en 1813. Pustkuchen est aussi auteur d'un livre choral pour le comté de la Lippe, publié à Hanovre, in-4°. Enfin, il a fait paraître des morceaux de chant et des chœurs, à l'usage des écoles; Detmold, 1812, in-4°.

PUTINI (Barthélemé), chanteur distingué, né en Italie vers 1730, fut attaché au théâtre de la cour de Dresde pendant quelques années, puis entra au service de l'empereur de Russie, à l'époque de la guerre de sept ans. Il se trouvait encore à Pétersbourg, en 1766.

PUTTE (Henri **VAN DE**), dont le nom latinisé est **PUTEANUS**, et que les biographes français appellent **DUPUY**, naquit à Venloo, le 4 novembre 1574. Il fit ses humanités à Dordrecht, étudia la philosophie à Cologne et le droit à Louvain, sous Juste Lipse, avec qui il se lia d'une étroite amitié. Ce fut aussi dans cette dernière ville qu'il se livra à l'étude de la musique, contre l'avis de Juste Lipse, qui n'aimait point cet art. Van de Putte se rendit ensuite en Italie, pour y visiter les principales académies; il s'arrêta d'abord à Milan, puis à Padoue, où il accepta une chaire d'éloquence, en 1601. Presque dans le même temps, il fut nommé historiographe du roi d'Espagne, et deux ans après il reçut le diplôme de citoyen romain, et fut agrégé docteur à la faculté de droit. Ces distinctions flatteuses l'avaient déterminé à se fixer en Italie, et il s'y était même marié (en 1604), lorsque la chaire de belles-lettres à l'université de Louvain lui ayant été offerte, après la mort de Juste Lipse (1606), il saisit cette occasion pour se rapprocher de sa famille et de son pays. L'archiduc Albert le nomma un de ses conseillers, et lui confia le gouvernement du château de Louvain, où il mourut le 17 septembre 1646.

L'imperfection de la méthode des hexacordes attribuée à Guido d'Arezzo, et les défauts de la solmisation par les *muances* qui en étaient le résultat, avaient été remarqués depuis longtemps; plusieurs musiciens avaient même tenté de remédier à ces défauts, proposant l'addition d'un septième nom de note aux six premiers. Van de Putte, revenant sur ce sujet, écrivit un livre pour démontrer la nécessité d'une septième syllabe, qu'il appelle *bi*. L'ouvrage où il traite cette question est intitulé : *Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum, ad harmonicæ lectionis usum aptata philologo quodam filo;* Milan, 1599, in-8°. Il est divisé en vingt chapitres, qui furent réduits à dix-sept dans la seconde édition, publiée sous ce titre : *Musathena, seu notarum heptas, ad harmonicæ lectionis novum et facilem usum;* Francfort, 1602, in-12. C'est dans cette forme et sous ce titre qu'il fut inséré dans le second volume des œuvres de Van de Putte (p. 109-197), intitulé : *Amœnitatum humanarum diatriba XII, operum omnium, tomus secundus;* Francfort, 1615, in-12. Van de Putte avait donné précédemment un abrégé de son livre, sous le titre de *Pleias musica;* Venise, 1600, in-12, dont il y a une seconde édition intitulée : *Iter Nonianum, seu dialogus, qui Musathena* (1) *epitomen comprehendit, ad clarissimum V. Ludov. Septalium, patricium et medicum mediol.;* Francfort, 1601, in-12, et une troisième, publiée à Hanovre, 1602, in-8° de cinq feuilles et demie. On le trouve aussi dans les *Amœnitat. humanar.*, p. 188-409. Cet abrégé est un entretien de l'auteur avec Arnold Cathius, l'un de ses amis; *Nonianum* est le nom d'une maison de campagne qu'ils allaient voir, et qui avaient appartenu à Bembo.

PUYLLOIS (Jean), ou plutôt **PULLOYS**, musicien belge du quinzième siècle, est cité par Tinctoris, dans le douzième chapitre du troisième livre de son *Proportionnaire de musique*, pour une faute de notation proportionnelle que Le Rouge (communément appelé *Rubeis*) et lui ont faite, le premier dans une messe intitulée : *Mon Cuer* (cœur) *pleure*, et Puyllois dans l'*In terra pax* de sa messe du plagal du troisième ton irrégulier (2). Aucune composition de ce musicien n'a été trouvée jusqu'à ce jour; mais il se peut qu'on en découvre dans l'avenir : ce motif m'a fait prier mon confrère et ami, M. le chevalier Léon de Burbure, de vouloir bien faire des recherches dans les archives de la cathédrale d'Anvers, source précieuse de renseignements concernant les artistes belges des quinzième et sei-

(1) Il semblerait, d'après ce titre, que la *Musathena* avait eu une édition antérieure à celle de 1602.

(2) Quod licet faciant *Le Rouge* et *Puyllois* in missis *Mon cuer pleure*, et in quodam *Et in terra pax* plagalis authenti triti irregularis, tamen est intolerabile (*Tinctoris proportionale, lib.* III, *cap.* 2).

zième siècles. Avec la sagacité et la patience qui le distinguent, M. de Burbure a dépassé mon attente dans ses découvertes, desquelles il résulte : 1° que le nom de l'artiste dont il s'agit est écrit de ces différentes manières dans les registres : *Pylois*, *Puyllois*, *Pillois*, *Pulloys*, et que cette dernière est préférable, parce qu'elle coïncide avec la plupart des documents contemporains; 2° que cette forme est aussi celle qui explique le mieux le sobriquet flamand de *Jean Kie* (traduction de *Jean Poulet*, ou *Pulloys*, *pullus* en latin), qu'on paraît lui avoir donné lorsqu'il n'était encore qu'enfant de chœur. Ce nom *Joannes Kie* ou *Kye* figure dans les comptes des chapelains, les premières années où Jean Pulloys prend part aux services en déchant, c'est-à-dire en 1442 et 1443; mais dès 1444, il est remplacé par le nom véritable de l'artiste; 3° que Pulloys n'était à cette époque ni chapelain, ni prêtre, mais qu'il était simplement, comme Okeghem, son condisciple, vicaire musicien laïque; il ne reçut la prêtrise que plusieurs années après; 4° qu'il prit part aux offices en musique de la collégiale jusqu'à la fin de 1447, mais qu'après la Noël de cette année, son nom disparaît des listes de présence du corps des chapelains; 5° que plus tard, maître Jean Pulloys fait partie de la chapelle du duc de Bourgogne, où, en 1465, il occupait la place de premier chapelain (*primus capellanus Domini Ducis*), et qu'alors il est prêtre et qualifié de *maître ès arts;* 6° qu'il revint la même année à Anvers, où le chapitre lui donna un canonicat dans l'église où il avait commencé sa carrière musicale, et qu'il y retrouva Barbireau, Wyngaert, Jacotin (*voyez* ces noms) et d'autres excellents musiciens, ses anciens amis; enfin, que depuis cette époque, Pulloys ne quitta plus cette position; 7° et finalement, que dans son testament, passé le 18 juin 1478, il est qualifié de *Venerabilis vir Dominus Johannes Pulloys*, et qu'il mourut deux mois après (23 août 1478).

PYRANDRE, musicien grec, cité par Athénée (liv. XIV, c. 9), a écrit un *Traité des joueurs de flûte* qui n'est pas venu jusqu'à nous.

PYTHAGORE, philosophe illustre, naquit à Samos, dans la 49me olympiade, c'est-à-dire environ 580 ans avant l'ère chrétienne. La vie de ce sage est environnée de ténèbres et de fables : ce qui paraît avoir quelque certitude dans les faits qui le concernent se réduit à ce qui suit : Son précepteur fut Hermodamus, disciple de Créophile, qui avait accordé l'hospitalité à Homère; plus tard il devint l'élève de Phérécide. A l'âge de dix-huit ans, il quitta sa patrie pour voyager en Phénicie et en Égypte. Après un long séjour près des prêtres d'Héliopolis et de Memphis, il retourna en Grèce, visita Sparte pour s'instruire de ses lois, arriva à Samos, alors gouvernée par le tyran Polycrate, et enfin passa en Italie et se fixa à Crotone, où il eut de nombreux disciples qui se faisaient initier à une sorte de culte secret, établi par le maître. Ce qu'on rapporte de l'institut fondé par Pythagore est si rempli de merveilleux, qu'il serait aujourd'hui à peu près impossible d'y démêler la vérité; on sait seulement avec certitude qu'à la suite d'une émeute, les Crotoniates attaquèrent les pythagoriciens réunis dans la maison de Milon, l'un d'eux; que la plupart périrent, et que Pythagore lui-même n'échappa au danger que par la fuite. Mais la persécution contre les pythagoriciens s'étant étendue dans les autres villes d'Italie, il trouva la mort à Métaponte.

Il y a peu de certitude sur ce qu'on rapporte de la doctrine de Pythagore, car il ne paraît pas avoir écrit, et la tradition qui l'a transmise jusqu'aux écrivains les plus respectables de l'antiquité, l'a sans doute modifiée et altérée. Ce qu'on en sait n'a de caractère d'authenticité que par quelques fragments de Philolaüs, par le *Timée* de Platon, et par ce qu'Aristote en rapporte; car cette doctrine a subi de si importantes altérations dans l'école d'Alexandrie et dans la philosophie néoplatonicienne, qu'on ne peut accorder une confiance entière aux assertions de Jamblique, de Porphyre et de quelques autres. Ce qui paraît certain et hors de toute discussion, c'est que Pythagore et ses disciples immédiats considéraient le monde comme un tout harmonieusement ordonné, en ce que des proportions numériques établissaient des rapports exacts entre le tout et ses parties. Les nombres étaient donc considérés dans la doctrine pythagoricienne comme l'âme du monde; et la perfection des rapports qu'ils établissaient entre toutes choses constituait l'harmonie universelle, qui régissait les mouvements des astres comme les moindres atomes de la création. Suivant cette théorie, les astres, dans leurs révolutions, formaient un concert de consonnances analogue à celui que les sons de la musique font entendre entre eux (*voyez* sur ce sujet les articles de Philolaüs, Timée de Locres, Platon, Ptolémée, Macrobe, Censorin et Kepler). La découverte des proportions numériques de quelques-uns des inter-

valles de la musique est attribuée à Pythagore. Nicomaque rapporte à ce sujet une anecdote dans son *Traité de musique* (p. 11, *éd. Meibom*), qui a été répétée par beaucoup d'écrivains, sans faire remarquer que le fait en lui-même porte la preuve de sa fausseté. Suivant ce théoricien, Pythagore, passant devant l'atelier d'un maréchal, fut étonné d'entendre les marteaux des forgerons produire les consonnances de l'octave, de la quinte, de la quarte, et la dissonance du ton ou seconde majeure. Cette singularité remarquable le fit entrer dans la boutique du maréchal; il pesa les marteaux et vit que la différence des sons provenait de celle de leurs poids. Alors il prit quatre cordes de même matière, d'égale longueur et grosseur, les tendit et y suspendit des poids égaux à ceux des marteaux; il trouva que la corde tendue par un poids de douze livres sonnait l'octave de celle qui n'était tendue que par un poids de six livres, d'où il tira la proportion 2 : 1 pour celle de l'octave. La corde tendue par un poids de huit livres sonnait la quinte, d'où la proportion de 3 : 2. La corde tendue par un poids de neuf livres faisait entendre la quarte, d'où la proportion 4 : 3; enfin les cordes tendues par huit et par neuf livres donnaient la proportion du ton majeur. Ainsi se trouva expliqué le phénomène qui avait frappé l'oreille de Pythagore à l'audition des coups de marteaux des forgerons. Il est pourtant évident que ce n'étaient point les marteaux qui vibraient lorsqu'ils frappaient le fer, mais l'enclume, et conséquemment que leurs poids ne pouvaient exercer d'influence que sur l'intensité et non sur l'intonation des sons. Quoi qu'il en soit, les proportions numériques des intervalles d'octave, de quinte et de quarte sont attribuées à Pythagore depuis la plus haute antiquité, ainsi que le principe qui lui faisait rejeter le témoignage de l'oreille dans l'appréciation de la justesse de ces intervalles, et n'admettait que le calcul comme criterium de cette justesse. Longtemps après, Aristoxène (*voyez* ce nom) soutint une doctrine contraire.

Aristide Quintilien attribue à Pythagore l'invention de la notation grecque de la musique en usage de son temps (*De Musica, lib. I, p. 28, apud Meibom.*); mais celle qui est connue sous son nom n'est qu'une modification d'une autre plus ancienne (*voyez* à ce sujet un Mémoire de Perne, dans la *Revue musicale*, t. III, pp. 433-441, et les planches).

PYTHOCLIDE, joueur de flûte, fut l'inventeur du mode mixolydien. Aristote, cité par Plutarque (*in Pericl., p. 280, lin. 5e, edit. Steph. Græc.*), assure qu'il fut le maître de musique de Périclès.

Q

QUADRI (Dominique), professeur de musique, né à Vicence, dans les derniers mois de 1801, fit, dans sa jeunesse, de bonnes études littéraires et scientifiques. La musique ne fut d'abord pour lui qu'un objet d'agrément; mais plus tard il résolut de se livrer sans réserve à la culture de cet art. La position de son père, conseiller-secrétaire du gouvernement à Venise, lui fournit l'occasion de recevoir, dans cette ville, des leçons du P. Marsand (*voy.* ce nom); puis Quadri se rendit à Bologne, et y compléta son instruction musicale sous la direction de Marchesi, de Donelli et de Pilotti, tous élèves de Mattei (*voy.* ce nom). L'esprit d'analyse, par où se distinguait le jeune Quadri, lui fit bientôt apercevoir les défauts de la méthode routinière de ses maîtres : il leur demandait incessamment la raison des règles; mais l'autorité de l'école était la seule qu'on lui donnât. La lecture de plusieurs ouvrages de théorie, publiés depuis peu en France, lui fit concevoir le dessein d'écrire des éléments d'harmonie appuyés sur une base plus solide que l'enseignement traditionnel, lesquels pourraient servir d'introduction à la science du contrepoint. Après plusieurs années passées à Bologne, il partit pour Naples, où la méthode d'enseignement ne lui parut pas plus avancée qu'à Bologne. En 1830, il entreprit de faire connaître ses idées didactiques dans un ouvrage intitulé : *La Ragione armonica*. Quadri s'était proposé d'y donner des basses chiffrées ou partimenti de Mattei, d'après son système de classification des accords, assez semblable à celui de Langlé (*voy.* ce nom), en ce qu'il procédait à la génération des groupes fondamentaux de sons par des superpositions de tierces. Une vive opposition se manifesta aussitôt contre cette théorie, parmi la plupart des professeurs napolitains; et la publication de *la Ragione armonica* se trouva arrêtée par le petit nombre des souscripteurs dès la deuxième livraison.

Persuadé de la bonté de son système, Quadri ne se découragea pas après ce premier échec. En 1831, il ouvrit une école publique pour l'enseignement de l'harmonie, et entreprit de réfuter dans ses leçons orales les objections qui lui avaient été faites. La lutte recommença plus ardente; toutefois l'avantage parut être du côté du jeune professeur, homme d'esprit, plein de zèle et de feu, qui s'exprimait avec élégance et clarté. Parmi ses élèves se trouvaient quelques jeunes compositeurs qui, depuis lors, se sont fait connaître par leurs ouvrages. En 1832, Quadri publia l'ensemble de son système dans un livre intitulé *Lezioni d'armonia* (Naples, Tramenter, 1 volume in-4°). Une deuxième édition de cet ouvrage fut donnée à Rome, en 1835, par l'abbé Alfieri, à la typographie des beaux-arts, et l'auteur alla en publier une troisième, dans la même ville en 1841, en un volume in-4° de 95 pages, avec 44 pages d'exemples pratiques. Dans l'automne de la même année, l'auteur de cette notice trouva Quadri à Naples, et reconnut en lui un musicien aussi instruit qu'intelligent. Sa position n'était pas heureuse. Ne trouvant pas dans ses leçons des moyens d'existence suffisants, il était obligé d'accepter l'hospitalité qu'on lui offrait dans les maisons de campagne des environs de Naples, comme professeur de solfége et de chant. Bientôt cette ressource vint à lui manquer, et la nécessité l'obligea à retourner en Lombardie. Arrivé à Milan au printemps de 1842, il essaya d'y mettre en vogue son système d'harmonie; mais là comme à Naples il

eut des luttes à soutenir contre la critique. La mauvaise fortune, qui l'avait maltraité depuis sa jeunesse, avait porté atteinte à sa constitution. Malade et découragé, il ne se sentit pas la force de résister à ses adversaires ; son mal s'aggrava, et le 29 avril 1843, il mourut à l'âge de quarante et un ans.

QUADRIO (François-Xavier), littérateur italien, né à Ponte, dans la Valteline, le 1er décembre 1695, entra dans la société des Jésuites après avoir terminé ses études à l'université de Pavie, enseigna à Padoue et à Bologne, séjourna à Modène, à Rome, à Milan, et sortit en 1744 de chez les Jésuites. Ayant obtenu du pape la permission de porter l'habit de prêtre séculier, il vécut à Milan, occupé de travaux littéraires et scientifiques. Dans ses dernières années il se retira au couvent des Barnabites de cette ville, et y mourut le 21 novembre 1756. Au nombre des ouvrages de ce savant se trouve celui qui a pour titre : *Della storia e della ragione d'ogni poesia;* Bologne et Milan, 1739-1759, 7 vol. in-4°. Il y traite de divers objets relatifs à la musique, à la cantate, à l'opéra et à l'oratorio, dans les tomes 2e et 3e.

QUAGLIA (Jean Baptiste), premier organiste de l'église Sainte-Marie-Majeure, à Bergame, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Motetti a voce sola, libro primo;* Bologne, Jacques Monti, 1668, in-8°.

QUAGLIA (Augustin), né à Milan en 1744, fit ses études musicales sous la direction de Fioroni et de Carlo Monza. Il succéda à ce dernier dans la place d'organiste de la cathédrale, et en 1802 il obtint celle de maître de chapelle de cette église. Il vivait encore à Milan en 1812. Des copies manuscrites de ses compositions pour l'église sont répandues en Italie. L'abbé Santini, de Rome, possède un *Magnificat* à 4 voix sous son nom.

QUAGLIATI (Paul), compositeur de l'école romaine, fut considéré comme un des clavecinistes les plus distingués, au commencement du dix-septième siècle. Le catalogue de la musique de l'abbé Santini lui donne le titre de maître de chapelle de l'église Sainte-Marie Majeure, en 1612 ; cependant il ne figure pas parmi les maîtres de cette chapelle, dont l'abbé Baini a donné la liste dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de J. Pierluigi de Palestrina (note 440). Della Valle prétend (*Della musica dell' età nostra*, dans les œuvres de J. B. Doni, t. II, p. 251) que Quagliati fut le premier qui introduisit à Rome le chant dramatique, ou qui du moins le traita avec grâce ; mais il est évident qu'Emilio del Cavaliere eut ce mérite avant lui, ou du moins en même temps. Le même Della Valle cite une sorte de drame à 5 voix et 5 instruments composé par Quagliati en 1606, et qui fut exécuté dans un char, au carnaval de cette année; c'est sans doute ce même drame qui a été publié sous ce titre : *Carro di fedeltà d'Amore rappresentato in Roma da cinque voci per cantar soli et insieme, con aggiunto d'arie a una, due e tre voci;* Rome, 1611, in-fol. On ne comprend pas ce que veulent dire les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811), lorsqu'ils écrivent cette phrase : *Il* (Quagliati) *est le premier qui introduisit dans les églises le chant à plusieurs parties.* Cette absurde proposition est démentie par les faits rapportés en cent endroits de leur propre livre. L'abbé Santini, de Rome, possède dix-neuf motets à huit voix, de Quagliati, ainsi qu'un *Dixit* à douze voix. On trouve des morceaux de Quagliati dans la collection qui a pour titre : *Canzonette alla romana di diversi eccellentissimi musici romani a tre voci ;* Anvers, P. Phalèse, 1607, in-4° obl. On connaît aussi de ce maître un ouvrage intitulé : *Motteti e dialoghi a 2, 3, 4, 5 e 8 voci; Roma, appresso Robletti*, 1620.

QUAISAIN (Adrien), né à Paris, en 1766, fut enfant de chœur à l'église Saint-Jacques du Haut-Pas, et y apprit à chanter. Après la clôture des églises, qui suivit les événements de la révolution, il reçut de Berton des leçons d'harmonie. En 1797 il se fit acteur d'opéra, et débuta au *Théâtre des Amis des arts*, autrement *théâtre Molière*, rue Saint-Martin, dans un opéra de sa composition intitulé *Sylvain et Lucette* ou *La Vendange*, qui eut un succès agréable. Au mois d'avril 1799 Quaisain fut nommé chef d'orchestre du théâtre de l'Ambigu-Comique. Il prit sa retraite de cet emploi en 1819, après vingt ans de service, et mourut le 15 mai 1828, à l'âge de soixante-deux ans. Il composa la musique d'un grand nombre de mélodrames, entre autres : *Tekely, le Jugement de Salomon, la Prise de Jérusalem, le Fils banni, Jean de Calais*, et *le Belvédère* ou *la Vallée de l'Etna.*

QUALENBERG (Jean-Michel), clarinettiste de Vienne, entra au service de l'électeur palatin en 1772, et mourut à Manheim en 1793. Il a fait insérer dans la Correspondance musicale de Spire (année 1791, p. 169) un morceau intitulé : *Histoire véritable d'un violon de Steiner* Qualenberg avait le titre de conseiller de cour de l'électeur palatin.

QUANDT (Chrétien-Frédéric), écrivain

sur la musique et acousticien, naquit à Herrnhut, en Saxe, le 17 septembre 1766. Après avoir fait ses humanités au collége de Niesky, près de Gœrlitz, il commença un cours de théologie; mais il abandonna cette science pour la médecine, qu'il étudia à Jéna depuis 1788 jusqu'en 1791, où il reçut le grade de docteur. Il fit alors un voyage à Londres pour y étudier la médecine expérimentale dans les hôpitaux. De retour à Niesky, en 1793, il s'y livra à l'exercice de son art. Son mérite le fit choisir en 1797, par la société des arts de la Lusace supérieure, pour un de ses membres. Il lui fournit plusieurs morceaux intéressants pour ses mémoires; mais une maladie de poitrine vint l'arrêter dans ses travaux, et le conduisit au tombeau le 30 janvier 1806, et non le 6 octobre, comme le dit M. Becker. Quandt s'est particulièrement fait connaître par ses travaux sur la musique et sur l'acoustique. Depuis son enfance, il avait montré d'heureuses dispositions pour cet art. Il jouait bien du piano; mais l'acoustique appela particulièrement son attention. Les écrits de Chladni lui avaient fourni l'idée d'un instrument à frottement auquel il donna, comme ce savant acousticien, le nom d'*Euphone*, mais qui était absolument différent de celui de Chladni, sous le rapport de la construction. On lui doit aussi des essais de perfectionnement pour la harpe éolienne et pour l'harmonica. Enfin il construisit deux pianos qui obtinrent les éloges des connaisseurs. Il était peintre distingué, et avait une rare habileté dans l'équitation. Comme écrivain sur la musique, Quandt s'est fait connaître par les morceaux suivants : 1° Essais et observations sur la harpe éolienne, dans le recueil mensuel de la Lusace (*Lausitzische Monatschrift*, 1795, nov., n° 11), et dans le Journal des modes (mars 1799). — 2° Sur l'Harmonica et les instruments du même genre, avec des observations sur le son d'harmonica en général (*Lausitz. Monatschrift*, 1797, mars, n° 2). — 3° Sur les sons qu'on tire du verre et d'autres corps (Gazette musicale de Leipsick, 2e année page 321). — 4° Supplément à la Dissertation de Knecht sur l'harmonie (Gazette musicale de Leipsick, tome I, pages 346 et suiv.).

QUANTZ (Jean-Joachim) ou QUANZ, flûtiste célèbre, naquit à Oberschaden, dans le Hanovre, le 30 janvier 1697. Devenu orphelin à l'âge de dix ans, il alla prendre des leçons de musique chez son oncle, qu'il perdit au bout de quelques mois, puis chez le musicien de ville qui lui avait succédé. Il demeura sept ans et demi chez celui-ci, et apprit à jouer du violon, du hautbois et de la trompette. Kiesewetter, organiste de quelque mérite, lui donna aussi des leçons de clavecin. Les compositions de Hoffman, de Heinichen et de Telemann avaient été d'abord les objets de ses études; les chanteurs et les virtuoses étrangers qu'il entendit ensuite dans la chapelle du duc de Mersebourg commencèrent à perfectionner son goût, et lui inspirèrent le désir de voyager pour augmenter son savoir. Dresde, où se trouvaient alors plusieurs artistes distingués, lui parut le lieu le plus convenable pour la réalisation de ses projets : il s'y rendit en 1714. Cependant les difficultés qu'il y rencontra pour assurer sa subsistance l'obligèrent à s'en éloigner, et la seule ressource qui s'offrit à lui fut de se retirer à Radeberg, chez le musicien de la ville, qu'il aida dans ses fonctions, en donnant des leçons et jouant des danses dans les fêtes de village. L'incendie qui réduisit en cendres cette petite ville l'obligea à chercher asile à Pirna, chez un autre musicien, qui lui communiqua les concertos de Vivaldi, considérés alors comme les meilleures compositions dans leur genre, et qui devinrent les modèles de ses premiers essais. La proximité de Pirna et de Dresde lui permit de faire de fréquents voyages dans cette dernière ville et d'y connaître Heine, bon musicien de ville, qui consentit à le recevoir chez lui, en qualité de prévôt. Fixé dans la capitale de la Saxe en 1716, il y puisa dans la société de Pisendel, Veracini, Hebenstreit, Weiss, Richter et Buffardin, le goût du beau, et le sentiment d'une perfection relative qu'il s'efforça d'atteindre. Dans l'année suivante, le maître de chapelle Schmidt, après avoir entendu Quantz jouer un concerto de trompette, voulut l'attacher à la chapelle électorale pour cet instrument; mais le jeune artiste préféra la position de hautboïste qui lui était offerte dans la chapelle royale de Varsovie : il se rendit dans cette ville en 1718, et ce fut alors que, désespérant de parvenir à l'habileté qu'il désirait sur le violon et sur le hautbois, il s'attacha spécialement à la flûte, sous la direction de Buffardin et de Pisendel. Ses premiers essais de composition consistèrent en quelques morceaux pour cet instrument. Guidé par son instinct, il les écrivit sans avoir étudié les règles de l'harmonie; mais bientôt il sentit la nécessité de connaître ces règles, et le compositeur bohème Zelenka lui donna les premières leçons de contrepoint. La formation de l'excellent opéra de Dresde amena au service du roi de Pologne, en 1719, des chanteurs de premier ordre, tels que Senesino, Borselli, Durantasti et les cantatrices Tesi et Faustina. En écoutant ces grands artistes, Quantz comprit qu'il devait apprendre d'eux l'art

de chanter sur son instrument, et ils devinrent ses modèles. Accompagné de Weiss et de Graun, il se rendit à Prague en 1723, pour assister à l'exécution de l'opéra de Fux, *Costanza e Fortezza*, composé à l'occasion du couronnement de l'empereur Charles VI, comme roi de Bohême. On avait réuni, pour cette exécution solennelle, cent chanteurs et deux cents instrumentistes. Ce fut là que Quantz entendit pour la première fois Tartini, dont il admira le beau son et le mécanisme, quoiqu'il trouvât son style sec et dépourvu de charme.

En 1724, Quantz obtint du roi la permission d'accompagner à Rome le comte de Lagnasco, ambassadeur de Pologne près du saint-siége. A peine arrivé dans cette ville, il alla chez Gasparini, qui lui donna quelques leçons de contrepoint. L'année suivante il se rendit à Naples, où il trouva Hasse, qui étudiait alors sous la direction d'Alexandre Scarlatti, et qui présenta son compatriote à ce grand maître. Scarlatti n'aimait pas les instruments à vent, parce qu'ils étaient fort imparfaits de son temps; mais lorsqu'il entendit Quantz, il avoua qu'il ne croyait pas qu'on pût tirer de la flûte des intonations si justes et de si beaux sons. Une aventure d'amour, qui faillit coûter la vie au virtuose, l'obligea de quitter Naples à l'improviste. De retour à Rome, il y entendit le fameux *Miserere* d'Allegri pendant la semaine sainte, puis il visita les principales villes d'Italie. A Venise, il se lia d'amitié avec Vinci, Porpora et Vivaldi. Le 15 août 1726, il arriva à Paris. Le style de la musique française ne le satisfit point, et l'orchestre de l'Opéra lui parut fort mauvais, quoiqu'il accordât des éloges à quelques artistes, particulièrement à Forqueray, à Marais, pour la basse de viole; à Batiste, pour le violon; à Blavet, pour la flûte. Ce fut à Paris que Quantz fit un premier essai de perfectionnement pour ce dernier instrument, en y ajoutant une deuxième clef. Après huit mois de séjour dans cette ville, il fut rappelé à Dresde, mais il voulut visiter l'Angleterre avant d'y retourner, et arriva à Londres le 20 mars 1727. L'Opéra, dirigé par Hændel, y était alors dans sa plus grande splendeur. On y remarquait parmi les chanteurs Senesino, la Cuzzoni et la Faustina; l'orchestre, en grande partie composé de musiciens allemands, était excellent. Des offres avantageuses furent faites à Quantz pour le retenir à Londres; mais sa parole était engagée avec la cour de Saxe, et il partit pour Dresde, où il arriva le 23 juillet, après avoir traversé la Hollande, le Hanovre et Brunswick.

La longue absence de Quantz, ses voyages, ses relations avec les artistes célèbres en tout genre, avaient mûri son talent. Il reparut à Dresde avec éclat, et son traitement y fut doublé par la cour. Dans la même année, il suivit le roi à Berlin. La reine de Prusse, charmée de son talent, lui fit offrir une place dans sa musique, avec des appointements de 800 écus; mais le roi son maître ne permit pas qu'il quittât son service. La seule chose qu'il lui accorda, fut de faire un voyage chaque année pour donner des leçons de flûte au prince royal, qui plus tard fut roi de Prusse, sous le nom de Frédéric II Après la mort du roi de Pologne (1733), son successeur (Frédéric-Auguste), voulant garder Quantz à son service, lui accorda un traitement de huit cents thalers, et la permission de faire deux voyages chaque année pour visiter son royal élève. En 1734 Quantz publia ses premières sonates pour la flûte. Il se maria en 1737 avec la veuve d'un musicien de la cour de Dresde, nommé *Schindler*, et deux ans après il établit une manufacture de flûtes, suivant son nouveau système. Cette entreprise fut heureuse, et l'artiste y gagna beaucoup d'argent. Frédéric II, étant monté sur le trône en 1741, lui fit offrir des appointements de 2,000 thalers (7,500 francs) avec promesse de lui payer chacune de ses compositions, s'il consentait à se fixer à Berlin. Ces propositions furent acceptées, et Quantz s'éloigna de la cour de Dresde. Sa faveur auprès de Frédéric fut sans bornes. Ses fonctions consistaient à se rendre chaque jour chez le roi pour jouer avec lui des duos de flûte, ou essayer de nouveaux concertos, à écrire toute la musique que Frédéric exécutait, enfin, à battre la mesure des concertos aux concerts qui avaient lieu chaque soir dans les appartements du roi.

Indépendamment de la clef qu'il avait ajoutée à la flûte, Quantz contribua à l'amélioration de cet instrument par l'invention de la pompe d'allonge pour la pièce supérieure, qui permet de maintenir l'accord de l'instrument avec l'orchestre, lorsqu'il s'échauffe et tend à monter. Cette invention n'a été introduite en France que longtemps après. Cet artiste célèbre fit plus encore pour l'art, en publiant son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, dont les éditions et les traductions se sont multipliées, et qui peut être encore lu avec fruit, nonobstant les progrès que l'art a faits dans l'espace de plus d'un siècle écoulé depuis la publication de ce livre. Après trente-deux ans d'une existence heureuse et honorable à la cour de Prusse, Quantz mourut à Potsdam, le 13 juillet 1773, à l'âge de soixante-seize ans. C'est à lui que l'art de jouer de la flûte est redevable de ses progrès les plus

considérables. Son activité fut prodigieuse, car il a écrit pour le service du roi de Prusse près de trois cents concertos pour flûte avec orchestre, plus de deux cents morceaux à flûte seule, beaucoup de duos, de quatuors et de trios, malgré les soins qu'exigeaient sa manufacture de flûtes, et son service quotidien à la cour. La plus grande partie de cette musique est restée en manuscrit chez le roi de Prusse, et le public n'en a presque rien connu. Quantz était encore à Dresde quand il publia son premier œuvre intitulé : *Sei sonate a flauto traverso con basso per violoncello o cembalo*, op. 1. Dresde, 1739, in-fol. oblong. Son œuvre deuxième consiste en six duos pour deux flûtes; Berlin, 1759. A l'égard de deux œuvres de solos publiés à Amsterdam et à Paris, sous son nom, ils ne sont pas de lui. Quelques concertos manuscrits de Quantz sont indiqués dans le catalogue de Westphal à Hambourg (1782). On a aussi de cet artiste des mélodies pour les hymnes de Gellert, Berlin, 1760, in-8°.

Quantz s'est fait connaître avantageusement comme écrivain par les ouvrages suivants : 1° *Versuch einer Anweisung die Flœte traversiere zu spielen mit verschiedenen zur Befœrderung des guten Gesmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erlautert*, Berlin, 1752, in-4° de 45 feuilles, avec 24 planches. La deuxième édition de cet ouvrage a paru à Breslau, en 1780, in-4°. Il y en a une troisième de 1789, à Breslau, chez Korn, in-4°. Il en a été fait une traduction française qui a été publiée sous ce titre : *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût de la musique, le tout éclairci par des exemples;* Berlin, 1752, in-4° avec 24 planches. Lustig a publié aussi une bonne traduction hollandaise de ce livre, avec des notes, intitulée : *Grondig onderwys van den Aardt en de regte behandeling der Dwarsfluit*, etc.; Amsterdam, Olofsen, 1755, in-4°. — 2° *Application pour la flûte traversière avec deux clefs;* Berlin (sans date), in-fol. — 3° *Hern J. J. Quantzen Lebenslauf, von ihm selbst entworfen* (Notice sur la vie de M. J. J. Quantz, écrite par lui-même); dans les Essais historiques et sur la musique de Marpurg, t. I, p. 197-250. Moldenit (*voyez* ce nom) avait fait une critique de l'Essai sur l'art de jouer de la Flûte, dans une lettre intitulée : *Schreiben an Hrn. Quantz, nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung die Flœte traversiere zu spielen* (sans nom de lieu et sans date); Quantz répondit à cette critique dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, t. IV, p. 153-191.

QUATREMÈRE DE QUINCY (Antoine-Chrysostome) est né à Paris, le 28 octobre 1755. Successivement représentant de la commune de Paris, après la révolution de 1789, membre de l'assemblée législative et du conseil des Cinq-Cents, secrétaire général du département de la Seine (en 1800), membre de l'Institut (Académie des inscriptions), et secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, il a donné sa démission de ce dernier emploi en 1839, pour vivre dans la retraite. Il est mort le 28 décembre 1849. On a de ce savant des écrits estimés sur les arts et les antiquités. Amateur passionné de musique italienne, il fut un des soutiens du fameux théâtre des Bouffons qu'on établit à Paris en 1789. A l'occasion de l'institution de ce spectacle, il fit alors insérer dans le *Mercure de France* (année 1789, mars, pages 124 et suiv.), un morceau intitulé : *De la nature des opéras bouffons, et de l'union de la comédie et de la musique dans ces pièces*. Il a été tiré des exemplaires séparés de cette dissertation; Paris, 1789, 2 feuilles in-8°. On l'a aussi réimprimée dans les Archives littéraires (tome XVI, page 3). Le docteur Frédéric-Auguste Weber a traduit en allemand cet écrit, et l'a fait insérer par extraits dans la Correspondance musicale de Spire (année 1792, pages 122, 149, 167, 197, 203, 209). En sa qualité de secrétaire perpétuel de l'Académie royale des beaux-arts, Quatremère de Quincy a prononcé dans les séances publiques de cette académie et fait imprimer : 1° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Paisiello;* Paris, Didot, 1827, in-4°. — 2° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. de Monsigny;* Paris, Didot, 1818, in-4°. — 3° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Méhul;* Paris, Didot, 1819, in-4°.

QUEDENFELD (W.), professeur de piano à Dresde, a publié dans cette ville, chez Hilscher, en 1790, Trois sonates pour le clavecin.

QUEHL (Jacques), pasteur à Eisenach et en dernier lieu à Georgenthal, dans le duché de Saxe-Cobourg, a fait imprimer, à l'occasion de la dédicace d'un orgue nouvellement érigé dans ce village, un sermon intitulé : *Von der edlen Vocal-und Instrumental-Musik Vortreflichkeit und Nutzbarkeit* (De l'excellence et de l'utilité de la noble musique vocale et instrumentale), Gotha, 1682, in-4°.

QUEISSER (Charles-Traugott), excellent tromboniste allemand, est né le 11 janvier 1800, à Dœben, près de Grimma, en Saxe, où son père était aubergiste. Sans maître, il apprit les

éléments de la musique, et montra de si heureuses dispositions, que ses parents se décidèrent à l'envoyer chez le musicien de ville Barth, à Grimma. Il y apprit à jouer de tous les instruments, suivant l'usage de l'éducation chez les musiciens de ville, en Allemagne; et, chose remarquable, le trombone fut celui dont on lui donna les plus faibles notions. Mais la nature l'avait destiné à devenir tromboniste, et, par ses études personnelles, il parvint au plus haut degré d'habileté, tirant le plus beau son de l'instrument, et se jouant des plus grandes difficultés. En 1817, Queisser se rendit à Leipsick; il y fut placé à l'orchestre du théâtre en 1821. Depuis 1824, il y joue de l'alto, et ne se fait entendre comme tromboniste que dans de rares occasions. Il s'est fait admirer par son talent à Francfort, à Dresde et dans quelques autres villes. Son frère Jean-Théophile, né à Dœben en 1808, est aussi habile artiste sur le trombone. Il occupe la place de tromboniste solo dans la chapelle royale de Dresde. On ne connait de la composition de Queisser que des danses allemandes pour orchestre; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

QUENSTEDT (Jean-André), docteur et professeur en théologie, assesseur du consistoire, à Wittenberg, naquit à Quedlinbourg, le 13 août 1617, et mourut à Wittenberg, le 22 mai 1688. On a de lui un écrit intitulé : *De præcibus publicis, psalmorum, necnon sacrorum ordine*, Wittenberg, 1686. Selon l'ancien lexique de Gerber, cette dissertation se trouve aussi dans un autre ouvrage du même auteur, intitulé *Antiquitates biblicæ et ecclesiasticæ*.

QUENTIN (Louis), violoniste de l'Opéra de Paris, entra à l'orchestre de ce théâtre en 1706, et se retira en 1746 avec la pension, après quarante ans de service. Il a publié, depuis 1713 jusqu'en 1737, quatre œuvres de sonates pour le violon, et trois livres de trios pour deux violons et basse continue.

QUERCU (Simon de), premier chantre ou maître de chapelle de Louis Sforce, duc de Milan, naquit dans le Brabant, vers la seconde moitié du quinzième siècle. Gruber pense que le nom latin sous lequel il est connu est la traduction de *Du Quesne*, et Valère André, suivi par Foppens, l'appelle *Van der Eyken*. Pacquot lui conserve le nom de *Quercu*. Pour moi, je crois que le nom véritable de cet artiste était *Eikenhout*, nom flamand de *Duchesne* ou *Duchéne*, signification exacte de *de quercu*. On ne sait sur quelle autorité Gerber dit (1) que ce musicien naquit à Bruxelles; de Quercu se qualifie simplement de *Brabançon* au titre de l'ouvrage dont il sera parlé tout à l'heure : *per Simonem Brabantinum de Quercu, cantorem ducum Mediolanen. confectum*. Je crois avoir lu quelque part que l'artiste dont il s'agit était de Bois-le-Duc; mais ce souvenir est vague. Les deux jeunes ducs Maximilien et François-Marie Sforce ayant été envoyés par leur père à Vienne, auprès de l'empereur Maximilien, De Quercu les y accompagna, et y publia un petit traité de musique intitulé : *Opusculum musices per quam brevissimum de Gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans; omnibus cantu observantibus utile ac necessarium*, Vienne, Winterburger (1), 1509, in-4°. L'épître dédicatoire de cet opuscule est datée de Milan, 1508. Les circonstances du voyage de Quercu à Vienne sont rapportées par lui-même dans sa préface. J'ai indiqué dans la 1re édition de la *Biographie des Musiciens*, comme la deuxième édition du même ouvrage, celle qui fut publiée à Landshut en 1518; c'était une erreur où m'avaient entraîné Forkel et Gerber; la deuxième édition véritable, dont l'existence me fut d'abord révélée par Georges Pray (2), et dont j'ai acquis ensuite un exemplaire, porte exactement le même titre : le frontispice est orné d'une charmante gravure sur bois d'Albert Durer, et porte au bas ces mots : *Dns Joan. Weyssenburger Nurembergæ impressit*. Au dernier feuillet, après le mot *telos* (fin), on lit :

> *Weyssenburgerus tenui me grammate pressit*
> *Nomine Joannes cui labor iste placet*,

1513, in-4° gothique de 34 feuillets non chiffrés. Valère André, Foppens et Paquot n'ont pas connu ces éditions. Walther (3) a cité, sous la date de 1516, l'édition de Landshut, qui est la troisième; toutefois la date véritable est celle qui est donnée par Conrad Gesner, sous ce titre abrégé : *Libellus de musica gregoriana et figurativa ac contrapuncto simplici, cum exemplis*; Landshut, 1518, in-8°. Valère André, Foppens et Paquot ont altéré ce titre. Des exemplaires de la première édition et de la troisième

(1) *Neues histor. Biograph. Lexikon der Tonkünstler*, tom. Ier, p. 783.

(1) Forkel, *Allgemeine Litteratur der Musik*, p. 295, écrit le nom de l'imprimeur *Winterburg*; il a été copié par Gerber, Becker, Lichtenthal et tous les autres biographes et bibliographes; mais ce nom est *Winterburger*, c'est-à-dire de *Winterburg*, parce que le typographe dont il s'agit était né dans un petit village ainsi nommé et situé près de Kreutznach (Bas-Rhin). Il fut imprimeur à Vienne dans les dernières années du quinzième siècle et au commencement du seizième.

(2) *Index rarior. libror. Biblioth. Universit. regiæ Budensis*; Budæ, 1781, part. II, p. 247.

(3) *Musikal. Lexikon*, p. 508.

de cet opuscule sont à la Bibliothèque impériale de Paris. Simon de Quercu se trouvait encore à Vienne en 1513, car il y fut l'éditeur d'un volume contenant tout l'office des morts suivant l'usage de Padoue, lequel est intitulé : *Vigilii cum Vesperis et exequiis mortuorum annexis canticis corundem et celeris in eisdem pro more subnotatis*. A la fin du volume, on lit : *Hunc emendatissimum Vigiliarum majorum et minorum codicem : annexis canticis : Vesperis : et exequiis defunctorum secundum ritum ecclesiæ Patavien. impressit Joh. Winterb. civis Viennensis. Emendatore D. Simone de Quercu Brabantino*; Vienne, 1513, petit in-fol.

QUERHAMER (Gaspard), bourgmestre à Halle, en Saxe, mort le 19 mars 1557, a composé quelques-unes des mélodies du livre des cantiques publié par Michel Vœh, à Halle, en 1537.

QUERINI (le P. Jules-César), moine servite du couvent de Foligno, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a composé la musique d'un ouvrage intitulé : *S. Filippo Benizzio, oratorio per musica recitato in occasione di celebrarsi in città di Castello il Capitolo de' Padri della provincia di Roma dell' ordine de' Servi di Maria Virgine*. L'exécution de cet oratorio a eu lieu à Castello, en 1692, ainsi que le prouve le livret imprimé à Foligno dans cette année, in-8°.

QUERLON (Anne-Gabriel Meusnier de), littérateur, né à Nantes, en 1702, acheva ses études à Paris, et fut attaché pendant huit ans à la Bibliothèque royale pour la conservation des manuscrits. Plus tard il devint rédacteur de la *Gazette de France* et des *Petites Affiches de province*. Vers la fin de sa vie il fut bibliothécaire du fermier général Beaujon. Il mourut à Paris le 22 avril 1780, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Parmi les nombreux écrits de Querlon, on remarque une plaisanterie intitulée : *Code lyrique, ou Règlement pour l'Opéra de Paris*, Utopie (Paris), 1743, in-12 de 68 pages. Il est aussi l'auteur d'un pamphlet publié sous ce titre : *Réponse au factum de la demoiselle Petit, ci-devant actrice à l'Opéra, pour Mademoiselle Jacquet, accusée d'imposture et de calomnie* (sans date et sans nom de lieu), 1 feuille in-4°. Enfin on attribue à De Querlon le *Mémoire historique sur la chanson en général, et en particulier sur la chanson française*, qu'on trouve en tête du premier volume de l'*Anthologie française*, publiée par Monnet (*voyez* ce nom).

QUESDENA (François), compositeur sicilien, vécut dans les dernières années du dix-septième siècle. Il a écrit la musique d'un opéra intitulé *Gelidaura*, lequel fut représenté, en 1692, au théâtre *SS. Giovanni e Paolo* de Venise.

QUICHERAT (Louis), ancien professeur de rhétorique, agrégé de l'université de France, est né à Paris, en 1799. En 1847, il a été nommé conservateur des manuscrits de la bibliothèque Sainte-Geneviève de cette ville. Auteur d'un bon traité de la versification latine, dont la quinzième édition a paru en 1858 ; il a donné aussi un *Traité de la versification française*, ouvrage intéressant pour les compositeurs de musique, parce que M. Quicherat y a développé les principes de Scoppa (*voyez* ce nom) concernant les fonctions de l'accent dans la poésie française. On doit au même littérateur un *Traité élémentaire de musique*; Paris, Hachette, 1833, 1 vol. in-12 de 114 pages, dont la dernière édition a paru chez le même, sous le titre, *Principes raisonnés de la musique*, 1846, 1 vol. in-8°. Enfin, M. Quicherat a publié plusieurs écrits relatifs à la musique dans la *Revue de l'Instruction publique*. Pour ses autres travaux étrangers à cet art, on peut consulter les ouvrages généraux de biographie et de bibliographie.

QUIDANT (Joseph), connu sous les noms d'*Alfred Quidant*, bien qu'*Alfred* ne soit pas son prénom, est fils d'un marchand d'instruments de Lyon. Il est né dans cette ville, le 7 décembre 1815, et y a fait ses premières études de musique et de piano. Arrivé à Paris à l'âge de seize ans, il entra au Conservatoire le 1er avril 1832 ; mais il y resta peu de temps, parce qu'il fut attaché à la maison du célèbre facteur de pianos Erard, pour faire entendre les instruments aux amateurs qui visitaient les magasins. Son talent de pianiste s'étant perfectionné par de persévérantes études, c'est le même artiste qui a fait briller les produits de cette grande maison, pendant trente ans environ, dans toutes les expositions de l'industrie, soit nationales, soit universelles. M. Quidant s'est fait connaître comme compositeur par un certain nombre de légères productions pour le piano, parmi lesquelles on remarque : 1° *La Fête au village*, grande valse; Paris, Lemoine. — 2° Fantaisie, en forme de valse chromatique; Paris, Colombier. — 3° Cantique, ou Fantaisie de Salon, op. 13,; ibid. — 4° *Mazeppa*, grande étude-galop, op. 21 ; ibid. — 5° *Les Mystères du cœur*, pièces de genre, en cinq numéros, op. 24, 27, 30, 32, 33; ibid. — 6° Grande étude-valse, op. 29, ibid. — 7° *La Marche de l'Univers*, fantaisie, op. 34, ibid. — 8° *L'Horloge à musique*, caprice, op. 35, ibid., etc.

QUIGNARD (....), maître de musique de la cathédrale de Soissons, en 1752, a publié de-

puis 1746 jusqu'en 1754 la cantate d'*Andromède*, les cantatilles *Le Flambeau de l'Amour*, *Le Retour du Roi*, *L'Isle des Plaisirs*, *La Paix*, et *Daphnis et Chloé*. On a aussi de lui trois livres d'airs à chanter, trois livres de sonates pour deux flûtes et un livre de sonates en trios pour deux violons et basse. Les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1811), disent que le premier livre des sonates pour deux flûtes de Quignard a paru en 1756; c'est une erreur, car, dom Caffiaux cite les trois livres dans son *Histoire de la musique*, qu'il acheva en 1754. Quignard a écrit aussi des messes et des motets pour le service de la cathédrale de Soissons; mais ces compositions sont restées en manuscrit.

QUILICI (Maximilien), directeur de la musique particulière du duc de Lucques, est né dans la ville de ce nom, au commencement du dix-neuvième siècle. Le premier ouvrage qui a fait connaître cet artiste est l'opéra *Francesca di Rimini*, qui fut représenté au théâtre ducal de Lucques en 1829. Ce même opéra, joué au théâtre de la Pergola à Florence, le 15 septembre 1831, n'eut pas de succès et n'obtint que trois représentations. Une messe, composée par le maître Quilici, fut exécutée à l'église *Saint-Ferdinand* de Lucques, en 1843, et fut considérée alors comme un bon ouvrage. Le même artiste a écrit des chœurs et des cantates pour le service de la cour. Quelques morceaux de la partition de *Francesca di Rimini* ont été gravés avec accompagnement de piano, à Milan, chez Ricordi, ainsi que six ariettes à voix seule avec piano de M. Quilici. Lorsque le Lycée musical de Lucques a été organisé, en 1841, le maître Quilici y a été chargé de l'enseignement du chant, de l'accompagnement, de la théorie de la musique et de l'esthétique.

QUILLET (Charles), amateur de musique, né à Passy, près de Paris, en 1797, est fils d'un chef de bureau du ministère de la guerre. Il s'est fait connaître par un petit ouvrage qui a pour titre : *Méthode pour connaître dans quel ton l'on est, et pour savoir ce qu'il faut à la clé* (sic) *dans tous les tons*, Paris, Henri Lemoine, 1829, in-4°. Cette méthode, purement empirique, n'est pas propre à faire distinguer le ton par les élèves, lorsque la pièce de musique module.

QUINAULT (Jean-Baptiste-Maurice), connu sous le nom de *Quinault aîné*, fils d'un acteur de la Comédie française, qui obtint du duc d'Orléans, régent du royaume, des lettres de noblesse, débuta le 6 mai 1712 au Théâtre-Français, dans le rôle d'Hippolyte de *Phèdre*, fut reçu le 27 juin suivant, et partagea avec son frère (Quinault-Dufresne) les premiers rôles dans la comédie, depuis 1718 jusqu'en 1733. Retiré dans cette dernière année à Gien, il y mourut en 1744. Quinault était bon musicien, chantait avec goût dans les divertissements de la Comédie française, et composait la musique de la plupart des intermèdes qu'on exécutait à ce théâtre. En 1729, il fit représenter à l'Opéra *Les Amours des Déesses*, ballet-opéra en quatre actes, dont la musique eut du succès. Quinault était homme d'esprit et brillait par ses bons mots dans la Société des gens de lettres.

QUINAULT (Marie-Anne), sœur du précédent, débuta à l'Opéra en 1709, dans le *Bellérophon* de Lulli, et n'y eut qu'un succès médiocre. En 1713 elle quitta ce théâtre, et deux ans après elle fut reçue à la Comédie française, d'où elle se retira en 1722. Douée d'une rare beauté et de beaucoup d'esprit, elle fut la maîtresse du duc d'Orléans, régent du royaume, puis du vieux duc de Nevers, père du duc de Nivernais, qui passa même plus tard pour l'avoir épousée en secret. La protection de ces hauts personnages lui avait fait obtenir une pension sur la cassette du roi, et un logement au Louvre, dans le pavillon de l'Infante, qu'elle conserva pendant plus de soixante ans, et dans lequel elle était visitée par la plus haute noblesse. Elle y mourut en 1793, à l'âge de plus de cent ans. Élève de son père pour la musique, elle composait des motets qu'elle faisait exécuter à Versailles, dans la chapelle du roi. Un de ces motets fut trouvé fort beau et lui fit obtenir, grâce à la bienveillance du duc d'Orléans, le grand cordon de l'ordre de Saint-Michel; distinction qui n'avait jamais été accordée à une femme, et qu'aucune autre n'a eue après mademoiselle Quinault.

QUINTANELLA (Hyacinthe), mansionnaire de la collégiale de Saint-Pétrone, à Bologne, et maître de chapelle de l'église Saint-Étienne de la même ville, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il fut académicien philharmonique. On a imprimé de sa composition un ouvrage intitulé : *Il primo libro de Motetti a voce sola*, op. 1, Bologne, Giac. Monti, 1672, in-4°.

QUINZANI (Lucrezio), moine de Cîteaux au monastère de la Cava, naquit à Crémone, vers le milieu du seizième siècle. Il fut considéré comme un des meilleurs musiciens de son temps. On connaît de lui un ouvrage qui a pour titre : *Introitus Missarum quatuor vocum*, Francfort-sur-le-Mein, 1585, in-4°. Cette édition est faite d'après une autre qui avait été publiée en Italie (*voy.* Arisi, *Cremona litterata*, t. II, p. 455).

QUINTILLIEN (ARISTIDE). *Voyez* ARISTIDE QUINTILLIEN.

QUIRSFELD (JEAN), né à Dresde, le 22 juillet 1642, fit ses études à Wittenberg, et y obtint le grade de maître en philosophie. Après qu'il eut quitté cette université, il fut nommé *cantor* à Pirna, puis diacre, et enfin archidiacre dans cette ville, où il mourut le 18 juin 1686. On lui doit un traité élémentaire de musique, à l'usage des écoles, sous ce titre : *Breviarium musicum oder kurzer Begriff, wie ein Knabe leicht und bald zur Singe-Kunst, etc., erlernen kan* (Abrégé de musique, ou court précis dans lequel un garçon peut apprendre facilement et en peu de temps l'art du chant); Pirna, 1675, in-8° quatre feuilles et demie. Une 2ᵉ édition, augmentée d'exercices et de canons à deux voix, dans les douze modes, a été publiée à Dresde, chez Martin Gabriel Hubner, en 1683, 112 pages in-8°, avec une préface de cet éditeur. La troisième édition a été publiée chez le même en 1688, la quatrième en 1702, et la dernière en 1717, toutes in-8° de huit feuilles et demie. Quirsfeld a aussi publié un livre choral intitulé : *Geistlicher Harfenklang auf zehn Saiten, etc , in einem vollständigen Gezangbuche, darinnen über* 1000 *Lieder zu finden, etc.* (Son de la harpe spirituelle de dix cordes, consistant en un livre choral complet, où se trouvent plus de mille chants, etc.); Leipsick, 1679, in-8°. Corneille de Beughem cite aussi du même auteur (*Biblioth. Mathem.*, p. 108) un livre intitulé : *Aurifadina mathematica de sono;* Leipsick, 1675, in-8°.

QUITSCHREIBER (GEORGES), né à Cranichfeld, en Saxe, le 30 décembre 1569, fut nommé, en 1594, par le comte de Schwarzbourg, cantor et maître d'école à Rudolstadt. En 1598, il obtint la place de cantor à Jéna; en 1614, il eut la place de ministre à Heinichen, et en 1629, il réunit en la même qualité les paroisses de Magdala, Ottstedt et Mœina. Il mourut en ce dernier endroit en 1638. On a de lui un livre élémentaire concernant l'art du chant, intitulé *De canendi elegantia præcepta ;* Jéna, 1598, in-4°. Il a aussi publié un traité qui paraît être destiné au même objet, et qui a pour titre : *Kurz Musikbüchlein, in teutschen und lateinischen Schulen für die Jugend zu gebrauchen, mit Bericht wie man Gesänge anstimmen solle* (Petit livre de musique à l'usage de la jeunesse dans les écoles allemandes et latines, etc.), Leipsick, 1605, in-8°; Leipsick, 1605, et Jéna, 1607, in-8° de six feuilles. Comme compositeur, Quitschreiber s'est fait connaître par le recueil des psaumes à quatre voix imprimé à Jéna, 1608, in-4°, par des chants religieux à quatre voix, ibid., 1611, in-4°, et par le 4ᵐᵉ psaume à six voix, ibid., 1622, in-4°.

R

RAAB (Léopold-Frédéric), né en 1721, à Glogau, en Silésie, fit pendant plusieurs années ses études au collège des jésuites de Breslau, et y apprit aussi les éléments de la musique. Rau, violoniste de cette ville, lui donna des leçons de violon, puis Raab se rendit à Berlin où il devint élève de François Benda. Le style de cet artiste lui devint si familier, qu'on avait peine à distinguer ses compositions de celles de son maître. Il fut successivement attaché à la musique du margrave Charles et du prince Ferdinand, de la famille royale de Prusse. Il vivait encore à Berlin en 1784. Ses concertos pour le violon sont restés en manuscrit.

RAAB (Ernest-Henri-Otto), fils du précédent, naquit à Berlin en 1750. Il fit ses études musicales sous la direction de son père, et devint un des violonistes allemands les plus distingués de son temps. Admis en 1770 dans la musique particulière du prince Ferdinand de Prusse, il obtint, en 1784, un congé pour voyager en Allemagne; puis il se rendit à Pétersbourg, où il obtint une place de musicien de la cour. Il vivait encore à Pétersbourg en 1801.

RABASSA (D. Pedro), compositeur espagnol et licencié ès arts, fut nommé maître de chapelle de l'église métropolitaine de Valence en 1713, qu'il ne quitta que pour une position semblable, à la cathédrale de Séville, en 1724. Il mourut en 1760, à un âge très-avancé. Les œuvres musicales de cet artiste, particulièrement pour la musique d'église, à 4, à 8 et à 12 voix, sont en très-grand nombre. Il en existe une partie à Valence, et une plus grande quantité à Séville. M. Eslava (*voyez* ce nom) a inséré une des compositions de Rabassa dans la seconde série de sa collection intitulée *Lira sacro-hispana*. Ce maître a laissé en manuscrit un grand traité de contrepoint et de composition, en un volume in folio de 516 pages, intitulé *Guia para los que quieran aprender composicion* (Guide pour ceux qui veulent apprendre la composition).

RACANI (Jean-Baptiste), maître de chapelle de l'église Sainte-Marie Majeure, à Bergame, dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci;* Venise, 1581, in-4°. — 2° *Misse a quattro e cinque voci;* Venise, 1588, in-4°.

RACHELLE (Pierre), premier violoncelle de la cour ducale de Parme, s'est fait connaître par un traité abrégé du violoncelle intitulé : *Breve metodo di violoncello compilato da*, etc.; Milan, Ricordi, in-fol de 37 pages gravées.

RACKNITZ (Joseph-Frédéric, baron DE), maréchal de la maison du prince électeur de Saxe, et chevalier de Malte, naquit à Dresde, le 3 novembre 1744. D'heureuses dispositions pour la musique lui firent cultiver cet art avec succès dès ses premières années. A l'âge de dix-sept ans, il entra au service militaire; mais il prit sa retraite en 1769, fut nommé chambellan en 1774, et maréchal du palais en 1790. En 1802 l'opéra de la cour et la chapelle du prince furent placés sous sa direction. Cet amateur a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour le clavecin; Dresde, Hilscher, 1790 — 2° Douze chansons allemandes et françaises, avec accompagnement de piano; ibid., 1791. — 3° Douze entr'actes arrangés pour le piano, ibid., 1795. Le baron de Racknitz a laissé en manuscrit beaucoup d'autres compositions. Il est mort à Dresde, le 10 avril 1818.

RACKWITZ (....), facteur d'orgues sué-

dois, vivait à Stockholm en 1798. Ce fut lui qui construisit pour l'abbé Vogler, et sur ses plans, l'orchestrion et le piano que cet abbé appelait *organochordon*.

RADECKE (Robert), né le 31 octobre 1830, à Dittmannsdorf, près de Waldenburg (Silésie), apprit sous la direction de son père, organiste et *cantor* dans ce lieu, les éléments du violon, du piano et de l'orgue. Il était encore enfant lorsqu'il joua du piano avec succès dans quelques concerts donnés dans les petites villes des environs. Pendant les années 1845 à 1848, il fréquenta les classes du gymnase (collége) de Breslau. Dans le même temps il reçut des leçons de piano et d'orgue d'Ernest Kohler, et continua l'étude du violon chez Lüstner, ainsi que celle de la composition sous la direction de Brosig. Entré au conservatoire de Leipsick en 1848, il y passa deux années et y perfectionna son talent sur les trois instruments qu'il avait étudiés depuis son enfance. Lorsqu'il en sortit, il se livra à l'enseignement et fut directeur de l'académie de chant jusqu'en 1853 : il obtint alors la place de chef des chœurs du théâtre; mais il ne la conserva pas longtemps, car dans la même année il fut appelé pour le service militaire dans l'armée prussienne. Arrivé à Berlin, il y fonda des soirées de musique de chambre, après qu'il eut obtenu son congé, et dans l'hiver de 1858-1859, il y établit de grands concerts de musique d'orchestre et de chœur, à l'imitation de ceux du Gewandhaus de Leipsick. Comme compositeur, Radecke a publié environ dix recueils de *Lieder* à voix seule avec piano, plusieurs suites de chants pour deux et trois voix de femmes, des pièces pour le piano à deux et à quatre mains, des duos pour piano et violon et pour piano et violoncelle; enfin, on connaît de lui une ouverture à grand orchestre pour le drame de Shakespeare, *Le Roi Jean*. Il a fait chanter à la *Peter-Kirche* de Berlin, en 1856, le premier psaume pour un chœur de voix de femmes; la cantate religieuse intitulée *Der liebe Huldigung*, pour voix seule et chœur de femmes, exécutée le 6 mai 1858; le 13e psaume, pour voix seule, chœur de voix de femmes et orgue, exécuté le 4 juin 1859.

RADECKE (Rodolphe), frère du précédent, né à Dittmannsdorf, vit à Berlin, où il se livre à l'enseignement. Il a publié des *Lieder* à voix seule avec piano, des chants à 4 voix, et quelques pièces pour le piano.

RADEKER (Henri), organiste et carillonneur de la grande église de Harlem, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait graver de sa composition : 1° Caprice pour le clavecin, Amsterdam, 1740. — 2° Concerto pour le clavecin, ibid. — 3° Deux sonates idem, ibid.

RADEKER (Jean), fils du précédent, naquit à Harlem vers 1730. Élève de son père, il fut d'abord organiste au village de Beverwyck, près de Harlem, puis il succéda à Henri Radeker dans ses places d'organiste et de carillonneur. Il a publié en 1762, à Amsterdam, trois sonates pour clavecin et violon; mais il est connu principalement par sa description historique du grand orgue de Harlem, intitulée : *Korte Beschryving van het beroemde en prachtige Orgel, in de groote of Saint-Bavoos-Kerck te Haerlem*; Harlem, Enschede, 1775, 32 pages in-8°.

RADICATI (Félix-Alexandre), professeur de violon au lycée musical de Bologne, et directeur de l'orchestre du théâtre de cette ville, naquit à Turin, en 1778. Son père, Maurice de' Radicati, appartenait à une famille noble, mais peu favorisée de la fortune. Félix était encore fort jeune lorsqu'il reçut des leçons de violon de Pugnani (voyez ce nom). En 1816, Radicati fit un voyage dans la Lombardie; deux ans après, il était à Vienne. Il a fait représenter à Bologne un opéra intitulé : *Ricciardo Cuor di leone*. Radicati avait épousé la cantatrice Thérèse Bertinotti. Il est mort le 14 avril 1823, par suite des blessures qu'il reçut dans la chute d'une voiture où il se trouvait, et dont les chevaux s'emportèrent. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 17; Mayence, Schott. — 2° Idem, op. 21; Vienne, Cappi. — 3° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 8, 11, 14; Vienne, Artaria; op. 15, Vienne, Weigl; op. 16, Vienne, Artaria. — 4° Trios pour violon, alto et violoncelle, op. 7, 13; Vienne, Weigl; op. 20; Milan, Ricordi. — 5° Duos pour 2 violons, op. 1, 2, 3; Vienne, Cappi; op. 9, 10, 12, 19; Vienne, Artaria. — 6° Thèmes variés pour violon et orchestre ou quatuor, op. 18, 22; Milan, Ricordi. — 7° Ariettes italiennes, avec acc. de piano, op. 3; Vienne, Weigl.

RADICCHI (Joseph), compositeur dramatique, né à Rome vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit à Venise, en 1778, l'opéra intitulé *Il Medonte*.

RADINO (Jean-Marie), organiste de l'église *San-Giovanni in Verdara*, à Padoue, dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par un livre de pièces pour le luth ou le clavecin, lequel a pour titre : *Il primo libro d'intavolatura di balli d'arpicordo. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti*, 1592, petit in-4° obl. Bien que le titre indique que les pièces contenues dans le recueil sont en tablature, la notation est

ordinaire sur une portée de 5 lignes pour la main droite, et la partie de la main gauche, qui fait l'harmonie, est notée sur une portée de 8 lignes.

RADOWITZ (Joseph-Marie), lieutenant général au service de Prusse, et membre de l'Académie royale des sciences de Berlin, naquit à Blanckenbourg, le 6 février 1797, et mourut à Berlin le 25 décembre 1853. Le cinquième volume de ses œuvres complètes, imprimées à Berlin chez Reimer, renferme plusieurs morceaux qui concernent la musique, particulièrement la musique d'église, Jean-Jacques Rousseau comme musicien, J.-S. Bach, les impressions produites par la musique, la critique musicale, et l'opéra.

RADZIWILL (le prince Antoine-Henri), d'une illustre famille polonaise, est né dans le duché de Posen, le 13 juillet 1775. En 1815, le roi de Prusse l'a nommé gouverneur du grand duché de Posen. Amateur passionné de musique et violoncelliste distingué, ce prince a publié des romances françaises, avec accompagnement de piano, des polonaises et plusieurs chants allemands. En 1796, il épousa la princesse Louise-Frédérique de Prusse, et le majorat de Nieswicz et d'Olyka lui échut en partage. Ce prince mourut à Berlin dans la nuit du 8 au 9 avril 1833. Son œuvre la plus considérable est la musique qu'il a composée sur le *Faust* de Gœthe, dont la partition a été publiée en 1835, à Berlin, chez Trautwein, par les soins de Rungenhagen, directeur de l'Académie royale de chant de cette ville, sous ce titre : *Partitur Aufgabe von Fursten Antony Radziwill compositionen, zu den dramatischen Gedichten* Faust, *von Gœthe.* La même partition, arrangée pour piano seul, par J. P. Schmidt, a paru chez le même éditeur, et il en fut fait une traduction en polonais, qui a été publiée en 1844, à Wilna, chez Zuwadzki. Cet ouvrage remarquable a été représenté avec succès à Dantzick, Cobourg, Hanovre, Kœnigsberg, Leipsick, Potsdam, Prague et Weimar. L'Académie royale de chant de Berlin l'a exécuté souvent le jour anniversaire de la mort du prince Radziwill.

RAEDT (Pierkin de), musicien flamand qui vécut au commencement du seizième siècle, n'est connu que par une messe à 4 voix, intitulée *Quam dicunt homines*, qui se trouve dans un manuscrit de la bibliothèque de Cambrai, n° 124), dont M. de Coussemaker a donné une description complète dans sa *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai* (pages 65-91). Le même savant a publié, à la fin de ce volume, le *Sanctus* en partition de la messe de Pierkin de Raedt (n° 9); mais au lieu de la clef d'*ut* sur la deuxième ligne qui se trouve à la partie de *ténor*, il faut substituer la même clef sur la quatrième ligne, sans laquelle le morceau n'aurait pas de sens harmonique. La clef d'*ut* sur la deuxième ligne n'est bien placée qu'à la partie du *contratenor*.

RÆUSCH (Charles), organiste distingué à l'église principale de Rostock, est né à Wismar, vers 1810. Il s'est fait connaître d'une manière avantageuse par les ouvrages suivants : 3 *Préludes* pour l'orgue, op. 1; Hambourg, Cranz; 2 préludes pour un clavier et pédale d'orgue, op. 2, ibid.; Pièces faciles pour l'orgue, op. 4; Leipsick, Hofmeister.

RAFAEL (Charles-Frédéric), né en Bohême, fut conduit dans son enfance en Silésie, et reçut son éducation musicale à Breslau. En 1816, il entra dans une troupe de comédiens ambulants, puis fut attaché au théâtre de Breslau. En 1828, il quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant, et depuis lors il a vécu dans la capitale de la Silésie, en qualité de professeur de cet art. Il y vivait encore en 1840. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Pater noster* (en allemand), à 4 voix, sans accompagnement; Breslau, Leuckart. — 2° *Wenn's weiter nichts ist*, chant allemand à quatre voix; Breslau, Fœrster. — 3° Quolibet de Kudras à voix seule, avec accompagnement de piano; Breslau, Leuckart. — 4° Les quatre saisons, chants à 4 voix d'hommes; Breslau, Fœrster.

RAFF (Antoine), né en 1714 à Gelsdorf, dans le duché de Juliers, est considéré comme le chanteur le plus habile qu'ait produit l'Allemagne au dix-huitième siècle. Destiné à l'état ecclésiastique, il fit ses études chez les jésuites, à Cologne. Déjà il était parvenu à l'âge de vingt ans et il ne savait pas une note de musique. Des motifs inconnus ne lui ayant pas permis d'entrer dans les ordres, il fut obligé d'accepter une place de précepteur dans le lieu de sa naissance. C'est alors que la beauté de sa voix de ténor lui suggéra le désir d'apprendre à lire la musique; mais privé du secours d'un maître, ce ne fut qu'avec beaucoup de peine qu'il apprit seul à déchiffrer des airs faciles. L'électeur de Cologne, ayant entendu parler de la belle voix de l'instituteur de Gelsdorf, le fit venir à sa cour, et lui fit chanter dans un oratorio des solos qu'un musicien de la cour lui avait appris. L'électeur de Bavière l'ayant entendu, dans une visite qu'il fit à Cologne en 1736, éprouva tant de plaisir à l'audition de cette belle voix, qu'il engagea Raff à son service et l'emmena à Munich. Le compositeur Ferandini (*voyez* ce nom), alors maître

de chapelle de la cour de Bavière, fut chargé de diriger l'éducation musicale du chanteur improvisé, et lui fit faire de rapides progrès; mais bientot lui-même comprit la nécessité de confier son élève aux soins d'un grand professeur de chant, et, d'après ses conseils, Raff fut envoyé à Bologne, dans l'excellente école de Bernacchi, dont il devint un des élèves les plus distingués. Après avoir reçu, pendant environ trois ans, les leçons de ce maître célèbre, il débuta à Florence avec succès; parut ensuite sur plusieurs théâtres, et retourna à Munich en 1742. Il y chanta dans les fêtes qui eurent lieu pour le mariage de l'électeur Charles-Théodore, puis il se fit entendre au couronnement de l'empereur à Francfort, et enfin il chanta en 1749 à Vienne, dans la *Didone* de Jomelli. Acteur médiocre, il rachetait par la perfection du chant les défauts de son jeu. Dans la même année, il retourna en Italie où son talent fut accueilli avec enthousiasme, particulièrement à Naples. On rapporte comme une preuve des émotions que Raff pouvait faire naître par son chant l'anecdote suivante : La princesse Belmonte-Pignatelli, après la mort de son mari, était en proie à une douleur sombre et muette qui faisait craindre pour sa vie : un mois s'était écoulé sans qu'elle proférât un mot ou versât une larme. Chaque soir on la portait dans ses jardins, les plus beaux de toutes les *villas* qui environnent Naples; mais ni le plus beau site, ni le charme des soirées de cet heureux climat ne produisaient en elle les émotions d'attendrissement qui seules pouvaient lui sauver la vie. Le hasard conduisit Raff dans ces jardins au moment où la princesse y était couchée sur un lit de repos; on le pria d'essayer l'effet de sa belle voix et de son talent sur les organes de la malade; il y consentit, s'approcha du bosquet où reposait M^me de Belmonte, et chanta la canzonette de Rolli :

Solitario bosco ombroso;
Etc.

La voix touchante de l'artiste, l'expression de son chant, la mélodie simple et douce de la musique et le sens des paroles adapté aux circonstances, aux lieux, à la personne, produisirent une impression si puissante, un effet si salutaire, que la princesse versa des larmes qui ne s'arrêtèrent point pendant plusieurs jours et qui la sauvèrent d'une mort inevitable.

En 1752 Raff se rendit à Lisbonne et y chanta pendant trois ans. Appelé ensuite à Madrid, il y débuta en 1755 avec un succès qui alla jusqu'à l'enthousiasme. La mort du roi, arrivée quatre ans après, ayant obligé Farinelli à s'éloigner de l'Espagne et à retourner en Italie, Raff, devenu son ami et son protégé, le suivit, et se fit entendre sur les principaux théâtres. A Rome, il produisit une impression si vive, que le pape le décora de l'ordre de l'Éperon d'or. En 1770, il s'aperçut des atteintes portées par le temps à la souplesse et au timbre de son organe vocal, et prit la résolution de quitter la scène. De retour à Manheim dans la même année, il y chanta, à la demande de l'électeur palatin, dans l'opéra intitulé *Günther von Schwarzbourg*. En 1770 il fit un voyage à Paris, puis retourna à Manheim, et suivit la cour palatine à Munich, en 1779. Alors il ouvrit, dans sa maison, une école de chant; mais la sévérité des études où il voulait astreindre ses élèves les lui fit perdre bientôt, dans un pays où l'art du chant véritable n'était pas estimé à sa juste valeur. Alors le célèbre chanteur cessa de s'occuper de musique, vendit le piano qui servait à l'accompagner, donna la collection de ses airs à un ami, et se livra aux exercices de dévotion. La lecture de livres pieux et de médecine, interrompue seulement par celle des poésies de Métastase et des ouvrages de Cervantes, occupait ses loisirs. Il mourut à Munich le 28 mai 1797, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

RAFF (JOACHIM), pianiste, violoniste, et compositeur, est né le 27 mai 1822 à Lachen, sur le lac de Zurich (Suisse). La littérature et les sciences occupèrent d'abord sa jeunesse, quoiqu'il eût étudié d'une manière sérieuse la musique et le piano; mais en 1843, il s'éprit d'une passion véritable pour cet art et publia en peu de temps un certain nombre d'ouvrages pour le piano dans les formes habituelles de cette époque, telles que pièces caractéristiques, fantaisies brillantes, caprices, rondos, romances sans paroles et autres du même genre. Depuis 1850 il a résidé plus ou moins longtemps dans quelques localités des provinces rhénanes, s'y livrant en partie à l'enseignement du piano, à la composition et à la critique musicale dans les journaux; puis il se rendit à Weimar près de Liszt et écrivit, pour le théâtre de cette ville, l'opéra intitulé *Le Roi Alfred*, qui y fut représenté sans succès. Devenu ardent admirateur des œuvres de Richard Wagner, il a écrit pour la glorification de ce novateur un livre intitulé *Die Wagnerfrage* (la question de Wagner). On connaît aussi, de la composition de Raff, une fantaisie pour violon avec orchestre, des duos pour piano et violoncelle et pour piano et violon, des *Lieder* et des chants pour des voix d'hommes. Au moment où cette notice est écrite (1862), cet artiste littérateur est établi à Wiesbaden.

RAFFAEL (IGNACE-WENCESLAS). *Voyez* RAPHAEL.

RAFFANELLI (LOUIS), excellent bouffe italien, né en 1752, dans un village de la province de Lecce, au royaume de Naples, apprit la musique chez un musicien attaché à la cathédrale de Lecce, et entra au théâtre à l'âge de vingt-deux ans. Une voix de basse médiocre, mais un talent naturel pour l'expression comique le rendaient propre à l'emploi des rôles bouffes, dans lesquels l'étude lui fit faire de si grands progrès, qu'il put être plus tard considéré comme un modèle parfait en son genre. Après avoir fait les délices des Napolitains au petit théâtre des Fiorentini, pendant plusieurs années, il se décida à paraître sur de plus grandes scènes et fut engagé à Rome en 1779. Il joua ensuite à Parme, à Padoue, à Venise, et enfin à Milan, dans l'été et dans l'automne de 1784. Au printemps de cette même année, il avait épousé la cantatrice Julie Moroni, qui joua avec lui sur plusieurs grands théâtres. En 1789 Raffanelli fut engagé par Viotti pour la fameuse troupe italienne du théâtre de *Monsieur*, à Paris. On lui donna dans cette ville le nom de *Préville italien*, à cause de l'excellence de son jeu. Les événements du 10 août 1792 dispersèrent les acteurs de cette troupe, et Raffanelli se rendit à Vienne en 1793. L'année suivante il alla en Italie, chanta à Trieste, à Padoue, à Turin, puis s'embarqua à Gênes pour l'Angleterre. Le premier consul Bonaparte ayant fait organiser de nouveau un Opéra italien à Paris, en 1802, Raffanelli fut rappelé et s'y fit encore admirer. Dans l'automne de 1804, il joua à Milan, et dix ans après on le revit dans la même ville au petit théâtre *Re;* mais, parvenu alors à l'âge de soixante-deux ans, il n'était plus que l'ombre de lui-même. Peu de temps après il a quitté la scène. On ignore où il s'est retiré.

RAFFY, ou RAFY, facteur d'instruments à vent, né à Lyon, vécut dans la première moitié du XVIe siècle, sous le règne de François Ier. Cet artiste est connu par quelques vers de Clément Marot et de Baïf : on y voit que ses instruments, excellents pour son temps, étaient fort recherchés des amateurs.

Voici ce qu'en dit Marot, dans sa quatrième complainte :

> De moi auras un double chalumeau,
> Fait de la main de Raffy Lyonnois;
> Le quel a peine ai eu pour un chevreau,
> Du bon pasteur Michau, que tu cognois.
> Jamais encor n'en sonnay qu'une fois,
> Et si le garde aussi cher que la vie.

Baïf en parle ainsi dans *Les Jeux*, églogue du *Devis* :

> Après tous ces propos, j'apporte une musette
> Que Rafy, Lyonnois, à Marot avoit faite.

On ne connaît plus aujourd'hui d'instruments fabriqués par Raffy.

RAGUÉ (LOUIS-CHARLES), amateur distingué, vécut à Paris depuis 1775 jusqu'aux événements de la révolution française, en 1792, puis se retira à la campagne, dans les environs de Moulins. En 1784 il fit représenter à la Comédie italienne *Memnon*, opéra en trois actes, dont il avait composé la musique et qui n'eut point de succès. Deux ans après il donna au même théâtre *l'Amour filial*, en deux actes, qui fut mieux accueilli. Ragué avait du talent sur la harpe et a publié de sa composition : 1° Sonates pour la harpe, œuvres 2e, 4e, 5e, 15e et 16e; ces deux derniers extraits des œuvres de Pleyel ; Paris, Cousineau. — 2° Sonates pour harpe et violon, op. 12 et 13, ibid. — 3° Duos pour deux harpes, op. 1, 7, 8, 18; ibid. — 4° Trios pour harpe, violon et violoncelle, op. 9, ibid. — 5° Quatuors pour harpe, violon, alto et basse, op. 19, ibid. — 6° Airs variés pour harpe seule, op. 3, ibid. — 7° Concerto pour harpe et orchestre, op. 6, Paris, Leduc. — 8° Trois symphonies pour orchestre, op. 10, ibid. On n'a aucun renseignement sur l'époque de la mort de Ragué.

RAGUENEAU-DE-LA-CHAINAYE (ARMAND-HENRI), né à Paris, le 16 janvier 1777, a publié divers ouvrages de facéties, des pièces de théâtre, et un recueil intitulé : *Annuaire dramatique*, contenant l'indication du personnel des théâtres, les noms des directeurs, acteurs, chanteurs, musiciens d'orchestre, etc., le répertoire des tragédies, comédies, opéras et ballets, et des notices nécrologiques sur les auteurs, chanteurs etc. ; Paris, 1804-1822, 17 vol. in 32. Audiffret a pris part à la rédaction de cet annuaire, qui a paru sous le voile de l'anonyme. Le dernier volume contient les années 1821 et 1822. Ragueneau-de-la-Chainaye a été coopérateur de l'*Histoire critique des théâtres de Paris pendant l'année* 1821, avec Châlons-d'Argé.

RAGUENET (L'abbé FRANÇOIS), littérateur, naquit à Rouen vers 1660. Après avoir fait ses études avec distinction, il embrassa l'état ecclésiastique et devint précepteur des neveux du cardinal de Bouillon. En 1698, il accompagna ce cardinal à Rome, et s'y livra à l'étude des monuments d'art qui s'y trouvent. La musique italienne y devint aussi pour lui l'objet d'une admiration enthousiaste. De retour en France, il

entreprit la comparaison de cette musique avec celle de Lulli et des musiciens de son école, et exalta le mérite de la première dans un livre intitulé : *Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras* (1), Paris, 1702, in-12 ; Amsterdam, 1704, in-12 de 124 pages. Cet ouvrage a été traduit en anglais, sous ce titre : *A comparison between the French and Italian music and operas,* Londres, 1709, in-8°. L'écrit de Raguenet souleva l'indignation des partisans de la musique française, dont Lecerf-de-la-Vieville-de-Freneuse (*voy.* LECERF-DE-LA-VIEVILLE) prit la défense avec chaleur. Raguenet répondit à celui-ci par la *Défense du Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras,* Paris, 1705, in-12 de 174 pages. Le *Journal des Savants* entra dans la discussion, à propos de ce dernier écrit, et se rangea parmi les adversaires de Raguenet (ann. 1705, p. 1194 et suiv.). On trouve la liste des ouvrages de l'abbé Raguenet, lesquels n'ont pas de rapport avec la musique, dans la *France littéraire* de Quérard (t. VII, p. 438-439) et dans les recueils généraux de Biographies. On croit que cet abbé mourut en 1722, dans une retraite qu'il s'était choisie loin de Paris ; mais on rapporte diversement les circonstances de sa mort. Trublet l'attribue à un suicide : « L'abbé Raguenet (dit-il) eut aussi son coin de folie, puisqu'il finit par se couper la gorge avec un rasoir. » (*Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de M. de Fontenelle*; Paris, 1760, in-12, p. 167).

RAGUSA (VINCENT), moine franciscain, naquit en Sicile le 7 février 1630, fit ses vœux dans le couvent de Modica, et y passa toute sa vie. Il y mourut le 24 mai 1703, laissant un grand nombre de compositions pour l'église, qui ont été conservées longtemps dans la bibliothèque de son couvent.

RAHLÈS (FERDINAND), né à Düren, petite ville de la Prusse rhénane, vers 1812. En 1839, il y était directeur d'une société chorale, pour laquelle il a écrit un grand nombre de chants à 4 voix. Il a publié aussi plusieurs recueils de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano. En 1844, M. Rahles a fait à Cologne des lectures publiques sur la musique, et dans l'année suivante il ouvrit un nouveau cours de ces lectures à Coblence.

(1) Ce titre est rapporté d'une manière inexacte dans le *Dictionnaire historique des musiciens*, par Choron et Fayolle, et dans la *Biographie universelle* des frères Michaud.

RAI (PIETRO) ; *voy.* **RAJ**.

RAICK (DIEUDONNÉ) (1), prêtre, organiste et compositeur, naquit à Liége, dans les premières années du dix-huitième siècle. On voit par les registres de la cathédrale d'Anvers qu'il y entra comme enfant de chœur vers l'âge de huit ans. Ce fut dans cette église qu'il fit son éducation musicale. Ce fut aussi à Anvers qu'il fit ses humanités et ses premières études de théologie. La place d'organiste de la cathédrale et de la confrérie du Saint-Sacrement étant devenue vacante au mois de juillet 1721, par la mort de La Fosse, qui en était titulaire, Raick l'obtint au concours dans le mois suivant. Il s'y fit remarquer par la distinction de son talent. Il fut ordonné prêtre par l'évêque d'Anvers, le 6 avril 1726. Des difficultés qui survinrent dans cette année entre lui et la confrérie du Saint-Sacrement, ainsi que d'autres discussions qu'il paraît avoir eues avec les chanoines de la cathédrale, le décidèrent à donner sa démission et à se rendre à Louvain, où il fut nommé organiste de la collégiale de Saint-Pierre en 1727. Pendant qu'il en remplissait les fonctions, il continua à l'université ses études de théologie et de jurisprudence, et fut reçu licencié en droit civil et en droit canon. Après avoir occupé la place d'organiste de Saint-Pierre jusqu'en 1741, il accepta celle d'organiste de la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand. Il est vraisemblable que la brillante réputation que lui avait faite son talent dans cette ville ainsi qu'à Louvain, avait donné des regrets aux chanoines de l'église *Notre-Dame* d'Anvers, car après la mort de Chrétien de Trazegnies, organiste de cette cathédrale, ils conçurent le projet de le faire revenir, pour occuper la place où le souvenir de son talent ne s'était pas effacé, quoique trente ans se fussent écoulés depuis son départ. Des négociations eurent lieu à ce sujet entre l'évêque d'Anvers et celui de Gand, et Raick rentra dans ses anciennes fonctions le 28 décembre 1757, avec le titre de chanoine de la deuxième fondation, ou de vicaire du chœur de musique. Il mourut dans cette position le 29 ou 30 novembre 1764. On connaît de sa composition : 1° *Six suites de clavecin, dediées à Mlle la comtesse Rose, née comtesse d'Harrach, composées par Dieudonné Raick, prêtre, licencié ès droit, organiste de l'é-*

(1) J'extrais les faits de cette notice des annexes de la notice publiée par M. Xavier Van Elewyck, sous ce titre : *Matthias Vanden Gheyn, le plus grand organiste et carillonneur belge du dix-huitième siècle* (Paris, Bruxelles et Louvain, 1862). Une partie de ces faits a été fournie à M. Van Elewyck par le chevalier Léon de Burbure, avec beaucoup de circonstances que j'ai cru devoir supprimer.

glise collégiale de Saint-Pierre, à Louvain. Œuvre premier. Se vendent chez l'auteur à Louvain. Bruxelles. J.-C. Rousselet, graveur. — 2° *Trois sonates pour le clavecin*, à Gand, chez Wauters. Ces ouvrages sont d'un bon style. D'autres pièces pour le clavecin, composées par cet ecclésiastique, se trouvent en manuscrit disséminées à Gand, à Louvain et à Bruxelles. M. Van Elewyck dit (dans sa notice sur *Matthias Van den Gheyn*, p. 67) : « On a longtemps prétendu que le fils de Bach était l'inventeur des sonates : les œuvres de Raick détruisent complétement cette supposition. » Le sentiment national qui a dicté cette phrase est ici dans l'erreur : on n'a pas attribué l'invention des sonates à Ch. Ph. Em. Bach, car ce genre de pièces existait avant la fin du dix-septième siècle ; ce qui appartient à Bach, c'est la forme et le caractère de la sonate moderne, devenus les modèles de toute la musique instrumentale telle que symphonies, quatuors, etc. D'ailleurs, le premier œuvre de sonates de Bach a été publié à Nuremberg en 1742. Les ouvrages de ce grand homme ont été répandus dans l'Europe; Raick, au contraire, n'a publié ses sonates qu'après cette date, pendant son séjour à Gand, et n'a été connu que d'un petit nombre de ses compatriotes.

RAIENTROPH (FORTUNATO), compositeur dramatique, né à Naples, de parents allemands, fit ses études au collége royal de musique de cette ville. Il y fit représenter en 1837, au théâtre *Nuovo*, l'opéra intitulé *20 anni d'Esilio*, dont la musique légère et facile eut quelque succès. L'*Astuccio d'Oro*, son second ouvrage, fut joué au même théâtre en 1839, et obtint quelques représentations. En 1842, le même artiste donna *La Figlia del soldato*, qui ne réussit pas, et deux ans après il fit représenter *Lo Zio Batista*, qui ne fut pas plus heureux. M. Raientroph avait à Naples de la réputation comme professeur de chant lorsque je visitai cette ville en 1841.

RAIGER (....), compositeur à Vienne, vers les premières années du dix-neuvième siècle, ne m'est signalé que par ses ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 10; Vienne, Cappi. — 2° Grand trio pour flûte, violon et violoncelle, op. 7, ibid. — 3° Trio pour piano, flûte et basse, op. 12, ibid. — 4° Sonates pour piano et flûte, op. 11 et 13, ibid. — 5° Sonates pour piano à quatre mains, op. 8 et 14; ibid. — 6° Rondo pour piano, Vienne, Haslinger. — 7° Variations, id., op. 15 ; Vienne, Cappi.

RAILLARD (L'abbé F.), membre du clergé de Saint-Thomas d'Aquin, à Paris, est né en 1804 à Montormentier, petit hameau du diocèse de Langres. Le goût de la musique était héréditaire dans sa famille; son bisaïeul était d'une remarquable habileté sur le hautbois; son grand-père et son père étaient violonistes, mais aucun d'eux n'exerçait la profession de musicien. M. F. Raillard fit ses études au séminaire de Langres et y reçut les ordres ecclésiastiques. Son aptitude pour les sciences le fit distinguer par ses supérieurs, qui le choisirent pour les enseigner dès 1827, d'abord au grand séminaire où il venait de terminer ses études théologiques, puis au grand et au petit séminaire de Pamiers, au collége de l'Assomption à Nîmes, et en dernier lieu au collége de Juilly. L'Académie des sciences de l'Institut de France a accueilli avec faveur plusieurs mémoires de M. l'abbé Raillard sur des sujets de physique et d'astronomie, dont les résumés ont été publiés dans le *Cosmos*, revue scientifique redigée par M. l'abbé Moigno. A l'occasion des nouvelles éditions du Graduel et de l'Antiphonaire romains publiées par une commission d'ecclésiastiques de Reims et de Paris (Paris, Lecoffre, 1852), M. l'abbé Raillard se livra à des recherches dans les livres de chant manuscrits du moyen âge, et publia le résultat de ses études dans un livre, entièrement lithographié, qui a pour titre : *Explication des neumes ou anciens signes de notation musicale, pour servir à la restauration complète du chant grégorien, avec des tableaux de comparaison et un recueil de chants religieux, extraits d'un manuscrit du onzième siècle*. Paris, E. Repos (sans date), grand in-8°. L'analyse de cet important travail serait trop étendue pour trouver place ici : ce sujet sera traité dans mon *Histoire générale de la musique*. Les autres ouvrages publiés par M. l'abbé Raillard sont : *Chant grégorien restauré*; Paris, Périsse frères, 1861, 1 volume grand in-8°, gravé, de 106 pages, et précédé d'explications et d'éclaircissements de 16 pages. — *Sur l'emploi du quart de ton dans le chant grégorien*, article publié dans la *Revue archéologique*. — *Sur les quarts de ton du graduel* TIBI DOMINE, dans la même Revue, 1861. — *Mémoire sur la restauration du chant grégorien*; Paris, Périsse frères, 1862, gr. in-8° de 46 pages, avec un tableau des neumes. M. l'abbé Raillard cultive la musique pratique et joue de plusieurs instruments, particulièrement du violon, du violoncelle et de la contre-basse.

RAIMONDI (IGNACE), violoniste distingué et compositeur, naquit vraisemblablement à Naples dans la première moitié du dix-huitième siècle, et reçut des leçons de Barbella, dont il était le meilleur élève. Vers 1762, il se fixa à Amsterdam, où il établit des concerts périodiques.

Il y était encore en 1777 ; mais il paraît s'en être éloigné avant 1780, et l'on ignore ce qu'il est devenu depuis cette époque. Le 15 janvier 1777, il avait fait exécuter à Amsterdam une symphonie imitative, intitulée *les Aventures de Télémaque*, dont il est rendu compte dans l'*Esprit des Journaux* (ann. 1777, p. 300). On a gravé de la composition de Raimondi : 1° Trois trios pour violon, alto et violoncelle, Amsterdam et Berlin, Hummel. — 2° Trois concertos pour violon, ibid. — 3° Six quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, ibid.

RAIMONDI (Pietro), célèbre professeur de contrepoint et compositeur, naquit à Rome le 20 décembre 1786, de parents pauvres qui ne lui léguèrent que l'indigence dans ses premières années. A l'âge de onze ans, il perdit son père; et sa mère qui prit un nouvel époux dans l'année suivante, alla s'établir à Gênes, et l'abandonna aux soins d'une sœur de son père dont le cœur était heureusement meilleur, et qui jouissait d'une certaine aisance. Cette bonne femme recueillit son neveu et confia son éducation à un prêtre, pour qu'il lui enseignât les éléments de la langue latine et le préparât à entrer dans l'état ecclésiastique. Après deux années employées à ces études, le jeune Raimondi déclara résolûment à sa tante qu'il ne se sentait pas de vocation pour l'église. Contrariée dans ses projets, elle ne lui retira pas néanmoins sa protection, et lui demanda ce qu'il voulait être. « Musicien, lui « dit-il ; je ne me sens de goût que pour cette « profession. — Eh bien ! soit; mais songe à être « persévérant cette fois, et à profiter des sacri- « fices que je fais pour toi. » Sans perdre de temps, elle le conduisit à Naples, et le fit entrer au Conservatoire de *la Pieta dei Turchini*, où il fut placé sous la direction du maître *La Barbara*, pour le chant et l'accompagnement des *partimenti*, ainsi que sous celle de Tritto, pour le contrepoint. Pendant six années, Raimondi suivit avec ardeur les leçons de ces professeurs, et acquit une connaissance complète des procédés de l'art. A l'expiration de la dernière année, il reçut de sa tante une lettre par laquelle elle lui déclarait qu'elle allait fixer son séjour à Florence, et ne pouvait plus désormais pourvoir à son entretien. Ne pouvant plus dès lors payer le prix de sa pension au Conservatoire, il en sortit et prit la résolution de retourner à Rome. Pour s'y rendre, il dut faire le voyage à pied. En y arrivant, il retrouva le frère de son père qui l'accueillit avec affection, mais qui, trop pauvre lui-même pour venir en aide au jeune musicien, l'envoya chez sa tante à Florence. Lorsqu'il y arriva, il était exténué de fatigue et malade. Le pauvre Raimondi ne retrouva plus dans son ancienne protectrice les mêmes sentiments : la seule marque d'intérêt qu'elle lui donna, fut de le faire entrer à l'hôpital de *Santa Maria Nuova*; triste situation pour un jeune homme de vingt ans, qui, jusqu'alors, s'était bercé des illusions de la gloire à venir. Grâce à sa bonne constitution, il triompha de la maladie, peut-être même de la médecine, et se retrouva dans la rue, respirant un air pur, et sans autre souci que la difficulté de trouver un gîte et d'apaiser sa faim. Il prit alors la résolution d'aller près de sa mère à Gênes; bien qu'elle lui eût montré peu de tendresse jusqu'alors, et sans tarder, il prit à grands pas le chemin de la délicieuse contrée connue sous le nom de *Rivière de Gênes*. Les enchantements de cette vallée le ramenèrent à ses rêves de bonheur. Pour la première fois, il comprit alors quel était l'état avancé de son instruction musicale et sentit qu'il pouvait acquérir l'indépendance par sa propre force.

Arrivé à Gênes, il s'y livra au travail et se fit bientôt connaître comme artiste de mérite. Son premier ouvrage, représenté dans cette ville en 1807, avait pour titre : *Le Bizzarrie d'amore*. Dans l'année suivante, il donna au même théâtre *La Forza dell' imaginazione ossia il Battuto contento*, puis le monodrame *Ero e Leandro*. Appelé à Florence en 1810, Raimondi y écrivit pour le théâtre de *La Pergola*, l'opéra bouffe intitulé *Eloisa Werner*. Le souvenir des années heureuses qu'il avait passées au Conservatoire de Naples ne s'était pas effacé de son esprit : il voulut revoir cette ville, et peu de temps après son arrivée (en 1811), il y composa l'*Oracolo di Delfo*, pour le théâtre Saint-Charles. Ce fut le premier ouvrage dans lequel il mit en évidence sa rare habileté dans l'art d'écrire pour les voix et pour l'orchestre. Dans la même année, il donna au théâtre du Fondo *Il Fanatico deluso*. En 1813, il écrivit à Rome *Amurat secondo*, qui fut suivi de *la Lavandaia*, à Naples. L'opéra bouffe était celui dans lequel il réussissait le mieux : les premiers ouvrages où il donna des preuves de cette spécialité de son talent furent *Il Fanatico deluso*, et *Lo Sposo agitato*. Son chef-d'œuvre dans le même genre est son opéra *Il Ventaglio*, joué à Naples en 1831, puis sur tous les théâtres d'Italie; ouvrage charmant où se trouvent plusieurs morceaux d'une grande distinction, particulièrement un trio de premier ordre. Dans des circonstances plus favorables, nul doute que l'attention publique ne se fût fixée sur les productions de Raimondi ; mais cet artiste entraît dans la carrière précisément en même temps que Rossini, dont le puissant génie s'em-

para immédiatement de tout l'intérêt du monde musical, et plongea dans l'ombre les travaux de tous les autres compositeurs de l'Italie. Toutefois, il faut le reconnaître, lors même que le géant de Pesaro n'eût pas régné sans rival sur la scène lyrique, le talent de Raimondi n'était pas de nature à produire de grands effets dramatiques, car c'est moins par le brillant de l'imagination et par l'audace de la fantaisie que son nom s'est ajouté à la liste des compositeurs illustres, que par le génie de la combinaison des sons; génie en son genre non moins rare que tout autre, et que cet artiste a possédé au degré le plus éminent.

Jusqu'en 1823, la plupart des opéras de Raimondi furent écrits pour les théâtres de Naples, pour Rome et pour la Sicile. Dans cette même année 1823, il fut appelé à Milan pour y composer *Le Finte Amazzoni*, ouvrage qui eut peu de succès. Dans l'année suivante il devint directeur de la musique des théâtres royaux de Naples. Déjà, avant sa nomination à cette place il avait composé pour le théâtre Saint-Charles, outre ses opéras, la musique de beaucoup de grands ballets : le nombre s'en élève à plus de *vingt et un*. Raimondi conserva la même position jusqu'en 1832; mais après l'éclatant succès de son opéra *Il Ventaglio*, il reçut sa nomination de professeur de composition au Conservatoire de Palerme. Aucun choix ne pouvait être meilleur, car Raimondi était incontestablement le musicien italien dont l'instruction était la plus solide. Il a été la gloire de cette institution pendant plus de dix-huit ans. Par ses soins et ses leçons, plusieurs jeunes Siciliens acquirent de l'habileté dans l'art d'écrire : parmi les plus distingués, on cite les noms de Pittari, Barbieri, Bonanno, Chiaramonte et Cutreva, dont le *Solitario*, joué au théâtre de Palerme en 1838, donnait de grandes espérances, et qui, par des circonstances inconnues, n'a pas poursuivi sa carrière d'artiste.

La place de maître de chapelle de la basilique de Saint-Pierre du Vatican étant devenue vacante au mois de mars 1850, par la mort de Basili, ce fut Raimondi qui l'obtint. Nul n'en était plus digne, ou pour mieux dire, il n'y avait point de compositeur en Italie qui pût entrer en comparaison avec lui pour l'étendue et la profondeur des connaissances dans l'art sérieux. A cette époque, et dans l'espace de quarante et un ans (1807 à 1848), Raimondi avait donné soixante-deux opéras sur les théâtres principaux de l'Italie, vingt et un grands ballets en deux et trois actes; de plus, il avait écrit cinq oratorios, non compris l'oratorio triple dont il sera parlé tout à l'heure; quatre messes à grand orchestre; deux messes à deux chœurs réels, dans le style sévère *a capella;* deux messes de *Requiem* à grand orchestre; une autre messe de Requiem à 8 et 16 voix réelles; quatre vêpres complètes avec orchestre et orgue; des complies; un *Credo* à 16 voix réelles; un *Libera*, écrit pour les obsèques de la reine Caroline de Naples; un *Te Deum* à 4 voix; trois *Stabat Mater* à 2, 3 et 4 voix; trois *Miserere* à 4 et à 8 voix, dont un avec orchestre; trois *Tantum ergo;* deux litanies; plusieurs psaumes à 4 et à 8 voix, avec orchestre; les Sept paroles de J.-C. à 3 voix; deux symphonies à grand orchestre, combinées pour être exécutées ensemble; les cent-cinquante psaumes de David à 4, 5, 6, 7 et 8 voix, dans le style *alla Palestrina*, formant une collection de 15 volumes; un recueil de basses remplies d'imitations et fuguées pour l'étude de l'accompagnement et de la composition, publié à Milan, chez Ricordi, à Rome et à Naples; un nouveau genre de compositions scientifiques inventé par l'auteur, et démontré en douze morceaux très-remarquables, ouvrage publié à Naples, chez P. Tramater; deux fugues en une, bien que différentes de forme, ouvrage divisé en dix exemples, et qui a été imprimé à Rome; une collection de *partimenti*, composée de quatre-vingt-dix basses, avec trois accompagnements différents sur chacune, ouvrage élémentaire divisé en deux livres, et publié à Naples, chez Clausetti; quatre fugues à 4 voix, écrites en des tons différents, mais qui peuvent être réunies en une seule fugue à 16 voix; ce chef-d'œuvre de combinaison a été imprimé à la typographie *Tiberina*, de Rome; six fugues à quatre voix, en des tons différents, réunies en une seule fugue à 24 voix, publiées à Rome, à la même typographie; une fugue à 64 voix divisées en 16 chœurs; seize fugues à 4 voix; enfin, vingt quatre fugues à 4, 5, 6, 7 et 8 voix. Dans cet ouvrage, publié à Milan, chez Ricordi, on trouve quatre et cinq fugues réunies en une seule. On se sent l'esprit saisi de stupéfaction à la seule énumération de pareils travaux.

L'auteur de toutes ces choses, où brillent beaucoup d'inventions nouvelles, et surtout l'esprit de combinaison le plus extraordinaire qui ait jamais existé, voulut terminer sa carrière par un effort plus surprenant encore de force de tête. Environ deux ans après son retour à Rome, en qualité de maître de chapelle de Saint-Pierre, il prépara l'exécution de son dernier ouvrage, à savoir l'oratorio de *Joseph*, œuvre colossale, composée de trois oratorios susceptibles de cinq combinaisons, que le poëte sicilien, Joseph Sapio, avait disposés pour le tour de force inouï du compositeur. Cette œuvre immense est le fruit de plusieurs années d'un travail environné de pro-

digieuses difficultés. Il semble que de telles choses ne peuvent être comprises que par le très-petit nombre de connaisseurs qui ont fait une étude spéciale des difficultés des compositions scientifiques; toutefois lorsque l'assemblée qui encombrait la salle du théâtre *Argentina* entendit les trois orchestres, les trois chœurs et les chanteurs solistes des trois oratorios *Putiphar*, *Pharaon* et *Jacob* se réunir en un seul corps d'environ quatre cents musiciens dans l'exécution simultanée de ces trois ouvrages; saisie par la majesté de cet ensemble, dont les détails conservaient toute leur clarté, cette assemblée fut émue de la suprême force de tête qui avait combiné de pareils effets; tout le monde se leva spontanément, jetant des cris d'admiration; une agitation impossible à décrire régna dans toute la salle; des battements de mains, des trépignements, des hourras enthousiastes éclatèrent de toutes parts, tandis que les femmes, penchées sur le bord des loges, agitaient leurs mouchoirs. Raimondi avait pu contenir au dedans de lui-même le sentiment de sa force jusqu'à l'âge de soixante-six ans; sa philosophie avait su se résigner à l'obscurité relative dans laquelle il était resté pour la plus grande partie de l'Europe; mais il ne put supporter l'émotion de l'incomparable succès qui venait couronner sa vieillesse; il s'évanouit, et l'on fut obligé de l'emporter hors de la scène et loin du bruit pour lui faire reprendre ses sens.

On comprend l'impossibilité de rencontrer l'effet dramatique dans la combinaison de trois sujets absolument différents qui se développent simultanément. Il est facile de comprendre aussi que chacune des parties du grand tout ne peut avoir la plénitude et l'intérêt d'une œuvre simple dans laquelle le sentiment domine la conception. Enfin, on ne doit pas se persuader qu'il puisse y avoir dans une combinaison esthétique, telle que l'oratorio de *Joseph*, l'originalité d'idées qui se trouve quelquefois dans un opéra. Dans une composition semblable, le compositeur, incessamment occupé de la réunion totale des parties, est nécessairement obligé de sacrifier dans chacune de celles-ci des beautés qui ne pourraient entrer dans la combinaison. De là vient que le premier drame, intitulé *Putiphar*, n'a pas offert un grand attrait de nouveauté à l'auditoire, dans la première soirée, bien que plusieurs morceaux aient été remarqués par les connaisseurs; particulièrement un chœur d'eunuques à voix blanches d'un effet fort original, une prière de ténor bien chantée par Acchi, un beau trio chanté par *Adda*, femme de Putiphar, *Joseph* et *Pharaon*, ainsi qu'un ensemble *agitato* dans la troisième partie de ce premier drame, dont l'exécution fut dirigée par André Salesi.

Dans le second drame, intitulé *Joseph*, ou *Pharaon*, l'introduction est un chœur de fête, où le peuple de Memphis chante la gloire de Joseph. Ce chœur est disposé en accords *sta ca i* et *sotto voce*, pendant que les cors et trompettes font entendre une mélodie harmonisée d'un bel effet. Cette introduction fut fort applaudie. On distingue aussi dans ce drame le beau chant, *Vieni, ah! vieni, o mio diletto*, qui forme le thème principal du *finale* de la deuxième partie, et le *finale* de la troisième, *Per qual via d'infiniti portenti*, avec une instrumentation neuve et pittoresque.

Le *Jacob* est le même sujet sur lequel Méhul a écrit un de ses plus beaux ouvrages. L'introduction commence par un très-beau chœur de ténors et de basses, lequel est suivi d'un chant expressif et suave, sur les paroles : *Ah! di pianto eterno*, dans lequel Colini fit preuve d'un grand talent. Dans le *finale* de la première partie se trouve un trio de Rachel et de Judas réunis à Jacob, sur le beau chant, *Deh! cessate o figli miei*. L'introduction de la deuxième partie renferme un chœur du plus grand effet, accompagné de harpes, sur ces paroles, *O ria sventura! O duol!* Dans toutes les exécutions du *Joseph* qui se succédèrent depuis le 7 août 1852 jusqu'au 29 septembre, ce morceau excita un véritable enthousiasme. Un beau trio et le *finale* de la troisième partie ont aussi fait naître beaucoup d'intérêt. Mais c'est surtout lorsque, après avoir entendu et applaudi ces trois drames séparés, sous les directions de Salesi, Battaglia et Terziani, l'exécution simultanée de ces ouvrages, dirigée par Raimondi en personne s'est fait entendre; c'est alors, dis-je, que l'admiration pour une si grande conception n'a plus eu de bornes. Non-seulement aucune œuvre semblable n'avait jamais été essayée, mais sa possibilité ne s'était présentée à l'imagination d'aucun compositeur. Au point de vue esthétique, il n'est pas désirable que des tours de force de ce genre soient tentés; mais on ne peut s'empêcher de rendre un éclatant hommage au génie unique en son genre qui a pu concevoir et réaliser une entreprise si gigantesque. L'existence de Raimondi ne se prolongea qu'une année environ après son triomphe : il mourut à Rome le 30 octobre 1853.

La liste des ouvrages dramatiques de ce laborieux compositeur est classée de cette manière : Première période, de 1807 à 1814 : 1° *Le Bizzarrie d'amore* (Gênes); — 2° *Il Battuto contento* (idem); — 3° *Ero e Leandro* (idem); — 4° *Eloisa Werner* (Florence); — 5° *L'Oracolo*

di Delfo (Naples); — 6° *Il Fanatico deluso* (idem); — 7° *Lo Sposo agitato* (idem); — 8° *Amurat secondo* (Rome); — 9° *La Lavandaja* (Naples). — Deuxième période, de 1815 à 1819 : 10° *Il Trionfo di Tito* (Turin); — 11° *Andromacca* (Palerme); — 12° *Il Sacrifizio d'Abramo* (Naples); — 13° *Radamisto e Zenobia* (?); — 14° *I Madianiti* (Palerme); — 15° *L'Esaltazione di Mardocheo* (Naples); — 16° *Il Dissoluto punito* (Rome). — Troisième période, de 1820 à 1830 : 17° *Ciro in Babilonia* (Rome); — 18° *Le Nozze dei Sanniti* (?); — 19° *Le Finte Amazzoni* (Milan, Scala); — 20° *La Donna Colonella* (Naples); — 21° *La Caccia d'Enrico IV* (idem); — 22° *Il Disertore* (idem); — 23° *Berenice in Roma* (ibid.); — 24° *Il Morto in apparenza* (ibid.); — 25° *Argia* (Milan), — 26° *Il Castellino dei fiori* (Naples); — 27° *La Fidanzata del parruchiere* (idem); — 28° *Don Anchise Campanone* (ibid.); — 29° *Il Principe feudatario* (Reggio); — 30° *L'Infanzia accusatrice* (Naples); — 31° *I Minatori Scozzesi* (Messine). — Quatrième période, 1830 à 1840 : 32° *Giuditta*, oratorio (Naples); — 33° *La Gioja pubblica* (idem); 34° *A mezza notte* (ibid); — 35° *Il Terno del lotto stornato* (ibid.); — 36° *Il Ventaglio* (Naples et dans toute l'Italie); — 37° *Palmitella maritata*, suite d'*Il Ventaglio* (Naples); — 38° *L'Orfana russa* (idem); — 39° *La Vita d'un giocatore* (ibid); — 40° *I parenti ridicoli* (ibid.); — 41° *Il Tramonto del sole* (ibid); — 42° *Vinclinda* (ibid.); — 43° *Ruth*, oratorio (ibid.); — 44° *Isabella degli Ivenanti* (ibid.); — 45° *Il Presidente disgraziato* (ibid); — 46° *Il trionfo dell'Amore*; — 47° *Il nemico degli ammogliati*; — 48° *Il Vendimento*; — 49° *Rafaello d'Urbino* (Rome); — 50° *Peggio il rimedio del male* (Naples); — 51° *Il fausto Arrivo*; — 52° *Sueno primo*, — 53° *Il Caffetiere*; — 54° *Gli artifizi d'Amore* (Naples). — Cinquième période, 1841 à 1848 : 55° *Francesco Donato* (Palerme); — 56° *Il Trionfo delle donne* (idem); — 57° *Le Stanze da letto* (ibid.); — 58° *Il Giudizio universale*, oratoire, poésie d'Onofrio Abbate, exécuté à Palerme, en 1843; — 59° *Mosè al Sinai*, oratorio (écrit à Palerme en 1844); — 60° *Putifar*; — 61° *Guiseppe giusto*; — 62° *Giacobbe*. (Ouvrages dont il est parlé précédemment. Raimondi commença cette grande composition au mois d'octobre 1844, et la termina dans les derniers mois de 1848).

Grands ballets composés pour le théâtre Saint-Charles de Naples, depuis 1812 jusqu'en 1828 : 1° *L'Orfano*; — 2° *Rosmunda*; — 3° *La caduta de' Giganti*; — 4° *Otrante liberata*; — 5° *La Promessa mantenuta*; — 6° *I Pazzi per forza*; — 7° *Un' ora*; — 8° *Irene d'Erstal*; — 9° *La Morte d'Ippolito*; — 10° *L'Orda Selvaggia*; — 11° *L'Orfanella di Ginevra*; — 12° *La Morte d'Achille*; — 13° *Giafar*; — 14° *I Due Geni*; — 15° *Ottaviano in Egitto*; — 16° *Pamille*; — 17° *Giulio Sabino*; — 18° *L'Oracolo in Cantina*; — 19° *Delitto et punizione*; — 20° *L'Isola della Fortuna*; — 21° *Amina*.

RAINPRUHTER (Georges-Joseph), fils d'un inspecteur des mines, naquit en 1728, à Drafeier, en Styrie. Après avoir reçu dans sa jeunesse une bonne éducation littéraire et musicale, il alla suivre des cours de philosophie et de droit à Salzbourg. Déjà bon musicien et habile sur la harpe, la mandore, la basse de viole et le violon, il commença dans cette ville des études de composition chez Adelgasser, et les acheva sous la direction d'Eberlin, maître de chapelle du prince évêque. En 1750, il obtint le titre de musicien de la chambre de l'électeur de Bavière, et fut envoyé à Altenœtting, en qualité d'administrateur des domaines. Le mérite des compositions qu'il écrivit dans cette résidence le fit nommer maître de chapelle du même lieu, par l'électeur Maximilien III; Rainpruhter en remplit honorablement les fonctions pendant plusieurs années, et mourut en 1800, à l'âge de soixante-douze ans. Il a laissé en manuscrit un grand nombre de messes, de vêpres, de litanies, d'antiennes et de cantates religieuses avec orchestre.

RAINPRUHTER (Jean-Népomucène-François-Séraphin), fils du précédent, naquit à Altenœtting le 17 mai 1752. Après avoir fréquenté le collége de Burghausen, il alla étudier la philosophie et le droit à l'université d'Ingolstadt. Son père lui avait enseigné la musique, et dès son séjour au collége de Burghausen, il avait donné, dans de petites compositions, des preuves de son aptitude pour cet art. Lorsqu'il quitta Ingolstadt, il se rendit à Salzbourg, pour y prendre des leçons de composition chez Léopold Mozart. Ses premiers essais furent si remarquables, que Michel Haydn en fit publiquement l'éloge, et considéra leur auteur comme un artiste distingué. Appelé à la direction du chœur du couvent de Saint-Pierre, à Salzbourg, Rainpruhter en remplit les fonctions avec talent : il occupait encore cette position en 1812; mais depuis lors on manque de renseignements sur sa personne. On porte à plusieurs centaines ses compositions, qui consistent en symphonies, concertos pour divers instruments, quatuors, trios, duos, sérénades, messes solennelles, vê-

pres, litanies, antiennes, cantates, etc.; tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

RAISON (André), organiste de l'abbaye de Sainte-Geneviève, à Paris, dans la seconde partie du dix-septième siècle, eut pour maître Titelouse (*voyez* ce nom). On a gravé de sa composition : *Livre d'orgue contenant cinq messes et une offerte sur le rétablissement du roi*, Paris, 1688, in-fol. obl. Le second livre a paru peu de temps après. Il y a du talent dans ces pièces, qui ont une grande supériorité sur ce que les organistes français du siècle suivant ont produit.

RAJ (Pierre), compositeur, né à Lodi, en Lombardie, en 1773, étudia d'abord le piano et l'orgue sous la direction de maîtres particuliers, puis entra, en 1793, au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, à Naples, et y reçut des leçons de Sala, puis de Piccinni. Ses études terminées, il retourna à Lodi et y obtint la chapelle *della Incoronata*. Plus tard il se fixa à Milan, où il fut nommé professeur de composition du Conservatoire et vice-censeur de cette institution. Il a écrit beaucoup de musique d'église, entre autres un oratorio en deux parties sur l'agonie et la mort de Jésus-Christ, qui fut exécuté pour la première fois à Monza, en 1807. Après la campagne de Prusse, il fit exécuter, en 1808, une cantate de circonstance au théâtre de la Scala, intitulée *Alessandro in Armenia*, pour le retour du prince Eugène et de l'armée italienne. Le 9 juin 1811, il fit exécuter, au palais du sénat italien, *l'Italia esultante*, cantate composée à l'occasion de la naissance du roi de Rome. Depuis lors il a écrit plusieurs opéras, entre autres *Gli Spensierati*, représenté au théâtre *Re*, de Milan, en 1816. On a gravé de sa composition : 1° *Onore et Fedeltà*, cantate pour deux basses et soprano, Milan, Ricordi. — 2° *Alessandro in Armenia*, cantate à voix seule, ibid. Comme professeur de l'art d'écrire en musique, Raj est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Studio Teorico-pratico di contrappunto, compilato pe' suoi allievi*; Milan, Ricordi. Cet artiste est mort à Milan dans les derniers jours d'avril 1857, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

RAMAI (Jean-Baptiste), habile constructeur d'orgues, né à Sienne en 1763, fut élève du fameux constructeur Tronci, de Pistoie. Il ne s'est pas moins fait remarquer par le nombre de ses instruments que par leur qualité. On lui doit les orgues de la paroisse de Montefoscoli, en 1792, de celles de Peccioli, en 1794, et de celles de Lajatico, en 1796. En 1797, il travailla à l'orgue de Sainte-Marie *in Monte*, près de Pise, et en 1799, il construisit celui de la collégiale de Serofiono. L'orgue de Saint-Vigile, fait en 1800, celui des Olivétains, en 1802, et celui de Sainte-Marthe, en 1805, sont ceux qu'il a élevés à Sienne. En 1804, il a fait celui de Saint-Augustin, à Cortone, et en 1805, celui de la paroisse de Caklana. Tous ces instruments prouvent le talent du facteur.

RAMAZZOTTI (Domitien), compositeur italien qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un recueil intitulé : *Salmi vespertini e Magnificat a cinque voci*, Venise, 1567, in-4°.

RAMBACH (Auguste-Jacques), prédicateur de l'église Saint-Jacques, à Hambourg, et célèbre hymnologue, était déjà connu en 1802 par ses sermons, et vivait encore en 1832. On a de ce savant un excellent recueil d'hymnes et de cantiques de l'Église protestante, depuis les premiers temps de la réformation jusqu'à l'époque actuelle, avec une introduction historique sur le chant des églises réformées. Ce recueil est divisé en deux parties dont la première renferme les hymnes et cantiques anciens, et l'autre, les modernes. Ce recueil a pour titre : *Anthologie christ. Gesänge aus allen Jahrh. der Kirche*, etc. (Anthologie des chants chrétiens de tous les siècles de l'Église, distribués dans l'ordre chronologique et avec des remarques historiques); Altona, 1816-1832, 5 vol. gr. in-8°. Les notes qui accompagnent les diverses pièces contenues dans ce recueil sont fort instructives. M. Rambach a aussi publié un livre rempli d'intérêt, sous ce titre : *Ueber Dr. Martin Luthers Verdienst um den Kirchengesang, oder Darstellung desjenigen, was er als Liturg, als Liederdichter und Tonsetzer zur Verbesserung des öffentlichen Gottesdienstes geleistet hat* (Sur le mérite de Martin Luther à l'égard du chant de l'Église, ou exposé de ce qu'il a fait pour l'amélioration du service divin, soit comme auteur liturgique, soit comme poëte et compositeur de chants); Hambourg, 1813, in-8° de 256 pages, avec un supplément de 92 pages. Enfin, ce ministre évangélique est aussi auteur d'un ouvrage intitulé : *Ueber dass Bedürfniss einer verbesserten Einrichtung des Gottesdienstes in den protestantischen Kirchen mit besonderer Hinsicht auf Hambourg* (Sur la nécessité d'une disposition améliorée du service divin dans les églises protestantes, particulièrement en ce qui concerne Hambourg); Hambourg, 1815, in-8°.

RAMBURES (M. de), propriétaire à Vaudricourt, près d'Abbeville (Somme), a inventé, en 1816, un système de notation de la musique, auquel il a donné le nom de *Sténographie musicale*, et qui a été adopté par le comité

supérieur d'enseignement primaire d'Abbeville. Son usage s'est répandu dans les écoles et dans les sociétés de chant de toute l'ancienne Picardie. Les bases du système de M. de Rambures sont la ligne droite tantôt verticale, tantôt inclinée à droite ou à gauche, ou horizontale, et des courbes de diverses formes. Ces signes présentent des variétés à chaque octave. A vrai dire, ce système n'est pas une sténographie, car il n'abrége pas la notation, ayant non-seulement un signe pour chaque son, mais aussi pour les durées, les altérations accidentelles, etc. M. de Rambures a cru prévenir les objections à cet égard par la possibilité de lier plusieurs signes au moyen d'un seul trait; mais ce trait, devant suivre tous les contours des signes particuliers, n'abrége pas en réalité. Il résulte de ces observations que la notation dont il s'agit est purement arbitraire, qu'elle ne présente aucun avantage de simplification, et qu'elle a de plus le très-grave inconvénient d'enseigner une chose qui n'a aucun rapport avec la musique usuelle. M. de Rambures a publié, en ce qui concerne son système : 1° *Sténographie musicale appliquée à l'enseignement de la musique;* Abbeville, imprimerie de Jeunet, 1837, in-8°. — 2° *Tableaux lithographiés pour les modèles d'écriture de la notation sténographique;* ibid. — 3° *Notation musicale, rendue populaire par la sténographie;* ibid., 1845, in-16 de 56 pages.

RAMEAU (Jean-Philippe), le plus célèbre musicien français du dix-huitième siècle, naquit à Dijon le 25 septembre 1683 (1). Fils d'un père et d'une mère qui aimaient la musique, élevé dès ses premières années dans la culture de cet art, il y fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de sept ans il lisait et exécutait sur le clavecin, à première vue, toute espèce de musique. Cependant ses parents, qui le destinaient à la magistrature, interrompirent ses études musicales pour le faire entrer au collége des jésuites. Rameau était ne musicien, et rien de plus. Son indocilité et la violence de son caractère le rendaient peu propre à la discipline des classes, et ses préoccupations de musique ne lui laissaient pas donner assez d'attention au rudiment, pour qu'il en tirât beaucoup de profit. Ses livres, ses cahiers et ceux de ses camarades, étaient chargés par lui de traits de solféges ou de fragments de sonates. Les choses allèrent si loin, que la présence d'un tel étudiant dans le collége parut intolérable, et que ses parents furent priés de le retirer. Il en sortit avant d'avoir achevé sa quatrième, et depuis lors il ne fit plus d'études et ne lut plus d'autres livres que des traités de musique. Devenu libre et pouvant se livrer à ses goûts sans contrainte, il ne s'occupa plus que du mécanisme du clavecin, de l'orgue, du violon, et de quelques règles de contrepoint que lui enseignaient, tant bien que mal, son père et deux ou trois organistes de Dijon. Malheureusement cette ville, qui lui offrait des ressources suffisantes pour l'exécution, ne possédait pas les mêmes avantages pour l'enseignement de l'art d'écrire, alors fort négligé dans les provinces. La faiblesse des études de Rameau dans cet art exerça sur toute sa carrière une fâcheuse influence : son harmonie, bien que forte et riche de modulations, fut toujours incorrecte, et jamais il ne comprit bien les avantages de la méthode pratique du contrepoint, ni ce qui séparait celle-ci de la conception d'un système d'harmonie.

L'amour que lui avait inspiré une jeune veuve du voisinage vint tout à coup l'arrêter dans ses travaux. Être auprès de cette femme, ou lui écrire lorsqu'il en était éloigné, étaient devenus le seul emploi de son temps, et la musique avait perdu son charme pour lui. Il y trouva pourtant cet avantage, que celle qu'il aimait le fit rougir de son ignorance, et obtint qu'il apprît au moins sa langue. Cependant le père de Rameau, inquiet des suites de cette intrigue, se résolut à envoyer son fils en Italie, dans l'espoir que la musique qu'il y entendrait réveillerait son goût pour l'art, et lui ferait oublier l'objet de son amour. Jean-Philippe se rendit en effet à Milan, et y arriva en 1701, dans un âge où son oreille semblait devoir être sensible au charme des mélodies ausoniennes; mais l'habitude d'entendre la musique française l'avait déjà si bien façonné au style de cette musique, qu'il ne comprit rien à celui des opéras de Scarlatti, de Lotti et de Caldara (1). D'ailleurs, il ne pénétra pas

(1) Dans la première édition de la *Biographie des musiciens*, j'ai donné, d'après La Borde (*Essai sur la musique*, tome III, p. 466), la date du 25 octobre pour celle de la naissance de Rameau; mais Maret, secrétaire perpétuel de l'Académie de Dijon, fournit celle du 25 septembre 1683, dans son *Éloge historique de Rameau*, Dijon, 1766, in-8° : sans doute il se conforme en cela à l'acte de naissance, car il indique l'heure même (quatre heures du soir) à laquelle l'illustre musicien a vu le jour. Il est à remarquer, au surplus, que cette date du 25 septembre avait été déjà donnée par Chabanon, en 1764, dans son *Éloge de M. Rameau* (Paris, imprimerie de Lambert, in-8°), et M. Farrenc dit avec raison (*Notice biographique de Jean-Philippe Rameau*, dans la première livraison du *Trésor des pianistes*), que la même date se trouve dans l'Almanach de Duchesne (*Les Spectacles de Paris*) pour l'année 1765, p. 6.).

(1) M. Maurice Bourges, dans une notice sur Rameau.

au delà de la capitale de la Lombardie, et son séjour à Milan ne fut pas assez long pour que son oreille s'accoutumât aux nouveautés qui la frappaient. Un directeur de spectacle, qui recrutait son orchestre pour donner des représentations dans le midi de la France, l'engagea dans sa troupe, en qualité de premier violon, et l'emmena à Marseille, à Lyon, à Nîmes, à Alby et dans d'autres villes, où il retourna à plusieurs reprises, et commença sa réputation par son talent sur l'orgue. A Montpellier, il rencontra un musicien nommé *Lacroix*, qui lui enseigna la règle de l'octave pour l'accompagnement du clavecin; lui-même avouait cette circonstance qui prouve le peu d'avancement de son instruction musicale à cette époque, en même temps que l'excellence de l'organisation qui lui permettait, avec une éducation si mal faite, de fixer sur lui l'attention, comme organiste.

De retour à Dijon, après une absence de plusieurs années, Rameau n'y fit qu'un court séjour, malgré l'offre qu'il y reçut de la place d'organiste de la Sainte-Chapelle, et qu'il refusa. Une seule pensée l'occupait alors : c'était celle de la gloire, qu'il croyait ne pouvoir trouver qu'à Paris. Paris était donc devenu le but unique vers lequel tendait son imagination : il y arriva en 1717, déjà riche d'expérience, mais encore inconnu et n'ayant rien produit, quoiqu'il fût âgé de trente-quatre ans. Marchand (*voyez* ce nom) était alors l'organiste le plus renommé de la capitale : lorsqu'il se faisait entendre à l'église des Grands-Cordeliers, il y avait foule pour l'écouter. Rameau, ne voulant perdre aucune occasion de l'entendre et d'étudier sa manière, alla se loger dans le voisinage du couvent. Accueilli avec bienveillance par Marchand, il en reçut des promesses de protection qui furent d'abord sincères, car le maître donna quelques leçons à son nouvel ami, et le prit pour suppléant aux orgues des Jésuites et des PP. de la Merci; mais après que Rameau lui eut montré quelques-unes de ses pièces d'orgue, le zèle de Marchand pour son protégé se refroidit, et bientôt celui-ci put se convaincre de la difficulté qu'il éprouverait à s'établir à Paris, en présence d'un tel adversaire. Ses moyens d'existence étaient insuffisants; une place d'organiste dans une des paroisses pouvait seule faire cesser ce qu'il y avait de précaire dans sa situation. L'occasion se présenta pour en obtenir une; mais cette fois encore Rameau retrouva dans Marchand l'arbitre de son sort; car c'était lui qu'on avait choisi pour juger le concours ouvert entre Daquin et le musicien de Dijon pour la place d'organiste de Saint-Paul. Les œuvres d'orgue et de clavecin que nous avons des deux compositeurs ne laissent aucun doute sur l'immense supériorité de Rameau, et j'ai dit ailleurs (*voyez* DAQUIN) ce qu'on doit penser de l'historiette rapportée à ce sujet : cependant le jugement fut en faveur de Daquin, et son rival n'eut plus d'autre ressource que d'accepter l'orgue de Saint-Étienne, à Lille. Il ne resta pas longtemps dans cette ville, parce que son frère (1) lui offrit la place d'organiste de la cathédrale de Clermont, en Auvergne, qu'il laissait vacante par sa retraite. Rameau accepta, et consentit à souscrire un engagement à long terme avec le chapitre.

Le silence d'une ville placée dans un pays de montagnes, où les communications étaient difficiles, devait être favorable aux méditations de Rameau. Depuis longtemps excitées par la lecture des écrits de Zarlino, de Mersenne et de Descartes, ces méditations allaient conduire l'organiste de Clermont à la création du premier système d'harmonie qui eût vu le jour; mais ce qui est digne de remarque, c'est que ce silence, cette vie calme et monotone d'une petite ville, tout en favorisant les spéculations d'un esprit sérieux, ne portèrent point atteinte à l'imagination de l'artiste, et ne l'empêchèrent pas de produire des motets, des cantates, des pièces de clavecin qui, considérés au point de vue de leur époque, attestent l'originalité de la pensée et la nouveauté du style. Quatre années employées à ces travaux avaient permis à Rameau d'y mettre la dernière main : il comprit que le temps était venu de réaliser ses projets et de se manifester au monde musical. Paris seul lui en offrait les moyens : mais un engagement l'enchaînait à Clermont, et ses démarches pour en obtenir la résiliation avaient été sans résultat. Il dut alors avoir recours à la ruse, et n'imagina pas de meilleur moyen que de déchirer l'oreille de l'évêque et des chanoines par une musique si barbare, qu'on finit par lui accorder la liberté qu'il réclamait. Cependant ne voulant pas laisser une fâ-

insérée dans la *Gazette musicale* de Paris (ann. 1839, pag. 202), dit que le musicien français arriva en Italie au moment où Gasparini et Alex. Scarlatti faisaient place à Leo, Porpora, Vinci, Hasse, etc.; mais Leo et Porpora ne commencèrent à écrire pour le théâtre que plus de quinze ans après le séjour de Rameau à Milan; Hasse et Vinci ne donnèrent leurs premiers ouvrages que vingt-cinq ans après son retour en France.

(1) Claude Rameau, frère de celui qui est l'objet de cet article, fut un habile organiste attaché à l'abbaye de Saint-Bénigne et à la cathédrale de Dijon, et qui y mourut en 1761. Rameau eut aussi une sœur, nommée Catherine, qui enseignait le clavecin à Dijon, et qui y mourut en 1762.

cheuse impression sur son talent, il déploya toute son habileté le jour désigné pour le dernier de son service, et joua de manière à faire naître les plus vifs regrets dans l'esprit de ceux qui l'écoutaient. Arrivé à Paris en 1721, il y donna des soins à la publication de son traité d'harmonie, qui parut dans l'année suivante. Cet ouvrage ne fut pas compris; mais les critiques qu'on en fit tournèrent au profit de son auteur, en fixant sur lui l'attention du public. La publication de quelques cantates et de ses sonates de clavecin acheva de le faire connaître, et lui procura de bons élèves, qui devinrent ses admirateurs: de plus, il eut la place d'organiste de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie. Le désir qu'il avait de travailler pour la scène l'engagea à faire des essais dans des fragments de chants et de danses pour des pièces de Piron représentées à l'Opéra-Comique, telles que *la Rose, le faux Prodige, l'Enrôlement d'Arlequin*, etc. En 1726 parut son *Nouveau système de musique théorique*, où le système de la basse fondamentale, déjà indiqué dans le Traité d'harmonie, trouvait une base dans les phénomènes de résonnance de quelques corps sonores. Ces deux ouvrages et la *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue*, qui fut publiée en 1732, lui firent la réputation d'un savant harmoniste, malgré les critiques des journalistes et les insinuations malveillantes de quelques envieux. Ni l'Académie des sciences, qui approuva les travaux de Rameau (en 1737 et 1749), ni les littérateurs qui en faisaient la critique, n'entendaient bien le sujet de la discussion; mais c'est une chose remarquable que cette science de l'harmonie, qui venait d'être créée par Rameau, trouva tout le monde prêt à en parler, comme s'il se fût agi de la chose la plus simple. Malgré les ennuis que lui suscitaient ces débats, le savant musicien y trouvait de l'avantage pour sa célébrité.

Cependant il n'était point satisfait encore; car il se sentait appelé à parcourir la double carrière de théoricien et de compositeur dramatique. En vain était-il cité comme le meilleur organiste de France; en vain sa musique instrumentale était-elle recherchée par tous les amateurs; Rameau se tourmentait de la pensée qu'il touchait à sa cinquantième année sans avoir pu parvenir jusqu'à la scène de l'Opéra, tandis que beaucoup de musiciens médiocres y étaient arrivés sans peine. Devenu maître de clavecin et d'accompagnement de M^me^ la Popelinière, femme du fermier général, il trouva heureusement un Mécène dans ce financier, qui entretenait un orchestre à son service, et donnait des concerts dans son hôtel, à Paris, et dans sa belle maison de Passy. La Popelinière obtint de Voltaire, pour son protégé, le livret d'un opéra dont *Samson* était le sujet. Rameau écrivit sa musique; l'ouvrage fut essayé chez le fermier général et plut beaucoup à ceux qui l'entendirent; mais Thuret, alors directeur de l'Académie royale de musique, peu séduit par un sujet de la Bible, refusa l'œuvre de Voltaire et de Rameau. Longtemps après, celui-ci employa la musique de *Samson* dans son *Zoroastre*. D'abord découragé, il semblait vouloir renoncer au projet de se faire une réputation de compositeur dramatique; mais la Popelinière tint bon, et finit par lui faire avoir de l'abbé Pellegrin le livret d'*Hippolyte et Aricie*, moyennant une obligation de 500 livres donnée comme garantie contre la chute de l'ouvrage. Quelque temps après, le premier acte fut essayé chez le financier, et le bon abbé qui, comme on l'a dit, *dînait de l'autel et soupait du théâtre*, charmé de ce qu'il entendait, déchira le billet, en déclarant que de semblable musique n'avait pas besoin de caution. Cependant le succès de la représentation ne répondit pas d'abord aux espérances du poëte et des amis de Rameau. L'ouvrage fut joué pour la première fois le 1^er^ octobre 1732, et les admirateurs de Lulli se réunirent pour en condamner le style, qu'ils appelaient bizarre, baroque et dépourvu de mélodie. On ne pouvait nier que le compositeur d'*Hippolyte et Aricie* ne fût inférieur à celui d'*Armide* dans le récitatif, et qu'il y eût moins de correction dans sa manière d'écrire; mais son harmonie avait bien plus de force, ses modulations étaient moins uniformes, ses chœurs avaient plus d'effet et d'énergie; enfin, son instrumentation était plus riche de formes et de détails. En un mot, le nouvel opéra annonçait un génie d'une autre trempe que tout ce qui avait suivi Lulli; on pouvait discuter sur l'agrément de cette musique, mais non lui refuser le caractère de la création. Depuis près de cinquante ans, il n'avait été rien donné à l'Opéra de Paris qui eût ce cachet de nouveauté. Tel fut néanmoins le mauvais accueil fait à cet ouvrage, qu'il fut à peine permis de l'achever. L'abbé Desfontaines accusa Rameau, dans son *Nouvelliste du Parnasse*, de substituer les spéculations harmoniques aux jouissances de l'oreille. Les pamphlets, les couplets satiriques accablèrent le compositeur, et l'on fit courir contre lui cette épigramme :

> Si le difficile est le beau,
> C'est un grand homme que Rameau;
> Mais si le beau, par aventure,
> N'était que la simple nature,
> Quel petit homme que Rameau!

Cette épigramme était une sottise de son auteur, car le beau n'est pas *la simple nature*, qui n'a rien à faire dans la musique. Le beau dans l'art est la création pure du génie, et la nature y est étrangère.

Rameau, étourdi de ces critiques, crut un moment s'être trompé, et dit à ses amis : « J'ai « cru que mon goût réussirait, et je vois qu'il « n'en est rien ; mais je n'en ai point d'autre : « je ne ferai plus d'opéra. » Heureusement ceux qui le protégeaient contre ses ennemis ne se laissèrent point ébranler comme lui. Ils prirent sa défense, ramenèrent insensiblement l'opinion publique, et finirent par fixer l'attention sur une production qui avait été jugée avec légèreté. Grimm, qui n'aimait pas Rameau, prétend que le grand succès obtenu plus tard par la musique de ce compositeur, ne fut que le résultat des calculs des partisans de la musique française, en haine de l'italienne (1). Quoi qu'il en soit de cette assertion, il est certain que Rameau parvint à la plus brillante renommée en France par ses compositions dramatiques, et qu'il fit preuve d'une prodigieuse facilité dans ses travaux en ce genre ; car bien qu'il eût donné son premier opéra à l'âge de cinquante ans, et qu'il fût presque constamment occupé de la rédaction de ses traités théoriques d'harmonie et de la polémique qu'ils soulevaient, il fit représenter à l'Opéra vingt-deux grands opéras ou opéras-ballets dans l'espace de vingt-sept ans. Il était âgé de soixante-dix-sept ans quand il fit jouer le dernier. Les biographes modernes qui ont essayé de faire l'appréciation de la musique de Rameau et de la nature de son talent, me paraissent l'avoir fait au hasard et sans avoir étudié ses ouvrages ; car ils le louent pour des qualités qui ne sont point les siennes, et lui reprochent des imitations de Lulli qui ne sont pas fondées. Son *Castor et Pollux* a été à juste titre considéré comme son chef-d'œuvre. Tel était le mérite de quelques morceaux de cet opéra, qu'il s'est soutenu plusieurs années à côté même des opéras de Gluck. En 1791, Candeille refit la musique de cet ouvrage ; mais désespérant de faire aussi bien que Rameau la scène où se trouve l'air *Tristes apprêts, pâles flambeaux*, il la conserva telle qu'elle est dans l'ancienne partition.

Si le début de Rameau dans sa carrière avait été pénible, il en trouva la compensation dans l'espèce de domination qu'il exerça sur la musique en France pendant les trente dernières années de sa vie. Les discussions même qu'il eut à soutenir contre plusieurs savants, et qu'il semblait moins craindre que rechercher, augmentèrent son autorité, et rendirent son nom populaire. Le produit de ses leçons, de ses ouvrages et le revenu de ses places lui avaient assuré une aisance augmentée par une sévère économie, qu'on l'accusait de pousser jusqu'à l'avarice la plus sordide. Le roi avait créé pour lui la charge de compositeur de son cabinet ; plus tard, il lui accorda des lettres de noblesse, et le nomma chevalier de Saint-Michel. Grimm prétend qu'il ne voulut pas faire enregistrer les titres de ces distinctions, *et se constituer en une dépense qui lui tenait plus au cœur que la noblesse* (1). Le même écrivain ajoute que Rameau était d'un naturel dur, sauvage, étranger à tout sentiment d'humanité. Diderot, dans le livre singulier intitulé *le Neveu de Rameau*, a dit aussi de l'oncle, avec sa manière originale : « C'est un philosophe dans « son espèce : il ne pense qu'à lui ; le reste de « l'univers lui est comme d'un clou à un souf« flet. Sa fille et sa femme n'ont qu'à mourir « quand elles voudront ; pourvu que les cloches « de la paroisse qui sonneront pour elles conti« nuent de résonner la douzième et la dix-sep« tième (2), tout sera bien. » Il y a beaucoup d'exagération dans ces paroles de deux hommes qui n'aimaient ni Rameau ni la musique française, dont il était le représentant à cette époque, et qui d'ailleurs conservaient contre lui de la rancune, à cause de ses demêlés avec les encyclopédistes. Rameau paraît avoir aimé l'argent,

(1) « Tous ses ouvrages tombèrent d'abord, et s'ils se relevèrent ensuite, ses partisans ne furent pas moins regardés comme hérétiques et presque comme mauvais citoyens. Lorsque ensuite la musique italienne fit des progrès en France, les ennemis les plus violents de Rameau passèrent de leur acharnement à l'admiration la plus aveugle, et ne pouvant soutenir Lulli, ils opposèrent le nom et la célébrité de Rameau aux partisans de la musique italienne. » (*Correspondance littéraire*, octobre 1764, tome 4, page 80. Édition de Paris, 1819.)

(1) Je ne sais où Castil-Blaze a pris l'anecdote qu'il raconte en ces termes : « Rameau reçoit des lettres de no« blesse, prélude nécessaire pour le rendre digne d'ac« cepter le cordon de Saint-Michel, que le roi lui desti« nait. Ce musicien se garde bien de faire enregistrer sa « patente nobiliaire. Louis XV pense que Rameau ne veut « pas débourser les frais de chancellerie, et lui fait pro« poser de se charger lui-même de cette dépense. — Que Sa « Majesté veuille m'en remettre l'argent, je saurai l'em« ployer d'une manière plus avantageuse. A moi, des let« tres de noblesse ? *Castor et Dardanus* me les ont de« puis longtemps paraphées. » (*Théâtres lyriques de Paris* ; « *Académie royale de musique*, t. I, p. 184.) Quelle que fût la brusquerie du caractère de Rameau, il est impossible qu'il ait répondu par ce langage grossier à l'honneur qui lui était fait.

(2) Allusion au système d'harmonie de Rameau, basé sur la résonnance de l'accord parfait majeur dans certains corps sonores.

penchant assez rare de son temps parmi les artistes, et fort commun aujourd'hui; mais il serait injuste de prétendre que ce goût avait éteint en lui tout sentiment d'humanité; car il paya longtemps une pension à sa sœur infirme, et l'on sait qu'il rendit des services pécuniaires au compositeur Dauvergne et à l'organiste Balbâtre. Plusieurs académies avaient ouvert leurs portes à Rameau, sans qu'il recherchât ces honneurs. Le magistrat de Dijon l'exempta à perpétuité, lui et sa famille, de la taille et des autres droits municipaux. Sa taille était fort grande et sa maigreur excessive; mais quoique son extérieur eût pu faire croire que sa santé était débile, il n'avait jamais été malade. Le régime qu'il avait adopté et sa sobriété le firent parvenir à un âge avancé, et lui permirent de se livrer à de grands travaux jusqu'à ses derniers jours. Sombre et peu sociable, il fuyait le monde et gardait, même avec sa famille, un silence presque absolu. Dans ses promenades solitaires, il n'abordait ni ne voyait personne. On le croyait absorbé dans de profondes méditations : cependant Chabanon, son ami, obtint de lui l'aveu que, dans ses vagues rêveries, aucun objet ne l'occupait précisément; son esprit y était dans une sorte de somnolence, et ses jambes seules conservaient de l'activité. Lorsqu'on l'abordait, il semblait sortir d'une extase, ne reconnaissait personne, et ses amis les plus intimes étaient obligés de se nommer. Ses panégyristes disent qu'il était naturellement modeste: il parait en effet qu'il parlait peu de lui, lorsqu'il n'y était pas entraîné par la discussion; mais il supportait impatiemment la contradiction, et quoiqu'il eût presque toujours tort dans les polémiques où il s'engagea, comme je le ferai voir plus loin, il prenait un ton dur et hautain, même avec les savants les plus recommandables. Ses théories harmoniques, dont il s'exagérait le mérite et l'importance, l'occupèrent jusqu'à ses derniers jours, et il mettait la dernière main à un livre concernant les avantages que la musique devait retirer de ce qu'il appelait *ses découvertes*, lorsqu'il mourut, à plus de quatre-vingts ans, le 12 septembre 1764. Des obsèques magnifiques lui furent faites à l'église Saint-Eustache. La direction de l'Opéra lui fit faire, à l'Oratoire, le 27 septembre, un service solennel, auquel tous les musiciens de Paris prirent part, et pendant plusieurs années, l'anniversaire de son décès fut célébré avec pompe dans la même église. Un second service fut célébré dans l'église des Carmes déchaussés, près du Luxembourg. La musique qu'on y exécuta était de Philidor. Un grand concours de monde se pressa dans ces cérémonies.

Rameau avait épousé une demoiselle Marie-Louise Mangot, qui lui survécut. « M^me Rameau, « dit Maret (*loc. cit.*), est une femme honnête, « douce, aimable, qui a rendu son mari fort heu« reux : elle a beaucoup de talent pour la mu« sique, une fort jolie voix et un bon goût du « chant. » Les enfants de Rameau furent : 1° Claude-François Rameau, écuyer, valet de chambre du roi. — 2° Marie-Louise, religieuse au couvent de la Visitation de Sainte-Marie, à Montargis. — 3° Marie-Alexandrine, qui, après la mort de son père, épousa un mousquetaire, nommé *de Gauthier*. On a fait plusieurs portraits de Rameau; le premier a été gravé par Delattre, in-4°; le deuxième et le plus beau a été fait par Benoist, d'après Restout, in-fol.; le troisième a été gravé par Saint-Aubin, d'après Caffieri. Le petit portrait en pied de Carmontelle est plein d'esprit : c'est celui qui représente le mieux l'aspect du grand musicien, quoique le dessinateur ait un peu cherché la caricature. On trouve aussi le portrait de Rameau, gravé par Masquelier, dans le deuxième volume de l'*Essai sur la musique* de La Borde, au frontispice de la 12^me année de la Gazette musicale de Leipsick, dans les *Essais physiognomoniques* de Lavater, et dans plusieurs autres ouvrages.

Célèbre comme organiste, plus célèbre encore comme compositeur dramatique, Rameau semble pourtant n'avoir voulu faire de ces titres de gloire que l'accessoire de sa renommée, tant il s'est élevé par la création de son système d'harmonie, quels qu'en soient d'ailleurs les défauts. On a parlé diversement de ce système, et l'on se fait en général une fausse idée de sa portée et de son mérite. Il n'est pas vrai, comme l'ont prétendu plusieurs écrivains français, qu'avant Rameau il n'y eût dans la science de l'harmonie et de la composition *qu'un amas indigeste de règles arbitraires, sans liaison entre elles, et souvent contradictoires.* Il n'est pas vrai non plus que toutes ces règles se soient évanouies en présence de la basse fondamentale, ni que celle-ci ait pu en tenir lieu; car tous les préceptes de l'art d'écrire formulés par les anciens écrivains didactiques ont pour base les lois éternelles de la tonalité, tandis que les règles du système de la basse fondamentale sont souvent en contradiction avec ces lois. Mais ce n'est point là qu'est la gloire de Rameau, et ceux qui l'ont vanté sous ce rapport n'ont pas compris plus que lui le mérite de son œuvre. J'ai expliqué, dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (1), quelle était la situation de la science

(1) *Gazette musicale de Paris*, année 1840, n^os 35 et 46.

avant Rameau, et quels ont été les résultats réels de ses travaux. L'exposé analytique de ces choses est trop étendu pour trouver place ici, et je suis obligé de renvoyer, pour les détails, à cette partie de mon travail : je me bornerai à indiquer les faits principaux.

L'art d'écrire la musique en harmonie avait reçu dans le moyen âge le nom de *contrepoint*. Les règles de cet art, perfectionnées par l'observation et par un sentiment plus exercé, avaient été puisées dans la conformation de la gamme et dans la tonalité dont elle est la formule. Deux accords consonnants (l'accord parfait et l'accord de sixte) et les dissonances introduites dans ces accords par des moyens artificiels, composaient tout le domaine harmonique de ces premiers temps. Plus tard, on y introduisit les accords dissonants, appelés *naturels*, parce qu'ils sont les produits immédiats de la constitution de la tonalité. Les auteurs de traités de contrepoint n'imaginèrent pas de rechercher l'origine des harmonies ; mais ils constatèrent tout ce qui, dans leurs successions, satisfaisait aux exigences de la tonalité ou les blessait. De là les règles formulées dans leurs écrits. Lorsque l'harmonie des voix en usage jusqu'à la fin du seizième siècle, eut fait place aux chants à voix seule, accompagnés par l'orgue ou le clavecin, il fallut indiquer aux accompagnateurs l'harmonie qu'ils devaient faire entendre sur la basse écrite qu'on leur donnait pour les guider; cette basse prit le nom de *basse continue*, et l'on imagina de placer au-dessus de ces notes certains chiffres et signes qui faisaient connaître les principaux intervalles des accords qui devaient les accompagner. Telle est l'origine de la science de l'harmonie. Les travaux des harmonistes italiens et allemands ajoutèrent des faits nouveaux aux faits primitifs de cette science, pendant le dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième ; ils s'attachèrent surtout à perfectionner l'art de l'accompagnement sur le clavier, qui était l'objet essentiel de la basse continue ; mais, ainsi que les auteurs de traités de contrepoint, ils se livrèrent bien moins à des recherches sur la constitution des accords qu'à l'analyse des circonstances harmoniques et tonales de leur enchaînement. C'est dans cet esprit que furent rédigés les livres de Gasparini, de Printz, de Werckmeister, de Niedt, de Heinichen et même de Mattheson. Ce n'est pas à dire pourtant que les règles contenues dans leurs ouvrages ne soient, comme on l'a dit, dictées que par une aveugle routine, car elles étaient le produit de l'observation et les conséquences nécessaires des lois de la tonalité, comme les règles du contrepoint : seulement il y manquait le point de vue scientifique, et la conception d'un système de théorie.

C'est en cet état que Rameau trouva l'art. Livré à la lecture des livres de Mersenne, de Descartes et de Zarlino, dans sa solitude de Clermont, il y puisa la connaissance des nombres appliqués aux intervalles des sons. Une proposition de Descartes, où ce philosophe pose en fait que l'oreille ne saisit naturellement que les intervalles représentés par les nombres 1, 3, 5 et leurs multiples, le conduisit à considérer l'accord parfait majeur, produit par la génération de ces nombres, comme le type de toute harmonie. 1 lui fournissait le son fondamental; 2, l'octave; 3, l'octave de la quinte; 4, la double octave du son fondamental, 5, la double octave de la tierce, etc. Considérant les sons d'octaves comme identiques avec les sons primitifs, il rapprochait les intervalles et y trouvait l'accord parfait. Pour la formation de tous les autres accords, il lui parut qu'il ne s'agissait plus que d'ajouter d'autres sons à la tierce inférieure ou supérieure des accords parfaits majeur, mineur, ou d'en supprimer d'un côté pendant qu'on en ajoutait de l'autre. C'est par ces additions de tierces qu'il formait tous les accords de septièmes, de neuvièmes, etc. A l'égard des accords où la sixte et la quarte étaient caractéristiques de l'harmonie, il les obtenait par le renversement des accords primitifs. Cette génération des accords, qui obligeait Rameau à transposer l'accord parfait pour trouver les autres intervalles nécessaires à la formation des accords dissonants, ne lui permettait pas de faire entrer dans son système les considérations de tonalité, et tous les accords étaient autant de faits isolés qui n'avaient plus entre eux de rapport de succession. Dès lors toutes les règles des anciens harmonistes s'évanouissaient. Trop bon musicien pour ne pas comprendre qu'après avoir rejeté ces règles de succession et de résolution des accords, incompatibles avec son système, il devait y suppléer par des règles nouvelles qui n'y fussent pas contraires, il imagina sa théorie de la *basse fondamentale*. Cette basse n'était qu'un moyen de vérification de la régularité de l'harmonie, et non une basse réelle : c'est pourquoi Rameau fait remarquer dans son *Traité d'harmonie* (p. 135), qu'on ne doit pas s'arrêter aux successions d'octaves et de quintes consécutives qu'elle exige. Il prescrivit des règles pour la formation de cette basse, mais il ne put les établir que d'une manière arbitraire : tout s'opposait à ce qu'il en exposât une théorie rationnelle, basée sur la nature même de l'harmonie. Ces règles avaient le défaut d'être insuffisantes pour une

multitude de cas, et d'être fausses dans quelques-uns. De plus, comme elles n'étaient qu'un moyen de vérification des fautes qui pouvaient échapper en écrivant, elles ne remplissaient pas les mêmes fonctions que celles des anciens harmonistes, dont l'objet était de faire éviter ces fautes. Tel est le système exposé par Rameau dans son *Traité de l'harmonie*, publié en 1722. Nonobstant ses vices radicaux, qui ne vont pas à moins qu'à l'anéantissement de la correction dans l'art d'écrire, ce système, le premier où l'on a essayé de donner une base scientifique à l'harmonie, est une création du génie. Il renferme d'ailleurs une idée vraie, féconde, et qui seule eût immortalisé son auteur : je veux parler de la considération du renversement des accords, qui appartient à Rameau et sans laquelle il n'y a pas de système d'harmonie possible. Si nous nous plaçons au point de vue de la situation où se trouvait Rameau lorsqu'il conçut le sien, nous ne pourrons lui refuser notre admiration pour la force de tête qui brille dans cette conception.

Le phénomène de la production sensible des harmoniques de l'accord parfait majeur dans certains corps sonores, avait été observé antérieurement à la publication du *Traité d'harmonie* : Rameau, en ayant eu connaissance, y vit une confirmation manifeste de son système de l'harmonie primitive, puisée dans la nature. Enthousiasmé par ce fait, dont la portée n'est pas ce qu'il supposait, il en développa les conséquences dans son *Nouveau système de musique théorique*, publié en 1726. C'est dans cet ouvrage qu'il commença à se jeter dans un étalage de démonstrations de physique et de calculs par lesquels il espérait relever le mérite de sa théorie, mais qui n'ont au fond que peu de valeur. Dès qu'il fut entré dans cette voie, son esprit s'y abandonna sans réserve ; le premier fruit de ses méditations géométriques fut la publication de son *Traité de la Génération harmonique*, suivi de la *Démonstration du principe de l'harmonie*, et de plusieurs autres écrits où la manie du calcul finit par conduire l'auteur du *Traité d'harmonie* jusqu'à vouloir démontrer que toutes les sciences ont leur origine dans les proportions fournies par le corps sonore ; car, dans l'ignorance où l'on était alors d'une multitude de phénomènes acoustiques, Rameau était persuadé que tous les corps sonores produisaient les mêmes sons harmoniques, quelles que fussent leurs formes, leurs dimensions et le mode d'action vibratoire qu'on leur imprimait. L'Académie des sciences, et d'Alembert lui-même eurent le tort d'encourager Rameau à persévérer dans cette fausse direction, par des rapports sur ces ouvrages où l'on trouve des passages tels que celui-ci : « Ainsi l'harmonie, assujettie communément à des lois « arbitraires ou suggérées par une expérience « aveugle, est devenue, par le travail de Rameau, une science plus géométrique, et à « laquelle les principes mathématiques peuvent « s'appliquer avec une utilité plus réelle et plus « sensible qu'ils ne l'ont été jusqu'ici (1). » Plus tard, et lorsque Rameau eut déclaré la guerre aux encyclopédistes dans son pamphlet intitulé : *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (Paris, 1755), d'Alembert essaya de jeter quelque ridicule sur les prétentions du musicien à passer pour un géomètre, et voulut lui démontrer, dans une lettre imprimée en 1758, que le corps sonore ne donne par lui-même aucune notion des proportions des intervalles dont il fait résonner les harmoniques ; mais il avait affaire à un rude jouteur, qui ne s'effrayait point à l'idée d'entrer en discussion avec les plus savants, n'ayant nul souci de leurs arguments, et se complaisant aux siens. Il avait osé se mesurer avec Euler, dont il ne comprenait guère l'Essai sur une nouvelle théorie de l'harmonie ; il ne recula pas devant la nécessité de répondre à d'Alembert sur des matières de physique et de calcul, comme s'il ne se fût agi que d'une question de basse fondamentale. Le savant géomètre français aurait dû être averti du danger qu'il y avait à encourager Rameau dans ses fantaisies de science, par ce qui était arrivé au P. Castel. Ce jésuite avait accueilli avec bienveillance l'organiste de Clermont à son arrivée à Paris, en 1721, et bien que peu instruit dans la musique à cette époque, il avait fort goûté l'idée de sa basse fondamentale, et l'avait engagé à continuer ses travaux sur cette matière. Quatorze ans après, le même P. Castel, dans la seconde partie de ses *Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique*, insérée parmi les *Mémoires de Trévoux* (août 1736, p. 1635), ayant cité un passage de *la Musurgia* de Kircher, qui semblait indiquer la première idée de la basse fondamentale, Rameau lui fit une rude réponse dans le même recueil (juillet 1736, p. 1691), et n'y montra pas cette modestie dont parlent ses panégyristes. Mais la partie était trop forte pour lui ; la réplique du jésuite ne se fit pas attendre (septembre 1736, p. 1999) (2) ; elle fut catégorique : « J'ai toujours

(1) Rapport de 1749, imprimé à la fin de la *Démonstration du principe de l'harmonie*, pag. XIV. Le texte de ce rapport est altéré dans la *Biographie universelle* de M. Michaud, t. 37, pag. 32.

(2) M. Maurice Bourges s'est trompé sur l'objet de la dispute, et sur les torts qu'il a attribués au P. Castel

« admiré (dit-il) et j'admire encore quatre pen- « sées sublimes de cet auteur (Rameau) sur son « art : 1° sa basse fondamentale; — 2° ses « accords fondamentaux; — 3° leur structure « par tierces, — 4° leur renversement par sixtes, « quartes, secondes, etc. Je ne m'en dédirai, je « crois, jamais. Après cette protestation, M. Ra- « meau doit voir que je suis fort éloigné de le « chicaner et de le suivre même dans les chicanes « qu'il fait à Kircher (p. 2003). Je lui dis... « que son grand objet devait être d'éclaircir et « d'étendre ses premières vues, et de fixer sur- « tout la modulation. Il en jugea autrement. Il « prit quelques arrangements du côté de la géo- « métrie, comme on le voit par son second ou- « vrage sous le nom, je crois, d'Introduction ou « de supplément au Traité de l'harmonie, *et « nous donna dans cet ouvrage quelques ta- « bles de nombres harmoniques qui ne vont « à rien* (p. 2020). » Il est assez remarquable que le P. Castel, auteur d'une analyse fort louangeuse de la basse fondamentale, publiée dans les *Mémoires de Trévoux*, et d'Alembert, qui s'était donné la peine d'extraire ses *Éléments de musique* des œuvres de Rameau, dans le dessein de rendre plus populaire cette même basse fondamentale, finirent tous deux par s'en dégoûter, et firent de très-solides objections contre cet objet de leur ancienne admiration, le premier dans les mêmes *Mémoires de Trévoux* (août 1735), l'autre dans une polémique qui parut en 1760. En somme la gloire de Rameau, comme théoricien, réside dans le *Traité d'harmonie*; ce qu'il publia dans la suite n'y ajouta rien; mais tous ces livres et ces pamphlets occupèrent le public de la basse fondamentale, et lui procurèrent une vogue dont il n'y eut jamais d'exemple à l'occasion d'une science nouvelle, et qui dura près de quatre-vingts ans. Le règne de la basse fondamentale n'était pas encore passé au commencement du dix-neuvième siècle, car on voit dans les procès-verbaux des séances du Conservatoire, pour la détermination d'une théorie de l'harmonie (2 et 5 juin 1801), que le système de Rameau fut tour à tour attaqué et défendu; mais l'adoption de la théorie de Catel fit bientôt oublier celle de la basse fondamentale. Grimm, dont la mauvaise foi égale l'ignorance des faits, assure que les écoles d'Italie et d'Allemagne n'ont jamais entendu parler des livres de Rameau concernant l'harmonie (*Corresp. litter.*, octobre 1764, tome 4, page 81) : or, il est précisément démontré que ces ouvrages ont fait naître les premières idées de théorie d'harmonie en Allemagne et en Italie, comme ils donnèrent naissance à des multitudes de systèmes chez les Français. La seule pensée de la possibilité d'une théorie scientifique de l'harmonie fut un trait de génie qui remua le monde musical et qui même encore aujourd'hui exerce son influence. Le *Traité de l'harmonie* a été l'origine du *Tentamen* d'Euler, et du système de Tartini; ce fut le système de la basse fondamentale modifié que Marpurg introduisit en Allemagne dans son *Manuel de la basse continue*, et dans la traduction des Éléments de musique de d'Alembert; Sorge, bien qu'il eût fait choix d'un autre principe, se rallia à l'idée émise par Rameau de la nécessité d'une base scientifique pour la théorie des accords; Mattheson lui-même, dans ses grossières injures contre l'auteur du *Traité d'harmonie*, prouve qu'il était vivement préoccupé de cet ouvrage; Martini, dès 1757, discutait, dans le premier volume de son Histoire générale de la musique, les opinions de Rameau, et l'appelait *celebre scrittore di musica teorica e pratica de' nostri giorni*; enfin, la formation des accords dissonants par des additions de tierces, et l'extension du principe de renversement des accords ont été les sources du système de Valotti et de Sabbatini. Il est donc certain que, loin de mériter les dédains de Grimm, les livres de Rameau, malgré leurs énormes défauts, ont eu plus de succès et ont exercé une influence plus universelle qu'aucun autre traité de musique.

lorsqu'il a dit qu'après la réponse de Rameau, *le P. Castel ne souffla mot* (*Gazette musicale de Paris*, pag. 809.

Voici la liste des ouvrages de Rameau, concernant la théorie de la musique et de l'harmonie : 1° *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels; divisé en quatre livres. Livre I : Du rapport des raisons et proportions harmoniques. Livre II : De la nature et de la propriété des accords, et de tout ce qui peut servir à rendre une musique parfaite. Livre III : Principes de composition. Livre IV : Principes d'accompagnement*, Paris, J.-B.-Christ. Ballard, 1722, 1 vol. in-4° de 432 pages, avec un supplément de 17 pages. Une traduction anglaise du *Traité de l'Harmonie* a été faite par Griffith Jones; elle a pour titre : *Treatise on Harmony, in which the Principles of accompaniment are fully explained and illustrated by a variety of examples, translated from the French*. Londres, in-fol. (sans date). Il existe aussi une version anglaise du troisième livre de cet ouvrage, intitulée : *A Treatise of Music, containing the principles of composition;* Londres, J. French, sans date (1737), gr. in-8° de 180 pages. Une deuxième édition de cette traduction

a été publiée à Londres, chez Murray, en 1752, in-4° de 176 pages, — 2° *Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité d'harmonie*, Paris, J.-B.-Chr. Ballard, 1726, in-4° de 114 pages. — 3° *Plan abrégé d'une méthode nouvelle d'accompagnement pour le clavecin* (dans le *Mercure de France*, mars 1730). Cet écrit était destiné à annoncer l'ouvrage suivant : — 4° *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue; avec le plan d'une nouvelle méthode établie sur une mécanique des doigts que fournit la succession fondamentale de l'harmonie; et à l'aide de laquelle on peut devenir savant compositeur et habile accompagnateur, même sans savoir lire la musique* (!), Paris, Boivin, 1732, in-4° de 63 pages. Une deuxième édition de cet écrit a été publiée en 1742. — 5° *Lettre au P. Castel, au sujet de quelques nouvelles réflexions sur la musique* (dans les Mémoires de Trévoux, juillet 1736, p. 1691 et suivantes). — 6° *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris, Prault, 1737, in-8° de 201 pages, avec des planches. — 7° *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical*; Paris, Durand, 1750, in-8° de 112 pages, avec le rapport des membres de l'Académie royale des sciences en XLVII pages. — 8° *Nouvelles réflexions sur la Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical*, Paris 1752, in-8° de 80 pages. — 9° *Réflexions de M. Rameau sur la manière de former la voix, d'apprendre la musique, et sur nos facultés pour les arts d'exercice* (dans le *Mercure de France*, octobre 1752. Il a été tiré quelques exemplaires séparés de cet écrit. — 10° *Extrait d'une réponse de M. Rameau à M. Euler sur l'identité des octaves, d'où résultent des vérités d'autant plus curieuses qu'elles n'ont pas encore été soupçonnées*; Paris, Durand, 1753, in-8° de 41 pages. — 11° *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* : Paris, Prault, 1754, in-8° de 125 pages. — 12° *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* : Paris, S. Jorry, 1755, in-8° de 124 pages. — 13° *Suite des Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*; Paris, S. Jorry, 1756, in-8° de 39 pages. — 14° *Réponse de M. Rameau à MM. les éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier avertissement*; Paris, S. Jorry, 1757, in-8° de 54 pages. — 15° *Lettre de M. d'Alembert à M. Rameau concernant le corps sonore, avec la réponse de M. Rameau*; Paris, sans date (1758), in-8° de 36 pages. — 16° *Prospectus du code de musique*; Paris, Durand, sans date (1759), une feuille in-8°. — 17° *Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin et l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les instruments qui en sont susceptibles, et pour le prélude : avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore*; Paris, de l'Imprimerie royale, 1760, in-4° de 237 pages, avec des planches. — 18° *Origine des sciences, suivie d'une controverse sur le même sujet*, Paris, 1761 in-4°. — 19° *Lettre aux philosophes, concernant le corps sonore et la sympathie des tons* (dans les Mémoires de Trévoux, 1762, p. 465-477). Rameau a laissé en manuscrit : — 20° *Traité de composition des canons en musique, avec beaucoup d'exemples*. — 21° *Vérités intéressantes peu connues jusqu'à nos jours*. — 22° *Des avantages que la musique doit retirer des nouvelles découvertes* (inachevé). Une analyse générale des théories de Rameau a été publiée sous ce titre : *Réflexions sur divers ouvrages de M. Rameau, par M. du Charger, de Dijon*, Rennes, 1761, in-12.

Les opéras, ballets et divertissements de Rameau sont ceux dont les titres suivent : 1° Divertissements de *l'Endriague*, comédie de Piron, pour l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain, en 1727. — 2° *Idem* pour *la Rose*, au même théâtre, 1728. — 3° *Idem* pour *le Faux prodige*, au même théâtre. — 4° *Idem* pour *l'Enrôlement d'Arlequin*, au même théâtre. — 5° *Idem* pour *les Courses de Tempé*, au Théâtre français, 1734. — 6° *Samson*, tragédie lyrique de Voltaire, non représentée, 1732. — 7° *Hippolyte et Aricie*, idem, représentée en 1733. — 8° *Les Indes galantes*, opéra-ballet, 1735. — 9° *Castor et Pollux*, tragédie lyrique, 1737. — 10° *Les Talents lyriques*, opéra-ballet, 1739. — 11° *Dardanus*, tragédie lyrique 1739. — 12° *Les Fêtes de Polymnie*, opéra-ballet, 1745. — 13° *La Princesse de Navarre*, comédie avec intermèdes, 1745. — 14° *Le Temple de la Gloire*, opéra-ballet, 1745. — 15° *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, idem, 1747. — 16° *Zaïs*, opéra-ballet, 1748. — 17° *Pygmalion*, idem, 1748. — 18° *Naïs*, idem, 1749. — 19° *Platée*, opéra bouffon, 1749. — 20° *Zoroastre*, tragédie lyrique, 1749. — 21° *Acante et Céphise*, pastorale héroïque, 1751. — 22° *La Guirlande*, opéra-ballet, 1751. — 23° *Daphné et Églé*, idem,

1753. — 24° *Lysis et Délie*, idem, 1753. — — 25° *La Naissance d'Osiris*, idem, 1754. — — 26° *Anacréon*, idem, 1754. — 27° *Zéphire*, idem. — 28° *Nélée et Mirthis*, idem. — 29° *Io*, idem. — 30° *Le Retour d'Astrée*, prologue, 1757. — 31° *Les Surprises de l'Amour*, opéra-ballet, 1759. — 32° *Les Sybarites*, idem, 1759. — 33° *Les Paladins*, idem, 1760. — 34° *Abaris ou les Boréades*, tragédie lyrique, non représentée. — 35° *Linus*, idem. — 36° *Le Procureur dupé*, opéra-comique, non représenté. Les partitions des principaux de ces opéras ont été imprimées, mais seulement avec les parties chantantes, la basse, les ritournelles et la partie de premier violon (1). Rameau a laissé en manuscrit les motets avec chœurs : *In convertendo*; *Quam dilecta*; *Deus noster refugium*, et quelques autres. Le motet *Laboravi*, à 5 voix et orgue, est imprimé dans le troisième livre du Traité d'harmonie. On a aussi de ce compositeur des pièces de clavecin d'un mérite très-remarquable. Elles ont paru sous les titres suivants : 1° *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments*, Paris, 1731, in-fol. obl M. Farrenc cite, dans sa Notice, une édition de ce premier livre de pièces sous la date de 1731, Paris, in-fol. obl. J'en possède un exemplaire dont le titre, imprimé en caractères mobiles, a été vraisemblablement renouvelé, et porte la date de 1736. — 4° *Nouvelles suites de pièces de clavecin, avec des remarques sur les différents genres de musique*, ibid. (sans date), in-fol. obl. Ces dernières pièces sont fort belles. — 5° *Pièces de clavecin en concerts* (cinq), *avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon*; Paris, Leclerc, 1741, in-fol. M. Farrenc en possède un exemplaire qui porte la date de 1752. Il a été fait une édition de ces pièces à Londres. On est redevable à M. Farrenc d'une nouvelle et excellente édition des deux suites de pièces de clavecin de Rameau, insérée dans la première livraison de sa précieuse et splendide collection intitulée *Le Trésor des pianistes*. Enfin Rameau a laissé en manuscrit des pièces d'orgue.

Maret, de l'académie de Dijon, a publié un *Éloge historique de Rameau*; Paris, 1766, in-8°. Cet éloge se trouve aussi dans le recueil de l'académie de Dijon. Il en a été fait une deuxième édition, à Dijon, en 1770, in-8°. Chabanon avait déjà publié un éloge de ce grand artiste, Paris, 1764, in-12. Palissot en a donné un autre dans le *Nécrologe des hommes célèbres pour l'année 1765*. Le *Mercure de France* contient aussi un *Essai d'éloge historique de feu M. Rameau* (année 1765, tome 1er). Enfin il s'en trouve un autre dans l'écrit intitulé *Ordre chronologique des deuils de cour, pour l'année 1764*. Gautier-Dagoty fils (Jean-Baptiste), a donné, en 1771, dans la *Galerie française*, in-fol., la vie de Rameau avec son portrait gravé par Benoist, d'après Restout. On trouve aussi une notice sur la vie et les ouvrages de ce musicien, dans *l'Ami des Arts*, par de Croix (Paris, 1776, in-12, p. 95-124); M. Maurice Bourges en a donné une autre dans la *Gazette musicale* de Paris (année 1839, p. 201-205, 228-230); et M. Farrenc a donné aussi, dans la première livraison du *Trésor des pianistes*, une *Notice biographique de Jean-Philippe Rameau*. Enfin, M. Solié, fils de l'ancien acteur de l'Opéra-Comique, a publié : *Études biographiques sur les compositeurs qui ont illustré la scène française* : RAMEAU, Ancenis, 1853, in-8°. Jean-François Rameau, neveu du compositeur, a publié un poëme en cinq chants, intitulé *la Raméide* (Paris, 1766, in-8°), dont la vie et les travaux de son oncle sont le sujet. On en a fait, dans la même année, une parodie qui a pour titre *la Nouvelle Raméide*, in-8° de 30 pages.

RAMERIN, ou **RAMERINO** (JACQUES), Florentin, vécut au dix-septième siècle. Il est cité par Jean-Baptiste Doni, son compatriote et son contemporain comme le premier inventeur du *clavecin transpositeur*, dans son *Traité de la matière des tons*, en français (p. 111 du manuscrit original de la Bibliothèque impériale de Paris, n° 1689, fonds de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés). Voici le passage de Doni : « Enfin, « la diversité des tons que l'on entend au cla- « vecin fabriqué par Jacques Ramerin, Florentin, « auquel, par le changement de ressorts, le « même clavier sert à divers tons différents, par « degrés semi-toniques. »

RAMIS ou **RAMOS DE PAREJA** ou **PEREJA** (BARTHOLOMÉ), professeur de musique, naquit à Baeza, dans l'Andalousie, vers

(1) Les opéras de Rameau ont donné lieu aux pamphlets suivants : 1° *Lettre de M. de*** à Mme ***, sur les opéras de* Phaéton, Hippolyte et Aricie; Paris, 1743, in-8°. — 2° *Lettre a l'auteur de la lettre de M. de*** à Mme***, sur les operas*, etc. (Dans le journal littéraire intitulé : *Observations sur les écrits modernes*, 3 mars 1743. — 3° *Reponse de l'auteur de la lettre de M. de***, etc., à la lettre qui lui a été adressée dans les* Observations sur les écrits modernes; Paris, 1743 Une feuille in-12. — 4° *Lettre critique sur l'opera de* Castor et Pollux (dans le *Mercure de France*, avril 1772) — 5° *Reponse à la critique de l'opéra de* Castor *et observations sur la musique*; Paris, 1773, in-12. — 6° *Lettre de M le baron de la Vieille Croche, au sujet de l'opéra de* Castor et Pollux, *donné à Versailles* le 10 mai 1777, Paris. 1777, in-8°. — 7° *Le Forgeron musicien. Lettre critique sur la musique des Indes galantes*; Paris (sans date), in-12

1470. Burney dit, dans son Histoire générale de la musique, que Ramis fut professeur de musique à Tolède; mais son erreur est manifeste, car Ramis nous apprend lui-même, dans un passage du livre dont il sera parlé tout à l'heure, qu'avant de se rendre à Bologne, il avait enseigné la musique à Salamanque, qu'il y avait soutenu une doctrine contraire à celle d'un certain maître *Gomero*, Espagnol, et qu'il y avait fait imprimer un traité de musique dans sa langue maternelle [1]. Cette publication a été faite antérieurement à 1480, car suivant l'abbé Xavier Lampillas [2], Ramis avait quitté alors Salamanque pour se rendre en Italie; et nous voyons en effet qu'antérieurement au mois de mai 1482, il enseignait à Bologne, et y avait déja formé des élèves, parmi lesquels était J. Spataro (*voy.* ce nom). Dans une notice sur *Ramos de Pareja* insérée dans la *Biographie universelle* de Michaud (notice qu'on peut appeler un roman) Bocous fait naître ce musicien à Salamanque, vers 1530, le fait appeler à Bologne en 1582 par le pape Nicolas V, pour y occuper une chaire de musique qui venait d'y être fondée, lui fait publier un traité de musique (dont il ne sait pas le titre) en 1596, à Bologne, et le fait meurir dans cette ville en 1611. Or le pape Nicolas V monta sur le siége apostolique en 1447 et mourut en 1455, c'est-à-dire cent vingt-sept ans avant l'époque où Bocous prétend qu'il fit venir Ramis à Bologne. A l'égard de la date véritable du séjour de celui-ci dans cette ville, elle se prouve par celle de la publication de son livre, par la critique que fit Burci de cet ouvrage (*voy.* Burci), par la défense de Ramis écrite par son élève Spataro, et par d'autres témoignages contemporains. Ainsi il est démontré que Ramis de Pareja vécut un siècle plus tôt qu'il n'est dit dans la *Biographie universelle* (tome 37, p. 54 et 55).

Bartholomé Ramis nous apprend (dans le second traité de son livre, concernant les proportions de la notation), que son maître fut un musicien nommé *Jean de Monte*, contemporain de Busnois et d'Okeghem. Aaron a cité ce passage dans le 38me chapitre du premier livre de son *Toscanello in musica*. La date de la mort de Ramis est inconnue; il paraît qu'il vivait encore en 1521, lorsque Spataro ou Spadaro publia ses *Errori de Franchino Gafurio da Lodi, dal maestro Joanne Spatario, musico bolognese; in sua defensione, et del suo preceptore maestro Bartolomeo Ramis Hispano, subtilmente demonstrati*; car aucune phrase de cette polémique n'indique que le maître de l'écrivain fût décédé.

Ramis fit imprimer les leçons de musique qu'il avait données publiquement à Bologne dans un livre intitulé : *De Musica Tractatus, sive musica practica. Bononia* (sic), *dum eam ibid. publice legeret, impressa XI Maij* 1482, in-4°. Par des motifs inconnus, à peine cette édition fut-elle mise au jour, qu'elle fut supprimée par l'auteur, et remplacée par des exemplaires avec des cartons qui portent ces mots au frontispice : *Editio altera aliquant. mutata. Bononiæ die* 5 *junii* 1482. Le P. Martini a possédé un exemplaire de chacun des deux tirages de ce livre; ils sont aujourd'hui dans la Bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne. Celui de la première édition est chargé de notes manuscrites d'un auteur inconnu et d'Hercule Bottrigari. Cet exemplaire est peut-être le seul que l'on connaisse aujourd'hui. Ceux de la seconde édition sont aussi fort rares; je n'ai pu m'en procurer un qu'après dix ans de recherches dans les villes principales de l'Italie. Gerber, sur une indication incomplète du traité de musique publié a Salamanque par Ramis, puisée par de Murr dans les Annales typographiques de Panzer, déclare dans son nouveau Lexique des musiciens, que les éditions de Bologne, citées par Forkel d'après le P. Martini, n'existent pas. Or Panzer (*Annal. typog.*, t. IV, p. 417), d'après Caballero (*Della typographia española*, page 96) cite le traité de musique en langue espagnole, publié à Salamanque, et non le traité latin qui parut à Bologne. Le traité de Ramis est sans titre dans les deux tirages de l'édition de 1482. La première page porte en tête *Prologus*, et commence par ces mots : *Boetii musices disciplina quinque voluminibus comprehensa*, etc. Ce livre est composé de 81 feuillets non chiffrés, mais avec des signatures aux trois premières feuilles *a*, *b*, *c*. L'ouvrage est divisé en trois traités. Les deux tirages sont exactement semblables jusqu'au commencement du septième chapitre de la première partie, au feuillet signé *b* 3; mais la demi-feuille signée *b* 3 a été entièrement réimprimée pour le second tirage, ainsi que le commencement du huitième chapitre, pour des changements de peu d'importance, et surtout pour faire disparaître les abréviations trop nombreuses du premier tirage. Dans le second, l'imprimeur a oublié de marquer le commencement du huitième

(1) Cum in studio legeremus Salmantino, presente et coram eo redarguimus, et in tractatus quem ibi in hac facultate lingua materna composuimus, ipsi in omnibus contradiximus, etc. (Rami, *De Musica. Tract.* 2, *Part.* 1, *Cap.* 6.)

(2) *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola*, t. II, part. 2, p. 380.

chapitre. Le feuillet qui vient après cette demi-feuille est semblable dans les deux tirages, ainsi que tout le reste de l'ouvrage jusqu'au dernier feuillet qui a été réimprimé. A la fin de l'Épilogue, verso du feuillet 81, on lit dans les exemplaires du second tirage : *Explicit feliciter prima pars musice egregie et famosi musici domini Bartolomei Parea Hispani dum publice musica Bononie legeret, in qua tota practice cantorum pertractat. Impressa vero opera et industria ac expensis magistri Baltasaris de Hiriberis, anno Domini M. CCCC. LXXXII. die 5 iunii.* Puis vient le registre des 3 premières feuilles. Dans le premier tirage, on lit à la même place : *Explicit musica practica Bartolomei Rami de Pareia Hispani ex Betica provincia et civitate Baeza Bien. dioces. vel suffraga oriundi. Alme urbis Bononie dum eam ibidem publice legeret. Impressa anno Domini millesimo quadringentesimo octogesimo secundo, quarto idus majii.*

Le livre de Ramis est divisé en trois traités qui sont eux-mêmes subdivisés en deux ou en trois parties. Le premier est relatif à l'échelle musicale et à la constitution des tons; le second, à la notation, à ses proportions et au contrepoint; le troisième, à la nature des intervalles et à leurs proportions. Dans le premier, il critique assez rudement les hexacordes du système attribué à Guido, non à cause de la difficulté des muances, mais parce qu'ils ne représentent que des échelles incomplètes. Cette critique lui attira de violentes attaques de Burci (*voy.* ce nom), son contemporain. Dans la troisième partie du troisième traité, il aborde la question de la réalité sensible du comma 80 : 81, et propose de le faire disparaître au moyen du tempérament. Il est remarquable que Marchetto de Padoue, Tinctoris, Gafori, Burci, et après eux Pierre Aaron, Étienne Vanneo et Glaréan, affirmaient la réalité sensible du comma dans la théorie, mais n'en tenaient pas compte dans la pratique. Salinas a fort bien remarqué (*De musica*, lib. 4, cap. 30, p. 223-224) les contradictions de Gafori à ce sujet. Cet écrivain, en effet, suit la théorie pure de Pythagore et de Boèce dans son livre intitulé : *Angelicum ac divinum opus musicæ* (tract. I, cap. 17), à l'égard de la quarte, contre les opinions de Ptolémée, et dans le même livre, il adopte la *sesquiquarte* et la *sesquiquinte* de ce dernier, contrairement à la doctrine de Boèce et des pythagoriciens; enfin il critique vivement, dans le trente-quatrième chapitre du deuxième livre de son traité *De Harmonica musicorum instrumentorum*, la modération des tierces proposée par Ramis, comme une conséquence nécessaire des quintes et quartes justes. Mais Ramis fait un très-bon raisonnement lorsqu'il propose son tempérament pour faire disparaître le comma qui donne lieu à ces contradictions manifestes : car dit-il, ou le comma est sensible à l'oreille, ou il ne l'est pas; dans le premier cas, il faut faire une division générale des intervalles telle, que la différence soit répartie sur tous; dans l'autre, il ne doit point apparaître dans la théorie. Toutefois si Ramis est dans le vrai en ce qui concerne la nécessité du tempérament, non dans les voix, mais dans les instruments à sons fixes, il se trompe en croyant le réaliser par les demi-tons majeurs, dans la proportion de 15 : 16, et faisant le ton d'*ut* à *ré* égal à 9 : 10, c'est-à-dire un ton mineur, et le ton de *ré* à *mi* égal à 8 : 9, proportion du ton majeur; car ces proportions ne constituent pas un tempérament véritable : c'est simplement le système diatonique synton de Didyme (*voy.* ce nom); système dont Fogliani a fait plus tard la base de sa théorie de la musique (*Musica theor. sect.* 2, *cap.* 15, et *sect.* 3, *cap.* 1,) et qui a été reproduit par *Vicentino* (*L'antica Musica rid. alla moderna prat.* lib. I, cap. 25, p. 22), par Salinas (*De Musica, lib. II, cap.* 11), et par Galilei (*Dial. della Musica*, p. 33). L'erreur de Ramis consiste à n'avoir pas vu que le diatonique synton de Didyme n'est pas plus un tempérament que celui de Ptolémée, qui en est la disposition inverse, en ce que, dans celui-ci, *ut* et *ré* forment un ton majeur égal à 8 : 9, et que *ré* et *mi* sont entre eux à la distance d'un ton mineur, égal à 9 : 10; système adopté par Zarlino (*Instit. harmon. part. II, cap.* 39), et qui est devenu la base de la théorie numérique de la musique chez la plupart des géomètres modernes. Le tempérament, que cherchait Ramis, ne peut exister que dans la division irrationnelle du ton en deux demi-tons égaux; division de laquelle résulte le tempérament égal, c'est-à-dire celui de la formation de l'échelle chromatique en douze demi-tons égaux dans l'étendue de l'octave; car c'est le seul qui puisse être appliqué aux instruments à sons fixes.

Ainsi qu'on le voit, Ramis abandonne dans son Traité la doctrine de Boèce, qui avait été celle de tous les musiciens du moyen âge; de plus, son nouveau système l'oblige à entrer dans la considération de l'octave, avec laquelle le système des hexacordes attribué à Guido d'Arezzo est incompatible. De là ses critiques contre les deux lumières de la théorie de la musique de son temps; mais ces critiques ne purent se produire sans échauffer la bile des partisans de l'ancien système. Nicolas Burci, de Parme, prêtre connu sous le

nom latinisé de *Burtius*, attaqua Ramis avec violence dans un traité de musique publié à Bologne en 1487 (*voy.* Burci). Spataro, élève du théoricien espagnol, prit la défense de son maître dans un écrit qui parut en 1491 (*voy.* Spataro), et la polémique sur les questions de proportions des intervalles des sons et de tempérament se renouvela avec ardeur quelques années après, et se continua pendant une grande partie du seizième siècle.

La Bibliothèque royale de Berlin possède un précieux manuscrit du fonds de Pœlchau, qui contient un traité de musique attribué à Barthélemi Ramis, écrit vraisemblablement dans les dernières années du quinzième siècle, et qui a tous les caractères d'un manuscrit autographe. Cet ouvrage, entièrement différent de celui qui a été imprimé à Bologne, en 1482, fut acheté à Catane, en Sicile, le 3 décembre 1817, par Jean-Chrétien Niemeyer, qui le céda à Pœlchau, dont la riche bibliothèque musicale a été acquise par le roi de Prusse. L'ouvrage est divisé en deux livres, et le deuxième livre est subdivisé en quatre parties. Les six chapitres du premier livre traitent de la connaissance des notes et de leur distinction, de l'échelle générale des notes dans le genre diatonique, des modes et des tons, enfin, de la solmisation. La doctrine qui y est développée est basée uniquement sur le sentiment musical, c'est-à-dire sur les sensations qui naissent des rapports perceptibles des sons. Le second livre renferme la théorie arithmétique des proportions des intervalles, et de leurs dispositions dans les gammes des tons. L'auteur dit lui-même, au commencement de son ouvrage : *Hunc nostrum librum musicæ in duos partiales libros dividimus ; primus de modis musicis sensualiter deprehensis; secundus rationis investigationem docebit.*

Primus liber : De parte judiciali musicæ quoad sensum videlicet et ad singula ad hunc modum requisita. La théorie exposée par Ramis dans le second livre le ramène à son idée favorite de ce qu'il considérait comme le vrai tempérament propre à constituer la justesse approximative des intervalles.

A l'égard du traité rédigé à Salamanque par Ramis en langue espagnole, on n'en a pas retrouvé de copie jusqu'à ce jour; peut-être le manuscrit dont il vient d'être parlé en est-il la traduction latine.

RAMLER (Charles-Guillaume), professeur de belles lettres à Berlin, naquit en 1725 à Culberten, dans la Poméranie, et fut placé dans la maison des Orphelins de Stettin, puis à celle de Halle. Après avoir fréquenté l'université de cette dernière ville, il se livra à la poésie, pour laquelle il avait reçu du talent de la nature. Fixé plus tard à Berlin, il y fut nommé professeur au corps des cadets. Frédéric II lui confia, de moitié avec Engel, la direction du théâtre national ; mais sa santé l'obligea d'abandonner cette position en 1796 ; toutefois on lui en conserva les appointements. Ramler mourut à Berlin, le 11 avril 1798. Ses poésies jouissent d'une haute estime en Allemagne. On a aussi de lui quelques traductions d'ouvrages français relatifs à la musique, entre autres *Les Beaux-arts réduits à un seul principe*, de l'abbé Batteux, Leipsick, 1758, in-8°, la Défense de l'opéra français, dans les Essais historiques de Marpurg (tome 2, pages 84-92), et la Dissertation sur le même sujet, par Rémond de Saint-Mard (Essais historiques de Marpurg, t. 2, pages 181-194).

RAMM (Frédéric), célèbre hautboïste, naquit à Manheim, le 18 novembre 1744. Stark, hautboïste du corps de musique militaire du Palatinat, fut son maître et lui fit faire de si rapides progrès, qu'à l'âge de quatorze ans il fut admis dans la musique de la cour à Manheim. En 1760, il entreprit son premier voyage, et se rendit à Francfort, où il joua avec succès dans un concert public. Puis il parcourut la Hollande et fut partout accueilli avec faveur. De retour à Manheim en 1761, il y resta jusqu'en 1772. A cette époque, il visita Vienne, et joua à la cour, devant l'empereur Joseph II et l'impératrice Marie-Thérèse. En 1778, il se rendit à Paris et excita l'admiration dans les concerts spirituels ; puis il visita l'Italie, l'Angleterre et Berlin. Le roi de Prusse lui offrit une position avantageuse dans sa chapelle ; mais Ramm, engagé au service de l'électeur de Bavière, ne voulut pas abandonner sa place. En 1807, il fit un troisième voyage en Italie, et donna un concert à Milan. De retour à Munich, il y fit son jubilé de 50 ans, en 1809, et le roi de Bavière lui accorda son traitement entier comme pension de retraite après cinquante ans de service. Cet excellent artiste, qui n'a jamais été surpassé pour la beauté du son, la délicatesse et l'élégance du style, n'a pas fait graver de compositions pour son instrument. Je n'ai pas de renseignements sur l'époque de sa mort : elle n'est pas indiquée dans les Lexiques de Gassner et de Bernsdorff.

RAMMELSBERG (Jules), musicien de la chambre du roi de Prusse, et violoniste de l'orchestre de l'opéra à Berlin, est né dans cette ville le 10 juin 1816. Les premières leçons de musique et de violon lui furent données par Spiess, membre de la chapelle royale, puis il devint

élève de Hubert Ries, et Grell lui enseigna l'harmonie. Cet artiste est considéré à Berlin comme un bon violoniste particulièrement pour l'exécution des quatuors. Ses compositions consistent en un trio pour piano, violon et violoncelle, plusieurs morceaux pour violon et orchestre, trois sonates pour piano et violon, environ 50 *Lieder* et un psaume; mais il n'a publié jusqu'à ce jour (1862) qu'une sonate pour piano et violon, à Berlin, chez Spiedler.

RAMONEDA (Ignace), moine espagnol, directeur de la musique du couvent de Saint-Laurent, à l'Escurial, près de Madrid, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la publication d'un traité de plain-chant, intitulé : *Arte de canto llano en compendio breve, y melodo muy facil para que los particulares, qui deben saperlo, adquiron con brevidad y poco trabajo la intelligencia, y destreza conveniente*, Madrid, P. Marin, 1778, in-4° de 216 pages.

RAMOUX (L'abbé Gilles-Joseph-Evrard), né à Liége, le 21 janvier 1750, fit de brillantes études au collége des jésuites établi dans cette ville, puis entra dans les ordres. Après la suppression des jésuites par le pape Clément XIV, l'évêque de Liége établit un collége communal dont l'abbé Ramoux, bien jeune encore, fut nommé professeur de rhétorique. En 1784, il abandonna la carrière de l'enseignement pour la cure de Glons, près de Liége, qui lui avait été offerte. Il y passa le reste de ses jours, occupé du soin d'améliorer le sort de ses paroissiens et leur venant incessamment en aide. Ce digne ecclésiastique mourut à Glons le 8 janvier 1826, à l'âge de 76 ans. Il avait été l'un des fondateurs de la Société d'émulation de Liége en 1779. L'abbé Ramoux est, dit-on, l'auteur des paroles et de la mélodie d'un chant national devenu populaire dans le pays de Liége, et qui commence par ces mots : *Valeureux Liégeois!*

Un neveu de cet ecclésiastique, *Michel-Joseph* Ramoux, qui fut président de la société d'*Orphée*, de Liége, a fourni à plusieurs journaux des articles de critique musicale et a traduit de l'allemand les paroles de beaucoup de chants en chœur. Un fils de celui-ci, *Alphonse Ramoux*, né à Jemeppe-sur-Meuse, le 5 juillet 1817, eut une organisation toute musicale qui se développa rapidement dans ses études au Conservatoire de Liége. Déjà il se faisait remarquer dans les concerts par son habileté précoce sur le piano, et ses premières compositions indiquaient un avenir d'artiste d'élite, lorsqu'une fièvre cérébrale le mit au tombeau, le 14 septembre 1835.

RAMPINI (Jacques), maître de chapelle de la cathédrale de Padoue, naquit dans cette ville vers 1680. Il fit représenter au théâtre de Venise les opéras suivants : 1° *Armida*, en 1711. — 2° *La Gloria trionfante d'amore*, 1712. — 3° *Ercole sul Termodonte*, 1715. — 4° *Il Trionfo della costanza*, 1717. Ce maître a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église.

RAMPOLINI (Matteo), musicien florentin, vécut dans la première moitié du seizième siècle et fut attaché au service de Cosme de Médicis. Il fut un des compositeurs chargés d'écrire la musique pour les fêtes qui eurent lieu à l'occasion du mariage de ce prince avec Léonore de Tolède, en 1539. Ses collaborateurs pour ces travaux étaient François Corteccia, Constant Festa, Masaconi et Moschini. Les chants à quatre et cinq voix qu'ils écrivirent pour ces fêtes ont été publiés sous ce titre : *Musiche fatte nelle nozze dello illustrissimo Duca di Firenze il Signor Cosimo de Medici et della illustrissima Consorte sua Mad. Leonora da Tolleto. In Venetia, nella stampa d'Antonio Gardano, nell' anno del Signore* 1539, *nel mese di Agosto*, petit in-4° oblong. Des exemplaires de cet ouvrage rare sont à la Bibliothèque impériale de Vienne, et à la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise.

RAMPONT (Mansuès-François), docteur en médecine de la faculté de Paris, médecin de la grande armée, à l'époque du premier Empire français, et membre de plusieurs sociétés médicales, est né à Vadonville (Meuse), le 3 septembre 1777. Au nombre de ses ouvrages, on trouve un écrit intitulé *De la voix et de la parole*; Paris 1803, 1 vol. in-8°. de 151 pages. Il y a de bonnes observations mêlées à quelques erreurs dans ce petit ouvrage : celles-ci concernent particulièrement la production simultanée du chant et de la parole : l'auteur s'est persuadé que dans cette réunion il y a une double phonation par le larynx, tandis qu'il est de toute évidence qu'il n'y a qu'un son produit, avec une articulation de la langue, des lèvres et des dents, pour le modifier. Rampont n'est pas seulement instruit dans son art, car il a des connaissances en beaucoup de choses. Il aime assez à traiter de haut certaines questions de son livre et à entrer dans le domaine de la philosophie, mais au point de vue purement sensualiste de l'époque à laquelle il appartient. Condillac, Cabanis, et même Helvétius, sont ses oracles.

RANDHARTINGER (Benedict), compositeur et professeur de piano à Vienne, né le 27 juillet 1802 à Reprechtshofen (Autriche), reçut de son père, maître d'école dans ce lieu, son

instruction dans les éléments de la musique. Sa belle voix le fit admettre à l'âge de dix ans dans l'institution de Vienne appelée *Staats-Convict*, et dans les trois dernières années qu'il y passa, il reçut de Salieri des leçons de chant et de composition. En 1832, il entra comme ténor à la chapelle impériale; en 1844, il en devint le second maître de chapelle. En 1840, il avait été nommé chef d'orchestre du théâtre de la porte de Carinthie. On a quelques compositions de cet artiste pour le piano, et beaucoup de *Lieder*. Randhartinger a écrit aussi des symphonies, des morceaux de concert pour divers instruments, et l'opéra intitulé *Kœnig Enzio*. En 1843, il a fait exécuter une messe solennelle de sa composition, avec orchestre, à l'église Saint-Étienne de Vienne.

RANGO (Conrad-Tiburce), professeur de théologie à Greifswalde, surintendant général de la Poméranie antérieure et de l'île de Rugen, naquit à Colberg, en Poméranie, le 9 août 1639. Il mit une préface au livre choral de Jean Krüger, publié à Stettin en 1675. Ce morceau a été réimprimé à la suite d'une lettre du même auteur sur la musique des cantiques anciens et nouveaux, intitulée : *Senschreiben von der Musica, alten und neuen Liedern*, Greifswalde, 1694, in-4°.

RANGONI (Jean-Baptiste), littérateur italien et amateur de musique, a publié un opuscule concernant le style en musique et le caractère du talent des trois violonistes célèbres Nardini, Lolli et Pugnani. Cet écrit a pour titre : *Saggio sul gusto della musica, col carattere de' tre celebri suonatori di violino Nardini, Lolli e Pugnani*, Livourne, 1790, in 8°. Il y a une deuxième édition de cet écrit, avec le titre français : *Essai sur le goût de la musique, avec le caractère des trois célèbres joueurs de violon Nardini, Lolli et Pugnani*, Livourne, Tommaso Masi, in-8° de VII et 91 pages. L'ouvrage est en français et en italien.

RANGOUSE (Jean), conseiller au parlement de Toulouse, naquit dans cette ville en 1534. Poëte et musicien, il écrivit un grand nombre de *ballades*, de *chants royaux*, de *chansons* et de *pastourelles*, et en composa les airs, qu'on a chantés longtemps. Remi Belleau lui fournissait des paroles. Dans un voyage que Rangouse fit à Paris, il se lia avec Ronsard, qui l'engagea à mettre en musique ses poésies galantes, et le musicien gascon s'acquitta de cette tâche avec succès. L'amour vint rompre l'amitié qui les unissait. On sait que Ronsard avait choisi Hélène de Sugères, fille d'honneur de la reine, pour la dame de ses vers; Rangouse, devenu amoureux de cette dame, lui proposa un mariage secret et fut favorablement écouté; mais Ronsard, averti du coup qui le menaçait, proposa à son rival un combat que celui-ci n'accepta pas. Le magistrat musicien se retira dans sa province et y mourut en 1569, à l'âge de trente-cinq ans. A l'aurore de la révolution de 1789, on voyait encore son tombeau dans le cloître de Saint-Saturnin.

RANISCH (Christophe), né à Dresde en 1595, fut premier organiste de la cour de Georges I^er^, électeur de Saxe. Après avoir beaucoup voyagé, il s'arrêta à Stockheim, où la place d'organiste lui fut donnée. Il y mourut à l'âge de quarante-deux ans, en 1638. Ranisch était considéré comme un des plus grands organistes et clavecinistes de son temps.

RANS (Nicolas De); *Voyez* **NICOLAS DE RANS**.

RANTZIUS (Melchior), compositeur, né en Silésie vers 1570, a publié les ouvrages suivants : 1° *Musikalische Bergreyen in Contrapunto colorato, da der Tenor intoniert, mit vier Stimmen* (Mines musicales en contrepoint fleuri à quatre voix sur le chant du ténor); Nuremberg, 1602, in-4° — 2° *Farrago oder Vermischung allerley Lieder da eine Stimme der andern allzeit respondirt mit 6 Stimmen*, ibid., 1602, in-4°.

RAOUL DE LAON, frère du célèbre Anselme, qui enseignait avec éclat à Laon, vers le milieu du onzième siècle, fut lui-même un savant professeur dans les sciences et dans les lettres, bien qu'Abailard le traite assez mal dans une de ses épîtres. Raoul a laissé un traité *de semitonio*, dont le manuscrit existait autrefois dans la bibliothèque du couvent de Saint-Victor, à Paris, sous le n° 758, et se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de cette ville, n° 534 du supplément latin. Les auteurs de l'Histoire littéraire de la France disent (t. 7, p. 143) que l'ouvrage de Raoul de Laon, ainsi que celui de Theotger, évêque de Metz, traitent du demi-ton, *qui est comme l'âme du chant*, *et en forme les différences suivant sa situation*. Ce passage donne lieu à deux remarques assez curieuses : la première, que le traité de musique de Theotger (*V.* ce nom) n'a pas le demi-ton pour objet; l'autre, que La Borde ayant copié ce passage, une faute d'impression a fait mettre dans son livre *l'aîné du chant* au lieu de *l'âme du chant;* et sans être arrêtés par le non-sens de cette phrase, Gerber, Forkel, Choron et Fayolle, Lichtenthal, M. Becker et tous les autres compilateurs l'ont copiée.

RAOUL DE BEAUVES, trouvère, était ainsi nommé parce qu'il naquit à Beauvais, au

commencement du treizième siècle. Il nous reste cinq chansons notées de sa composition dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale, n° 65 (fonds de Cangé).

RAOUL, surnommé DE FERRIÈRES, parce qu'il était né au bourg de ce nom, en Normandie, fut poëte et musicien. Il vivait en 1250. On a de lui neuf chansons notées; les manuscrits de la Bibliothèque impériale, cotés 65 (fonds de Cangé) et 7222 (ancien fonds) en contiennent six.

RAOUL, comte de Soissons, de l'ancienne maison de Nesle, était contemporain de saint Louis, et ami de Thibault IV, roi de Navarre, qui lui donne dans ses chansons le titre de *Sire de Vertus*. Ce comte cultivait la poésie et la musique. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale nous ont transmis quatre chansons notées de sa composition.

RAOUL (Jean-Marie), amateur de musique et violoncelliste distingué, né à Paris en 1766, fut d'abord avocat aux conseils du roi, puis à la cour de cassation : plus tard il fut longtemps employé dans les administrations de l'État, et mourut à Paris en 1837, à l'âge de soixante et onze ans. Il a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour violoncelle et basse, op. 1 ; Paris, Pleyel. — 2° Airs variés ou études ; ibid, — 3° Méthode de violoncelle, contenant une nouvelle exposition des principes de cet instrument, op. 4 ; ibid. — 3° Trois nocturnes à deux voix avec accompagnement de piano ; ib. — 5° Trois romances avec piano ; Paris, Momigny. Vers 1810, Raoul conçut le projet de tirer la basse de viole de l'oubli où elle était tombée. Devenu possesseur d'un excellent instrument de ce genre, construit en 1521 par Duiffoprugcar, pour le roi de France François Ier, laquelle a passé ensuite dans la possession de M. Vuillaume, il se livra à l'étude de son manche et de son doigter ; mais la faible sonorité de cette basse lui fit comprendre la nécessité d'en changer les proportions, et de les rapprocher de celles du violoncelle moderne. Ce fut d'après cette idée que M. Vuillaume, célèbre luthier de Paris, construisit pour lui, en 1827, une basse de viole d'un nouveau modèle, montée de sept cordes, et qui parut à l'exposition des produits de l'industrie de cette même année, sous le nom d'*heptacorde*. Les sept cordes de cet instrument, dont la plus grave sonnait une tierce au-dessous de l'*ut* du violoncelle, étaient accordées de cette manière, en montant : *la, ré, sol, ut, mi, la, ré*. Raoul a donné une notice sur cette variété de la basse de viole dans la *Revue musicale* (tome II, pages 56-61).

RAOUL ROCHETTE; *voy.* ROCHETTE.

RAOUX (....), facteur d'instruments de cuivre, descendant d'une famille où la fabrication de ces instruments avait été pratiquée pendant près d'un siècle, fut un des premiers artistes qui perfectionnèrent le système de construction des cors. Il en fabriqua en argent pour Punto et pour Turschmidt, en 1778 et 1781. Ce dernier a souvent déclaré que Raoux était l'homme le plus habile de sa profession qu'il eût rencontré.

Les fils de cet artiste lui ont succédé dans la fabrication des cors, des trompettes et des autres instruments de cuivre. L'aîné, élève de Dauprat pour le cor, a été attaché comme second cor à l'orchestre du Théâtre Italien depuis 1822. Vers 1856, les frères Raoux se sont retirés et ont cédé leur établissement.

RAPHAEL (Ignace-Wenceslas), né à Münchengrætz le 16 octobre 1762, apprit la musique en commençant ses études littéraires, et reçut à Prague des leçons de plusieurs artistes, pendant qu'il y suivait les cours de l'université. En 1784 il commença, à se faire connaître avantageusement par sa belle voix et par son talent sur l'orgue. Appelé ensuite à Pesth, il y fut attaché à l'orchestre du théâtre, et demeura plusieurs années dans cette situation; puis il alla à Vienne, s'y lia avec quelques artistes célèbres, et y publia quelques-unes de ses compositions. Les protections qu'il y trouva le firent entrer dans la chambre des comptes, où il eut un bon emploi. La mort l'enleva dans sa trente-septième année, le 23 avril 1799. Les ouvrages connus de Raphaël sont : 1° *Pater noster*, à 4 quatre voix et orchestre. — 2° *Te Deum*, idem. Ces ouvrages, exécutés à Vienne, y ont été considérés comme excellents. — 3° *La Fête des violettes*, ballet représenté à Vienne en 1795, avec un succès éclatant. — 4° *Pygmalion*, ballet, dont la musique fut considérée comme un modèle d'expression mimique. — 5° *Virginie*, mélodrame dont il n'y a qu'une partie composée par Raphaël. — 6° Trois airs variés pour le piano, op. 1, Offenbach, André. — 7° Six variations, idem ; Vienne, Mollo, 1796. — 8° Six idem ; Vienne, Artaria. — 9° Marche pour la garde bourgeoise de Vienne, pour piano ; Augsbourg, Gombart. — 10° Marche des volontaires de la basse Autriche, idem ; ibid. — 11° Six canons à 3 et 4 voix avec orgue ; Vienne, — 12° Chansons allemandes.

RAPICCIA (Bonaventure), cordelier à Castro Alfieri, au diocèse d'Asti, dans le Piémont, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui un livre intitulé : *Dialogum*

de rubricis breviarii et missalis, adjunctis aliquot observationibus cantus Gregoriani; Vercellis, apud Franc. Bonatum. 1592, in-4°.

RAPP (Jean-Dietrich ou Thierry), virtuose sur la flûte, né dans le duché de Courlande, vers 1746, suivit les cours de l'université de Leipsick, et y étudia la théologie. Vers 1770, il fut choisi comme musicien de ville à Mittau, et pendant près de quarante ans il en remplit les fonctions. Il mourut dans cette ville en 1813. On connaît de sa composition : 1° Six trios pour 2 flûtes et basse ; Riga, 1789. — 2° Six duos pour 2 flûtes ; ibid.

RASCH (Jean), compositeur de musique d'église, vivait à Munich dans la seconde moitié du seizième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Cantiunculæ paschales;* Munich, Adam Berg, 1572. — 2° *Cantiones ecclesiasticæ de nativitate Christi, 4 vocum;* ibid., 1572, in-4°. — 3° *In monte Olivarum quatuor vocum,* ibid., 1572, in-4°. — 4° *Salve Regina,* 6 voc., ibid., 1572, in-4° obl.

RASEL ou **RASELIUS** (André), né à Amberg, vers le milieu du seizième siècle, fut nommé, en 1583, professeur à l'école normale de Heidelberg, puis obtint, le 19 mai 1584, les titres de cantor et de professeur au gymnase poétique de Ratisbonne. Il y signa, en 1590, la fameuse *formula concordiæ.* L'aménité de son caractère et ses talents lui avaient fait des amis parmi les catholiques aussi bien que parmi les protestants. En 1600, l'électeur palatin le rappela à Heidelberg, et le nomma son maître de chapelle. Il mourut dans cette ville en 1614. On a de sa composition : 1° Un recueil de motets allemands à 5 voix, imprimé à Nuremberg, 1594, in-4°. — 2° *Cantiones sacræ cum 5, 6, 8 et 9 vocibus concinendæ;* Nuremberg, 1595, in-4° — 3° *Regensburgischer Kirchen Contrapunkt,* Ratisbonne, 1599, in-8° Il a aussi fait imprimer un recueil de six questions avec les réponses concernant quelques-uns des objets principaux de la musique pratique, sous ce titre : *Hexachordum, seu quæstiones musicæ practicæ, sex capitibus comprehensæ, quæ continent perspicua methodo ad praxim, ut hodie est necessaria.* etc, Nuremberg, 1589, in-8°. Une deuxième édition a été publiée, sous le même titre, à Nuremberg, en 1591, in-8° de 11 feuilles. Cet ouvrage contient beaucoup de canons à deux voix donnés pour exemples. L'auteur, partisan du système des douze modes, expose à ce sujet la doctrine de Glaréan. Enfin Valentin-Barthélemi Hausmann, organiste à Schafstædt, possédait vers 1720 trois autres ouvrages manuscrits de Rasel, sous les titres suivants : 1° *Tractatus primus de subjecto musices.* — 2° *Tractatus secundus de systemate musico,* etc. — 3° *Anleitung zum Generalbass.*

RASETTI (Amédée); *voy.* RAZETTI.

RASI (François), amateur de musique, chanteur, poëte et compositeur, naquit à Arezzo (Toscane), d'une noble famille, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a écrit des chants à voix seule, avec basse continue, qui ont été publiés sous ce titre : *Madrigali di diversi autori posti in musica da Franc. Rasi, nobile aretino;* Florence, 1610, in-fol. de 21 pages. Les paroles de ce recueil sont de Pétrarque, J. B. Strozzi, Guarini, Chiabrera, Ang. Capponi, et de Rasi lui-même. On voit dans la préface de la *Dafne,* de Marco de Gagliano, que Rasi fut un des chanteurs qui exécutèrent cet ouvrage à Mantoue, en 1608, et qu'il y brilla à l'égal de la cantatrice Catherine Martinelli.

RASSMAN (Chrétien-Frédéric), littérateur fécond et médiocre, né en 1772, dans un village de la Westphalie, fit ses études à Halberstadt, et passa la plus grande partie de sa vie à Munster, où il est mort dans sa cinquante-neuvième année, le 9 avril 1831. Ses nombreux travaux furent vraisemblablement peu productifs, car il vécut dans un état voisin de la misère. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Pantheon der Tonkünstler, oder Gallerie aller bekannten, verstorbenen und lebenden Tonsetzer, Virtuosen, Musiklehrer, musikalischen Schriftsteller,* etc. (Panthéon des musiciens, ou Galerie de tous les musiciens connus, morts et vivants, virtuoses, professeurs de musique, écrivains sur cet art, etc.), Quedlinbourg et Leipsick, 1831, 1 volume in-8° de 280 pages. Ce livre est rempli d'erreurs et de méprises ; cependant on y trouve quelques renseignements utiles dont les auteurs du Lexique universel de musique publié par Schilling n'ont point profité. On peut aussi consulter, pour la littérature de la musique, le dictionnaire des écrivains du territoire de Munster, intitulé : *Munsterlandischen Schriftsteller Lexikon,* Munster, 1814-1824, 2 parties, in-8° avec trois suppléments, et le dictionnaire des écrivains pseudonymes de l'Allemagne, du même auteur, publié sous ce titre : *Kurzfasstes Lexikon deutscher pseudonymer Schriftsteller, von den altern bis auf die jungste Zeit aus allen Fæchern d. Wissenschaften;* Leipsick, 1830, grand in-8°. Rassmann est auteur de poésies, de romans, et éditeur de recueils d'anciennes chansons et ballades allemandes.

RASTRELLI (Vincent), né à Fano, en 1760, apprit la musique dans son enfance, et y

fit de si rapides progrès, que dans sa dix-huitième année il était déjà le professeur de chant le plus recherché dans sa ville natale. Vers 1780, il se rendit à Bologne, et y fit des études de contrepoint, sous la direction du P. Mattei. Six ans après, ses études étant achevées, il fut nommé membre de l'Académie des Philharmoniques, honneur alors moins prodigué que de nos jours. De retour à Fano, Rastrelli y obtint l'emploi de maître de chapelle de la cathédrale. Ce fut peu de temps après que l'électeur de Saxe le prit à son service et le nomma compositeur de sa chapelle : il en remplit les fonctions jusqu'en 1802. Des propositions lui ayant été faites alors pour se rendre en Russie, il quitta Dresde, se rendit à Moscou, et y resta quatre ans. Vers la fin de 1806, il fit un voyage en Italie, mais bientôt après il fut rappelé à Dresde. Ayant demandé, en 1814, l'autorisation de faire un nouveau voyage en Italie, il ne put l'obtenir du gouvernement provisoire russe, alors établi à Dresde : le délabrement de sa santé, qui rendait ce voyage nécessaire, le détermina à donner sa démission, et sa place fut donnée à François Schubert. Plus tard, lorsque Rastrelli retourna à Dresde, il n'y trouva plus d'autre emploi que celui de professeur de chant de la cour; mais en 1824, sa place de compositeur de la chapelle lui fut rendue. Son grand âge lui fit obtenir sa retraite avec une pension en 1831, et son emploi fut supprimé. Rastrelli a beaucoup écrit pour l'église : on conserve, dans les archives de la chapelle de Dresde, dix messes de sa composition, et trois vêpres complètes, dont une à 8 voix. On connaît aussi de lui un oratorio de *Tobie*, des canzonettes, des airs, des duos, etc. Toutes ces œuvres sont médiocres. Rastrelli ne s'est distingué que comme maître de chant. Il est mort à Dresde, le 20 mars 1839.

RASTRELLI (Joseph), fils du précédent, est né à Dresde, le 13 avril 1799. Ses dispositions pour la musique furent si précoces, qu'à l'âge de six ans il exécuta un concerto de violon au concert des Nobles à Moscou. De retour à Dresde, il y reçut des leçons de Poland pour son instrument, et s'y fit entendre en public à l'âge de dix ans. L'organiste Feidler lui donna les premières leçons d'harmonie; mais en 1814, il suivit son père en Italie, et alla étudier à Bologne le contrepoint sous la direction de Mattei. Appelé à Ancône, en 1816, il y écrivit l'opéra intitulé *la Distruzione di Gerusalemme*, qui obtint quelque succès, quoiqu'il ne fût alors âgé que de dix-sept ans. En 1817, il retourna près de son père, à Dresde. Trois ans après, il obtint une place de violoniste dans la chapelle du roi de Saxe. Vers ce même temps, il écrivit son deuxième opéra (*la Schiava Circassa*), qui obtint un brillant succès au théâtre de Dresde. Cet ouvrage fut suivi de l'opéra bouffe intitulé *la Donne curiose*, représenté en 1821, et de *Velleda* qui fut moins heureux que les ouvrages précédents, quoique la musique en fût travaillée avec plus de soin. Le roi, satisfait de son travail, lui procura les moyens de faire un second voyage en Italie : Rastrelli profita de son séjour à Milan pour faire représenter à *la Scala*, le 16 mars 1824, le drame musical intitulé *Amina*. Rentré à la chapelle de Dresde, il se livra à la composition de la musique d'église, et produisit 3 messes, dont une à 8 voix et les deux autres à 4; trois vêpres, un *Miserere*, un *Salve Regina*, etc. Le pape lui envoya la décoration de l'ordre de chevalier de l'Éperon d'or pour deux motets à 8 voix qu'il avait écrits pour la chapelle Sixtine. Devenu pianiste habile et bon maître de chant, il fut choisi, en 1829, comme second maître de musique du théâtre de la cour, et l'année suivante il eut le titre de chef d'orchestre de la chapelle royale, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort. En 1832, il fit représenter à Dresde *Salvator Rosa*, son premier opéra allemand, et trois ans après il donna au même théâtre *Berthe de Bretagne*, opéra sérieux. Ces compositions sont considérées comme ce qu'il a écrit de meilleur pour le théâtre. On lui doit aussi la musique de la tragédie de *Macbeth*, le ballet *der Raub Zetulbeus* (l'enlèvement de Zétulbé), et des morceaux intercalés dans diverses pièces. Rastrelli a fait graver pour le piano un rondeau intitulé *les Charmes de Dresde*; Dresde, Paul. Il est mort à Dresde le 14 novembre 1842.

RASZEK (Louis), compositeur polonais de musique d'église et professeur de piano, vécut à Pulawy et s'y livra à l'enseignement de la musique. Il est mort dans cette ville en 1848. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes et de motets qui sont répandus dans les églises de la Pologne. On a aussi de lui un grand nombre de morceaux détachés pour le piano, parmi lesquels on remarque des *polonaises*, qui ont eu du succès.

RATHBODE, évêque d'Utrecht, au dixième siècle, mort en 917, fut un des plus savants hommes de l'Église de son temps. Il a composé le chant de plusieurs hymnes pour les fêtes des saints, et l'office complet de saint Martin.

RATHE (....), virtuose sur la clarinette, se fit entendre avec succès au concert spirituel de Paris, en 1780, dans un concerto de sa composition. On admira la beauté des sons qu'il tirait de toute l'étendue de son instrument.

RATHGEBER (Valentin), bénédictin de Saint-Pierre et Saint-Denis, à Bantheln, dans la Franconie, naquit à Ober Elsbach, vers 1690. Il vivait encore dans son couvent en 1744. Ce moine fut un des musiciens les plus féconds de son temps, particulièrement pour la musique d'église. Voici la liste de ses ouvrages, telle qu'on la trouve dans les Lexiques de Walther et de Gerber : 1° *Octava musica clavium octo musicarum in missis octo musicalibus, cum appendice duarum missarum de Requiem, a 4 voc. 2 viol. et duplo basso continuo*, op. 1, Augsbourg, Lotter. — 2° *Cornucopiæ hoc est 6 vesperæ integræ de Dominica*, etc ,op. 2, ibid., 1723. — 3° *Missæ IX principales, a 4 voc., 2 viol., 2 clar.*, etc., op. 3, ib., 1725, in-fol. — 4° *XXIV Offertoria de Tempore et Sanctis, a 4 voc., 2 viol., 2 tubis*, etc., op. 4, 1726, in-fol. — 5° *Litaniæ 6 lauretanæ de Beata V. cum antiphonis*, etc., op. 5, ibid., 1727, in-fol. — 6° *Chelis sonora ? constans 24 concertationibus*, etc., op. 6, ibid., 1728, in-fol. Cet œuvre contient des concertos et des symphonies concertantes pour divers instruments. — 7° 10 *Missæ solemnes*, etc., *a 4 voc.*, 2 *viol.*, op. 7, ibid, 1730, in fol. — 8° 6 *Missæ de Requiem et 2 Libera, a 4 voc. ac instrum.*, op. 8, ibid., 1731, in-fol. — 9° 4 *Vesperæ integræ de Dominica, B. V. Mar. et Apostol., a 4 voc., 2 viol., 2 clar., org. ac violonc.*, op. 9, ibid., 1732, in-fol. — 10° 16 *Ariæ, in duas partes divisæ, latinè et germanicè, a voce sola cum instr.*, op. 10, ib., 1732, in fol. — 11° 36 *Hymni a 4 voc. et instrum.*, op. 11, ibid., 1732, in-folio. — 12° 6 *Missæ civilis, a 3 vel 4 voc. cum instrum.*, op. 12, part. I, ibid., 1733, in-fol. — 13° 6 *Missæ rurales cum 2 de Requiem, a 1 vel 2 voc., necessariis cum aliis voc. ad lib. et instrum.*, op. 12, part. 2, ibid., 1733, in-fol. — 14° *Miserere cum adj. 6 Tantum ergo, a 4 voc. et instrum.*, op. 13, ib., 1734. — 15° 60 *Offertoria festivalia per annum, a 4 voc. cum instrum.*, etc., op. 14, ibid., in-fol., 3 part. — 16° 60 *Offertoria pro omnibus et singulis Dominicis, a 4 voc. ac instr.*, op. 15, ibid. — 17° 24 *Antiphonæ Marianæ, a 4 voc., instr. ac org.*, op. 16, ib. — 18° 4 *Vesperæ rurales cum 5 psalmis*, etc., op. 17, ibid., 1736, in-fol. — 19° *Litaniæ lauretanæ 6 de B. V. M. a 4 voc. cum instr.*, op. 18, ibid., 1736. — 20° 4 *Missæ solemnes, a 4 voc. cum instr.*, op. 19, ibid., 1738, in-fol. — 21° 30 *Offertoria ruralia, a 4 voc ac instr.*, op. 20, ibid., 1739, in-fol. — 22° 2 *Missæ de Requiem, a 4 voc. cum instr.*, op. 21, ibid., — 23° *Musikalischer Zeitvertreib auf dem Clavier*, etc., op. 22, ibid., 1743, 2e édition, ibid., 1751. Ce recueil renferme des pièces de clavecin. — 24° *Vesperæ rurales 4, a 2 vocib. et org. obl.*, etc., ibid.

RATHSMANN (Jean), *cantor* et instituteur à Lewen, dans le comté de Glatz (Silésie), est né le 29 juin 1803 à Oberschwedelsdorf, près de Glatz, où son père était menuisier. Après avoir étudié la musique sous divers maîtres plus ou moins obscurs, il entra à l'école normale de Schlegel, pour se préparer à l'enseignement. Il était âgé de 24 ans lorsqu'il fut nommé, en 1827, cantor à Lewen. Il a écrit un grand nombre de compositions, particulièrement pour l'église; mais la plupart sont restées en manuscrit. Ses ouvrages pour le piano et pour l'orgue ont été publiés à Breslau, chez Leuckart, et chez C. Cranz.

RATTI (Barthélemy), maître de chapelle à l'église du Saint, à Padoue, dans les premières années du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Brevi salmi a 5 voci;* Venise, 1605, in-4°.

RATTI (Laurent), maître de chapelle de l'église de Lorette, né à Pérouse, dans la seconde moitié du seizième siècle, fit ses études à Rome, sous la direction de son oncle, Vincent Ugolini (*voyez* ce nom). Après avoir été maître de chapelle du séminaire romain, il remplit les mêmes fonctions au collége allemand, puis à l'église de Lorette. Il mourut en cette ville, jeune encore, en 1630. On a de lui : 1° *Il primo libro de' madrigali a cinque voci;* Venise, Vincenti, 1615, in-4°. — 2° *Il secondo libro;* idem, ibid., 1616, in-4°. — 3° *Mottecta Laurentii Ratti in romano seminario musicæ præfectis duabus, tribus, quatuor et quinque vocibus ad organum accomodata*; Rome, Zanetti, 1617. — 4° *Mottecta* idem, lib. 2, ibid., 1617. — 5° *Motetti della cantica a 2, 3, 4, 5 voci*; Rome, Zanetti, 1619. — 6° *Motetti a 1, 2, 3, 4, 5, 6 voci;* Venise, 1620. — 7° *Litanie della Beata Virgine a 5-12 voci;* Venise, Vincenti, 1626, in-4°. — 8° Graduels et offertoires pour toute l'année, intitulés : *Sacræ modulationes, seu Graduali et Offertorii 1-12 vocum. Part.* 1, 2, 3; Venise, Vincenti, 1628. — 9° *Cantica Salomonis binis, ternis, quaternis ac quinis vocibus concinenda, una cum basso ad organum. Pars prima; Venetiis, apud Vicentinum*, 1632, in-4°. Pitoni, cité par l'abbé Baini, affirme, dans ses notices sur les contrepointistes, qu'on conserve beaucoup de compositions latines et italiennes de Ratti chez les PP. de l'oratoire de Saint-Philippe, à Pérouse.

RATTWITZ (Charles-Frédéric), avocat

à Leipsick, né à Camenz, mort en 1829, a fait imprimer des recherches historiques pleines d'intérêt concernant l'impression de la musique en caractères mobiles; son ouvrage a pour titre : *Dissertatio de descriptione typis confectarum in genere, tum quoad signa musices in specie, meditationes quædam ex naturali potissimum jure deductæ*; Leipsick, 1828, in-4° de 28 pages.

RAU (Heribert), littérateur allemand, vivant actuellement (1863) à Berlin, est auteur d'un roman historique et musical intitulé : *Mozart, Ein Künstlerleben* (Mozart; vie d'artiste). Francfort (sur le Mein), 1858, 6 volumes, petit in-8°. La troisième édition a paru à Berlin, chez Otto Janke, en 1863, 3 vol. in-8° compactes. Si je suis bien informé, l'auteur de cet ouvrage est fils du célèbre économiste Charles-David-Henri Rau, professeur de l'université de Heidelberg. Le livre a de l'intérêt : les faits, pris dans les monographies de Nissen, d'Oulibicheff et d'Otto Jahn, sont exacts et la forme romancière a de l'élégance et du charme.

RAUCH (Wolfgang), musicien au service du duc de Wurtemberg, dans la seconde moitié du seizième siècle, n'est connu que par deux épitaphes à 2 et à 6 voix qui se trouvent dans un petit volume intitulé : *Martini Crusii, græcolatini et oratorii in Acad. Tybingensi* (sic) *professoris, Oratio de Rom. Augusta Irena, vel Maria græca, Philippi Suevi, quondam Romani Cæsaris, charissima uxore; Tubingæ, apud Georgium Gruppenbaghium*, 1593, in-4°. La première épitaphe a pour titre : *Epitaphium Imp. Philippi, sex vocibus, Wolf Rauchi musici apud illustrissimum principem Wirtemberg. D. Ludovicum.* 26 Aug. 1589. L'autre est intitulée : *Epitaphium Augustæ Irenæ Hohenstaufæ* 1208, *ætatis circiter 36 anno defunctæ, quinque vocibus Wolf. Rauchi*, 7 *Julii* 1589.

RAUCH (André), né à Potendorf, en Autriche, vers la fin du seizième siècle, fut d'abord organiste du temple réformé à Hernals, près de Vienne, puis obtint, vers 1630, la place d'organiste à Edenbourg, dans la basse Hongrie. Il a publié de sa composition : 1° *Thymiaterium musicale, das ist musikalisches Rauchfasslein, oder Gebeltein mit* 4, 5, 6, 7 *und* 8 *Stimmen, sammt den B. C.* (Encensoir musical, ou petites prières à 4, 5, 6, 7 et 8 voix avec basse continue); Nuremberg, 1625, in-4°. — 2° *Concentus votivus;* Vienne, chez Grégoire Gelbhaar, 1634. Cet œuvre contient une musique triomphale pour l'entrée de l'empereur Ferdinand II à Edenbourg. — 3° Motets et messe en allemand, à 3 et 4 voix avec violons. — *Currus triumphalis musicus*, 1648. Printz accorde beaucoup d'éloges au style de cet artiste, dans son Histoire de la musique (page 144).

RAUCH (Christophe), né en Bavière, fut d'abord professeur de philosophie, dans sa patrie, puis entra en qualité de chanteur au théâtre de Hambourg, vers 1680. Les attaques de Reiser (*voyez* ce nom) contre l'opéra, dans sa *Theatromania*, décidèrent Rauch à les réfuter; il le fit dans son écrit intitulé : *Theatrophania, entgegen gezetget der so genanten Schrifft Theatromania zur Verthædigung der Christlichen, vornemlich aber deren musikalischen Operen*, etc. (Antipathie; du théâtre pour la défense de l'opéra en musique, principalement au point de vue chrétien, contre l'écrit intitulé : *Théâtromanie*, etc.); Hanovre, 1682, in-8° en 2 parties, de 150 pages.

RAUCH (Jean-Georges), né à Sulz, en Alsace, vers le milieu du dix-septième siècle, fut organiste de la cathédrale de Strasbourg, et occupait encore ce poste en 1700. On connaît de lui : 1° *Novæ sirenes sacræ harmoniæ tam instrumentis quam vocibus tantum concertantes a* 2, 3, 4, 5, 6, 7 *et* 8, *recens in lucem editæ;* Augsbourg, 1688. — 2° *Cithara Orphei duodecim sonatarum*, etc., op. 4; Strasbourg, 1697, in-4°.

RAUCH (Jacques), luthier de la cour de l'électeur palatin, vécut à Manheim vers le milieu du dix-huitième siècle. La plus grande activité de ses ateliers se trouve entre 1730 et 1740. Ses violons, dont la qualité de son a du rapport avec ceux de Steiner, sont recherchés en Allemagne. Il a fait aussi de bons altos, violoncelles et contrebasses.

RAUCH (Sébastien), autre luthier de beaucoup de mérite, vécut à Leitmeritz, en Bohême, depuis 1742 jusqu'en 1763, ainsi que l'indiquent les dates de ses instruments. On croit qu'il était fils d'un très-bon facteur de luths qui avait travaillé à Nuremberg chez Schelle, et qui était à Prague en 1724 (*voyez* les recherches de Baron sur le luth, page 97).

RAUCHENSTEIN (Bernard), maître de chapelle de l'église de Constance, dans les premières années du dix-huitième siècle, était né à Fribourg (Suisse), et y avait fait ses études. Il a fait imprimer de sa composition un recueil d'offertoires, de graduels et de messes, sous ce titre : *Luscinia sacra ludens et lugens, seu offertoria et gradualia omni tempore usurpanda cum tribus messis* (sic) *ex æqualibus* 4 *et* 5 *vocibus cum instrum.; Constantiæ*, 1702, in-4°.

RAUCHFUSS (Philippe-Chrétien), avo-

cat et organiste à l'église principale de la haute-ville à Mulhausen, en Thuringe, y vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié six sonates faciles pour le clavecin, à Nuremberg, en 1760.

RAUFFUF (SÉBASTIEN), compositeur né à Freystadt (Silésie), dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un recueil de onze messes à quatre, cinq et six voix, lequel a pour titre : *Sebastiani Rauffuſii Freidstad. Siles. mus. Missæ super optima auctorum bonorum cantica a quatuor, sex atque quinque vocibus, planæ novæ, omniumque selectissimæ, nec ante vulgatæ, recens sed editæ, ad nominis divini honorem et gloriam ecclesiarum exinde ad usos publicos, etc. Auctore impensis, typis Dorfferii in oppido Bethania Calcographi*, 1612, in-4°. Les parties de ténor de ces onze messes sont tirées des œuvres de Meiland, Lassus, Handl et Scandelli.

RAULT (FÉLIX), flûtiste habile, né à Bordeaux, en 1736, était fils de Charles Rault, basson de la musique du roi et de l'Opéra de Paris. Élève de Blavet, il acquit en peu de temps un talent remarquable. En 1753, il entra à l'orchestre de l'Opéra, et quelques années après, il eut le titre de première flûte solo pour l'accompagnement. Admis dans la musique du roi en 1768, il y resta jusqu'à la dissolution de la chapelle, en 1792. Depuis 1776, il avait obtenu sa pension de retraite à l'Opéra. La suppression de toutes ses pensions le mit dans une situation peu fortunée pendant le règne de la terreur, et l'obligea à entrer à l'orchestre du théâtre de la Cité, où il était encore en 1800. La clôture de ce théâtre le plongea de nouveau dans la misère, et Rault mourut peu de temps après. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Trois duos pour 2 flûtes, op. 1; Paris, Pleyel. — 2° Trois id., op. 2; ibid. — 3° Concertos pour flûte et orchestre, nos 1 et 2; Paris, Imbault. — 4° Six duos faciles pour 2 flûtes, op. 5; Offenbach, André. — 5° Six idem, op. 6; Paris, Pleyel. — 6° Six idem, op. 7; ibid. — 7° Six duos concertants, op. 8; liv. 1 et 2, ibid. — 8° Recueils d'airs pour 2 flûtes, nos 1 à 10; Paris, Frère. — 9° Trios pour 2 flûtes et basson, op. 25; Paris, Pleyel. — 10° Six idem pour flûte, violon et alto, op. 20; ibid. — 11° Sonates pour flûte et basse, liv. 1 et 2; Paris, Naderman.

RAUMER (FRÉDÉRIC), docteur en philosophie, professeur ordinaire de l'université de Berlin et membre de l'Académie des sciences de cette ville, est né à Wœrlitz le 14 mai 1781. Dans sa jeunesse, il reçut des leçons de musique de Turk, à Halle, et de Forkel, à Gœttingue. Amateur et connaisseur de cet art, il a été un des fondateurs de l'Académie de chant de Berlin, et en était encore membre en 1860. Divers écrits relatifs à la musique, que ce savant a publiés dans le Dictionnaire de la Conversation et dans plusieurs journaux, ont été réunis dans le troisième volume de ses œuvres mêlées (Leipsick, Brockhaus, 1854), pages 270 à 399. Les articles principaux concernent les œuvres de Gluck, Haydn, Beethoven, Spontini, le *Don Juan* de Mozart, *Balthasar* et le *Messie* de Hændel, *Ali-Baba* de Cherubini, *les Huguenots* de Meyerbeer, la messe en *si* mineur de J.-S. Bach, etc.

RAUPACH (CHRISTOPHE) naquit à Tondern, dans le duché de Schleswig, le 5 juillet 1686. Son père, organiste de cette ville, lui enseigna les éléments de la musique, le clavecin, l'orgue et le violon. A l'âge de treize ans, il avait déjà fait assez de progrès pour accompagner la basse continue, et exécuter les pièces de clavecin et les fugues de Froberger, de Buxtehude et de Pachelbel. La lecture de quelques écrits sur la musique décida sa vocation pour l'étude sérieuse de son art. Après la mort de son père, arrivée en 1700, il se rendit à Hambourg, et s'y mit sous la direction de Bronner, organiste de l'église du Saint-Esprit et artiste de mérite, qui lui fit connaître les beautés de la musique de Keiser, et perfectionna son savoir dans le contrepoint. Après deux ans de séjour près de ce maître, les ressources pécuniaires de l'élève se trouvèrent épuisées. Dans ce moment critique, son frère, qui demeurait à Rostock, l'invita à se rendre près de lui, afin d'aller ensuite concourir pour la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas de Stralsund. Il accepta cette invitation et partit de Hambourg au mois d'avril 1703. Au nombre des amis qu'il rencontra à Rostock se trouvait Fischer, maître de chapelle du duc de Mecklembourg, qui lui donna des lettres de recommandation pour Stralsund. Le concours fut ouvert peu de jours après son arrivée dans cette ville. Raupach improvisa des variations sur huit chants chorals qu'on lui présenta, accompagna sur la basse chiffrée une pièce avec orchestre, et fit exécuter quelques morceaux de sa composition. A la suite de ces épreuves, il l'emporta sur ses rivaux, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. Sa nomination ne ralentit pas l'ardeur qu'il portait dans ses études. Il se livra au travail, et composa beaucoup de pièces de circonstance pour diverses fêtes, des oratorios, des cantiques, plusieurs morceaux pour l'anniversaire de la réformation en 1717, des concertos pour instruments, et des suites de pièces de clavecin. On trouve la liste de ces ouvrages, restés en ma-

nuscrit, dans l'*Ehrenpforte* de Mattheson (pages 286-287). Raupach s'était marié en 1707, et avait eu plusieurs enfants. Il vivait encore à Stralsund en 1740. On n'a pas de renseignements sur le reste de sa vie. Cet artiste n'est connu que par un écrit sur la musique, que Mattheson a fait imprimer à la suite de la troisième partie du livre de Niedt intitulé: *Musikalisches Handleitung*, etc. (Guide musical, etc.); il a pour titre : *Veritophili deutliche Beweis-Grunde, worauf der rechte Gebrauch der Musik, beydes in den Kirchen, als ausser denselben, beruhet* (Arguments clairs d'un ami de la vérité, d'après lesquels le bon usage de la musique, tant dans l'église qu'au dehors, est évident); Hambourg, Benjamin Schiller, 1717, in-4° oblong de 56 pages, avec une préface de deux feuilles par Mattheson. Il y a du savoir dans cet écrit, et plus de raison qu'on n'en trouve dans les livres sur le même sujet qui ont paru vers l'époque où Raupach écrivait. On trouve des exemplaires de son ouvrage séparés de celui de Niedt.

RAUPACH (Hermann-Frédéric), fils du précédent, naquit à Stralsund en 1728. Élève de son père, il fit de rapides progrès dans la musique et devint un claveciniste distingué. Dans un voyage qu'il fit en Russie, vers 1756, l'impératrice le choisit pour chef d'orchestre de l'Opéra. Il y donna en 1759 *Alceste*, opéra sérieux en langue russe, et l'année suivante *Siroe*, en italien. Plus tard il se rendit à Paris, et y publia des œuvres de sonates pour clavecin et violon, en 1780, et un œuvre de trios pour clavecin, violon et violoncelle. On n'a point de renseignements sur la fin de la carrière de cet artiste.

RAUPPE (Jean-Georges), né à Stettin, le 7 juillet 1762, se livra dans sa jeunesse à l'étude du violoncelle, et reçut à Berlin des leçons de Duport l'aîné. Lorsqu'il sortit de chez ce maître, il voyagea dans l'Allemagne septentrionale, en Suède et en Danemark, et se fit admirer dans ses concerts par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument et par son exécution vigoureuse. En 1786, il se fixa à Amsterdam et y obtint l'emploi de premier violoncelle du théâtre allemand et des concerts. Il mourut en cette ville, le 15 juin 1814, dans une situation peu aisée, laissant deux enfants en bas âge. On ne connaît pas de composition sous le nom de cet artiste.

RAUSCHE (....), professeur de piano, à Hambourg, dans les premières années du dix-neuvième siècle, a publié de sa composition : 1° Polonaises pour le piano, liv, 1, 2, 3 et 4; Hambourg, Bœhme. — 2° Pièces faciles à 4 mains, op. 3 ; ibid. — 3° Sonate pour piano seul, op. 12, Hambourg, Cranz. — 4° Rondeau mignon, idem, op. 11 ; ibid. — 5° Trois divertissements en forme de valses, idem, op. 13; ib. — 6° Valses, idem, op. 10 et 14 ; ibid. — 7° Étrennes pour mes élèves, op. 15, ibid.

RAUSCHELBACH (Juste-Théodore), pianiste et compositeur, vraisemblablement né à Hambourg, fut élève de Ch.-Ph.-Em. Bach. Ses études terminées, il fut instituteur à Otterndorf, puis il obtint, en 1790, la place d'organiste à la cathédrale de Brême. Il vivait encore dans cette ville en 1805. Il a publié à Leipsick, en 1789, deux sonates de clavecin, avec accompagnement de deux violons et violoncelle. En 1797, il a fait paraître dans la même ville, chez Kühnel, deux grandes sonates pour piano et violon. Cet artiste a laissé aussi en manuscrit des cantates et des symphonies.

RAUSCHER (Jacques), excellent ténor du théâtre de Hanovre, est né en 1800 dans un village près de Vienne, et a fait ses études musicales dans cette ville. Il débuta sur la scène à Vienne en 1821. En 1832, il donna des représentations à Dresde, et en 1833, à Berlin, avec un brillant succès. Le roi de Wurtemberg l'attacha au théâtre de Stuttgard en 1840. Sept ans après il donna des représentations à Hambourg. Ce chanteur distingué a obtenu sa retraite vers 1855.

RAUT (Jean), luthier français, né en Bretagne, travailla à Rennes jusqu'en 1790. Ses violons, en petit nombre, sont faits sur le modèle de ceux de Guarnerius, et sont estimés.

RAUTENBERG (Jean), *cantor* et compositeur à Landsberg sur la Warthe (Prusse), au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un recueil de chants spirituels intitulé : *Novem verbenæ sacræ, oder 6 geistliche Kræuter und Blumen* (Neuf rameaux sacrés, ou neuf plantes et fleurs spirituelles); Berlin, 1629, in-4°.

RAUTENSTEIN (Jules-Ernest), compositeur du dix-septième siècle, était organiste à Quedlinbourg, vers 1637, puis il occupa un poste semblable au Vieux-Stettin. Il a fait imprimer un recueil de chants funèbres sous le titre de *Leichten Arien*, en 1658.

RAUWE (Jean), pasteur à Welter, vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer le livre des cantiques de Martin Luther, mis à 4 voix, Francfort, 1589, in 12.

RAUZZINI (Venanzio), né à Rome en 1747, reçut des leçons de chant et de composition d'un chapelain-chantre de la chapelle pontificale. Il débuta à l'âge de dix-huit ans au théâtre *Valle*, à Rome, dans un rôle de femme, parce que les can-

trices ne pouvaient paraître alors sur les théâtres de cette ville. Sa beauté était si remarquable, que plusieurs femmes titrées s'éprirent d'amour pour lui, et qu'une dame du plus haut rang se compromit publiquement à Munich, en lui faisant connaître sa passion. Cette aventure fut cause du congé donné à Rauzzini par l'électeur de Bavière. Ce fut alors qu'il alla se fixer en Angleterre. (Voyez les *Reminiscences of Michael Kelly*, t. I, p. 10.) Guadagni, qui l'avait entendu, lui procura un engagement à Munich, en 1767. En passant à Vienne, Rauzzini s'y fit entendre dans quelques représentations du théâtre de la cour, et y obtint un brillant succès par l'excellence de sa méthode. Burney le trouva à Munich en 1772, et fut charmé de son talent. Après un séjour de sept ans à la cour de l'électeur, et après y avoir fait représenter quatre opéras de sa composition, il se rendit à Londres, et y succéda à Millico dans l'emploi de premier ténor. Il parut pour la première fois sur le théâtre du roi, au mois de novembre 1774, dans l'*Alessandro nell' Indie*, de Corri. Burney, qui l'entendit alors, dit (*a General History of Music*, tome IV, page 51) qu'il était non-seulement fort bel homme, mais excellent acteur, musicien profond, et aussi instruit dans la composition qu'habile dans l'art du chant. Sa voix, dit-il, était douce, timbrée, flexible, bien posée, et d'une étendue de plus de deux octaves. L'historien de la musique dit qu'il était d'une habileté remarquable sur le clavecin, et qu'il écrivait bien pour cet instrument. Après avoir rempli pendant trois ans l'emploi de premier ténor à l'Opéra italien de Londres, Rauzzini quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant, qui lui offrait de grands avantages dans cette ville. Mais la chute de son opéra *la Vestale*, en 1787, le dégoûta du séjour de Londres, et il se retira à Bath. Il y continua ses cours de chant, et y établit des concerts publics, qui eurent un brillant succès. Le reste de sa vie s'écoula paisiblement dans cette agréable ville, où il mourut le 8 avril 1810, à l'âge de soixante-deux ans et quelques mois. Au nombre des bons élèves qu'il a formés, on remarque Braham, Incledon et M^me Storace. Les opéras de Rauzzini dont les titres sont connus sont : 1° *Piramo e Tisbe*, à Munich, 1769. Il y chanta le rôle principal. — 2° *L'Ali d'Amore*, 1770, ib. — 3° *L'Eroe cinese*, ibid., 1770. — 4° *Astario*, 1772, ibid. — 5° *La Regina di Golconda*, à Londres, 1775. — 6° *Armida*, 1778, idem. — 7° *Creusa in Delfo*, 1782, ibid. — 8° *La Vestale*, 1787, ibid. Parmi ses œuvres de musique instrumentale, on remarque : 1° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 2, 5 et 7 ; Londres. — 2° Quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 1, Offenbach, André. — 3° Sonates pour piano et violon, opp. 3, 6 et 9, Londres, Pearsall. — 4° Sonates pour piano à 4 mains, op. 4 et 12, ibid. — 5° Des airs et des duos italiens, Londres, Clementi. — 6° Des chansons anglaises, ibid.

RAUZZINI (Mathieu), frère du précédent, naquit à Rome en 1754. A l'âge de seize ans, il suivit son frère à Munich, et en 1772, il débuta comme chanteur dans *le Finte Gemelli*, opéra bouffe de sa composition où l'on remarque un style agréable. En 1774, Rauzzini suivit son frère en Angleterre, et peu de temps après il entra au théâtre de Dublin. Il y fit représenter, en 1784, *Il Re pastore*. Devenu professeur de chant en cette ville, il mourut jeune, en 1791. On connaît, sous son nom, un recueil d'exercices pour le chant.

RAVAGNAN (L'abbé Jérôme), professeur de rhétorique et d'éloquence de la chaire au séminaire de l'évêché de Chioggia, dans l'État de Venise, est né en cette ville, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. A la reprise des études du séminaire, il prononça, le 30 mars 1818, l'éloge de Zarlino, qui fut publié dans le *Mercurio filosofico e letterario*, par Zerletti, à Venise. Peu de temps après, cet éloge fut réimprimé séparément, sous ce titre : *Elogio di Giuseppe Zarlino di Chioggia celebre ristauratore della musica nel secolo XVI. Prolusione pel riaprimento degli studi del seminario vescovile di Chioggia nel dì 30 marzo 1818*; Venise, 1819, 79 pages, petit in-8°. Cet éloge et les notes qui l'accompagnent renferment des matériaux utiles pour la biographie du célèbre musicien.

RAVAL (Sébastien), compositeur espagnol, brilla dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il était chapelain agrégé de l'ordre de Saint-Jean-Baptiste de Jérusalem, et maître de chapelle du duc d'Urbin, lorsqu'il fut désigné par le duc de Maquedo, vice-roi de Sicile, comme maître de chapelle de la cathédrale de Palerme. En passant par Rome pour se rendre à son nouveau poste, ce musicien, dont le savoir incontestable était cependant moins grand que l'orgueil, se vanta d'être le plus habile de tous les contrepointistes, et de n'avoir jamais rencontré d'égal. Pour soutenir cette jactance, il défia Jean-Marie Nanini et Soriano de concourir avec lui sur un thème qu'il choisit lui-même. Ces grands maîtres ayant accepté le défi, ils improvisèrent tous trois un morceau à plusieurs parties sur le thème de Raval ; mais lorsque Nanini et Soriano eurent

présenté leurs compositions ornées de tous les artifices du contrepoint, et en même temps admirables par l'élégance du style et la clarté des dispositions, Raval, frappé de terreur, fut obligé de s'avouer vaincu, et, suivant les conventions, se rendit à l'école de ses adversaires et les appela humblement ses maîtres. Cette aventure se passait en 1593. C'est à la même époque que Raval publia un de ses ouvrages intitulé : *Il primo libro di canzonette a quattro voci, composte per il signor Sebastiano Raval, gentil'huomo dell'ordine di ubidicentia di San Gio-Battista Gierosolimitano. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti*, 1595, in-4°. L'épître dédicatoire à Marc-Antoine Colonna, duc de Tagliacozzo, etc., est datée de Rome, le 24 mars 1593. Raval y dit qu'il a été attaché autrefois au service de l'aïeul du duc, lequel était vice-roi de Sicile, puis à celui du cardinal Ascanio Colonna. Arrivé à Palerme, il ne fit pas voir plus de modestie qu'à Rome dans le défi qu'il porta à Achille Falcone. On peut voir, à l'article qui concerne celui-ci, tous les détails de cette dispute. On connaît de Raval un recueil de motets intitulé : *Libro de Motetti a* 3, 4, 5, 6, 8 *voci di Sebastiano Raval, maestro della regia cappella di Palermo*, Palerme, Franceschi, 1601, et *Madrigali a 5 voci, libro primo ; in Venetia appresso Giac. Vincenti*, 1585, in-4°.

RAVALIÈRE (Pierre-Alexandre Levesque de la). *Voyez* LÉVESQUE DE LA RAVALIÈRE.

RAVANNI (Gaétan), chanteur distingué, naquit à Brescia, le 7 août 1744. Élève de son compatriote Pinetti, il développa sous sa direction les qualités de sa belle voix de contralto. Il n'était âgé que de quinze ans quand il chanta pour la première fois, en 1759, un rôle de femme dans un opéra représenté à Brescia. L'année suivante, il fut engagé à Parme, et en 1761, il parut sur le théâtre San-Benedetto, à Venise. Ses succès dans ces villes, et ceux qu'il obtint ensuite sur les théâtres de Bologne et de Vérone, lui procurèrent un engagement avantageux à Munich, en 1764. Il y eut le titre et le traitement de chanteur de la cour. En 1772, Burney l'entendit plusieurs fois, particulièrement dans un trio chanté par lui, Guadagni et Rauzzini ; la réunion de ces trois grands chanteurs dans ce morceau lui parut un modèle de perfection. Les électeurs qui se succédèrent, et le roi de Bavière Maximilien-Joseph, continuèrent à Ravanni les avantages dont il jouissait, et le dernier de ces princes lui donna, en 1804, son traitement pour pension de retraite, après quarante ans de service. Ce chanteur vivait encore à Munich en 1812, mais depuis lors on n'a plus eu de renseignements sur sa personne.

RAVENSCROFT (Thomas), bachelier en musique de l'université d'Oxford, fut dirigé dans ses études de musique, vers 1590, par Édouard Pearce, maître des enfants de chœur de l'église Saint-Paul de Londres. Devenu lui-même professeur, puis marchand de musique, il se fit connaître par la publication d'une collection de chansons à 4 et 5 voix, intitulée : *Melismata ; musical phansies, fitting the court, citie, and country humours, to three, four and five voyces*, Londres, 1611. Partisan de l'ancienne notation et de ses proportions, perfections, imperfections, etc., qu'on abandonnait avec raison depuis plusieurs années, il écrivit sur ce sujet un opuscule intitulé : *A brief discourse of the true but neglected use of characterising the degrees by their perfection, imperfection and diminution in mensurable musicke, against the common practice and custome of these times*, Londres, 1614, in-4°. On doit aussi à Ravenscroft une des plus belles collections de psaumes à quatre parties qui aient été publiées en Angleterre ; elle est intitulée : *The whole book of psalms with the hymns evangelical and songs spiritual composed into four parts by sundry authors*, Londres, 1621-1623, in-8°. On trouve dans cette collection beaucoup de mélodies composées par Ravenscroft. Ce musicien est mort à Londres, en 1635.

RAVENSCROFT (Jean), musicien anglais, vécut à Londres dans la première moitié du dix-huitième siècle. Engagé comme violoniste au théâtre de Goodmansfield, il s'y fit entendre plusieurs fois dans les concertos de Corelli. Le talent principal de cet artiste consistait à jouer de la cornemuse (*hornpipe*) avec une habileté supérieure à tout ce qu'on avait entendu avant lui. Il a laissé quelques compositions pour cet instrument. On place l'époque de sa mort vers 1745.

RAVETS ou **RAVITS** (Antoine-Guillaume), né à Louvain, vers 1758, fit ses études musicales sous la direction de l'excellent organiste et compositeur Mathias Vanden Gheyn (*voy.* ce nom), et fut organiste de l'église Saint-Jacques, dans sa ville natale. Plus tard, il abandonna cette position pour celle d'organiste de l'église des Augustins à Anvers. Il est mort dans cette ville en 1827. Ravets a laissé en manuscrit des préludes pour l'orgue, et un grand nombre de motets avec orchestre qui ont eu de la réputation en Belgique. Parmi ces compositions, on remarque celles-ci : 1° *De profundis*, à 2 voix, orgue et orchestre. — 2° *Jesu Corona virginum*. —

3° *Confiteantur*. — 4° *Verbum supernum*. — 5° *Tecum principium*. — 6° *Juravit Dominus*, pour soprano, ténor et basse. — 7° *Quis sicut Dominus*. On connaît aussi de cet artiste une messe de *Requiem* à 4 voix et petit orchestre.

RAVINA (Jean-Henri), pianiste et compositeur, né à Bordeaux, le 20 mai 1818, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 10 octobre 1831, y reçut d'abord des leçons de M. Laurent, professeur adjoint, puis devint élève de Zimmerman. Le second prix lui fut décerné en 1832; il obtint le premier au concours de 1834, et, deux ans après, le premier prix d'harmonie et d'accompagnement pratique; enfin il compléta son instruction musicale par l'étude du contrepoint sous la direction de Reicha, puis de M. Leborne. Sorti du Conservatoire, Ravina se fit entendre avec succès dans les concerts, et se livra à l'enseignement. Il a publié un grand nombre d'œuvres pour le piano dans les formes de son époque; celles qu'on a remarquées sont : 1° 12 Études de concerts, en 2 livres, dédiées à Zimmerman; Paris, Lemoine. — 2° 25 études caractéristiques; ibid. — 3° Morceau de concert pour piano et orchestre, op. 8; ibid. — 4° Rondo élégant, op. 4; ibid. — 5° Fantaisie de salon sur deux airs napolitains, op. 5; ibid. — 6° Divertissements brillants, op. 10 et 16; ibid. — 7° Nocturne, op. 13; ibid. — 8° *Rêverie*, op. 19; ibid., etc. Cet artiste est mort à Paris en 1862, à l'âge de 44 ans.

RAWLINGS (Thomas), fils de Robert Rawlings, organiste de Chelsea, né en 1775, apprit de son père les premiers éléments de la musique. A l'âge de treize ans, il fut mis sous la direction d'un maître allemand nommé Dittenhofer, qui lui enseigna le piano, le violon, le violoncelle et les éléments de l'harmonie. Après sept années d'études sous ce maître, il composa quelques morceaux qui furent exécutés au *Professional concert*. Depuis lors il s'est livré à l'enseignement, et a été employé dans les orchestres de plusieurs théâtres, comme violoniste et comme violoncelliste. J'ai connu cet artiste à Londres, en 1829. Ses principales compositions, gravées chez Chappell, sont : 1° *Concerto da camera* pour piano, flûte, deux violons, alto et basse. — 2° Duo pour harpe et piano. — 3° Mélodies nationales pour le piano. — 4° Sérénade pour plusieurs instruments. — 5° Airs anglais.

RAWLINS (Jean), ecclésiastique anglais, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il fut recteur à Leigh, dans le comté de Worcester, ministre à Bodsey, puis à Wickamford, et enfin chap-lain de lord Archer. A l'occasion du festival de musique des trois chœurs réunis de Worcester, de Hereford et de Glocester, il prononça un sermon qui fut publié sous ce titre : *The power of musick, and the particular influence of church musick* (Le pouvoir de la musique, et l'influence particulière de la musique d'église); Ravington, 1773, in-8°.

RAYMANN (Jacques), luthier anglais, travaillait à Londres vers 1650. Il se distinguait surtout par la bonne qualité de ses violes. On cite aussi un violon fait par lui qui se trouvait dans l'héritage de Britton (*voyez* ce nom).

RAYMOND (Georges-Marie), né à Chambéry, en 1769, fut d'abord employé du cadastre, et obtint, en 1794, la place de secrétaire général du département du Mont-Blanc. Ayant ensuite perdu cet emploi, il accepta celui de professeur d'histoire à l'école centrale de ce département, et fut ensuite professeur de mathématiques à Genève. En 1811, il devint principal du collége de Chambéry. Littérateur laborieux et amateur de musique, il a publié beaucoup de livres, de brochures et d'articles de journaux littéraires sur toutes sortes de sujets, particulièrement sur la musique. La liste de ceux-ci renferme les ouvrages suivants : 1° *De la musique dans les églises, considérée dans ses rapports avec l'objet des cérémonies religieuses* (Mémoire inséré dans le *Magasin Encyclopédique*, août 1809). — 2° *Lettre à M. Millin sur l'utilité du rétablissement des maîtrises de chapelle dans les cathédrales de France* (dans le même recueil, mai 1810). — 3° *Seconde lettre à M. Millin sur l'usage de la musique dans les églises* (dans le même recueil, août 1810). Ces deux morceaux ont été publiés séparément sous ce titre : *Lettres à M. Millin, membre de l'Institut, etc., sur l'usage de la musique dans les églises*, Chambéry, Cléaz, 1811, in-8°. — 4° *Réfutation d'un système sur le caractère attribué à chacun des sons de la gamme, et sur les sources de l'expression musicale* (dans la *Décade philosophique*, an X (1802) n^os^ 22 et 23). Ces quatre opuscules ont été réunis avec le suivant, en un volume intitulé : 5° *Lettre à M. Villoteau, touchant ses vues sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique; suivie d'un mémoire et de quelques opuscules sur l'usage de la musique dans les églises*, etc., Paris, Courcier, 1811, in-8° de 261 pages. A l'exception d'une assez bonne réfutation des erreurs de l'abbé Roussier, concernant les proportions des intervalles de la tonalité moderne et la formation de la gamme, le sujet de la lettre de Raymond à Villoteau y est traité d'une manière superficielle : on aurait dû s'attendre à trouver

un langage plus rigoureux dans l'écrit d'un musicien géomètre. Le professeur de mathématiques se retrouve davantage dans l'écrit suivant, qui n'est qu'un remaniement du même sujet, mais sans vues nouvelles : — 6° *Essai sur la détermination des bases physico-mathématiques de l'art musical;* Paris, V^e Courcier, 1813, in-8° de 79 pages. L'Académie des sciences de l'Institut de France, à qui ce mémoire avait été soumis, n'y trouva à louer que le zèle de l'auteur pour les progrès de la théorie de la musique. Raymond cherche à y démontrer que la constitution organique de l'homme et celle des corps sonores qui lui sont analogues, fournissent immédiatement les éléments physiques de l'art et le principe de l'harmonie. Cette erreur du dix-huitième siècle a pour résultat inévitable de matérialiser un art qui n'a sa source que dans la combinaison de la sensibilité, du sentiment et de l'intelligence. — 7° *Des principaux systèmes de notation musicale usités ou proposés chez divers peuples tant anciens que modernes*, ou *Examen de cette question : L'écriture musicale généralement usitée en Europe est-elle vicieuse au point qu'une réforme complète soit devenue indispensable?* Turin, de l'imprimerie royale, 1824, un volume in-4° de 154 pages avec une planche. Ce mémoire est inséré en entier dans le trentième volume des mémoires de l'Académie royale des sciences de Turin, dont Raymond était membre. Son travail est divisé en deux parties : la première est relative aux notations de l'antiquité, du moyen âge et de l'Orient ; l'autre renferme l'exposé et l'examen des systèmes de notation de Souhaitty, Brossard, Lancelot, Sauveur, de Motz, Boigelou, J.-J. Rousseau, de l'Aulnaye, R. Patterson, de l'abbé Feytou, de la Sallette, de Riebesthal et de Bertini. L'auteur de cet ouvrage n'avait pas les connaissances nécessaires pour traiter la première partie de son livre; la deuxième est plus satisfaisante, bien qu'elle ne donne pas la solution de la question posée au frontispice. — 8° *Mémoire sur la musique religieuse, à l'occasion de l'établissement d'un bas-chœur et d'une maîtrise de chapelle dans l'église métropolitaine de Chambéry.* Ce mémoire, lu à l'Académie royale de Savoie, le 7 mars 1828, a été inséré dans le troisième volume des mémoires de cette société. Il en a été tiré des exemplaires séparés (in-8° de 35 pages), sans date et sans nom de lieu. Raymond a laissé en manuscrit : *Principes élémentaires d'harmonie, de contrepoint et de composition musicale.* Il est mort à Chambéry, le 24 avril 1839.

RAYMOND (Édouard), violoniste et compositeur à Breslau, est fils d'un fabricant d'instruments de cette ville. Il est né le 27 septembre 1812, et, à peine âgé de sept ans, a commencé l'étude du violon, sous la direction du professeur Charles Luge (*voyez* ce nom). Ses progrès furent rapides : à l'âge de quatorze ans, il joua avec son maître, au théâtre, la symphonie concertante de Kreutzer pour deux violons, et y fit remarquer la souplesse de son archet ainsi que la justesse de ses intonations. Depuis cette époque, il a brillé dans les concerts, soit à Breslau, soit dans d'autres villes de l'Allemagne. Entré en 1834 dans l'orchestre du théâtre de sa ville natale, en qualité de premier violon, il n'y resta que jusqu'en 1838, parce que les leçons qu'il donnait à un nombre considérable d'élèves l'occupaient incessamment. Devenu chef d'orchestre de la société musicale *Lætitia*, en 1839, il abandonna cette position, cinq ans après, pour celle de directeur des concerts de la *Société du dimanche*, où les symphonies des grands maîtres sont bien exécutées par un bon orchestre. Raymond occupait encore cette position en 1853. Le goût de cet artiste et son expérience se sont formés dans les voyages qu'il a faits à Berlin, Dresde, Vienne, Leipsick, Francfort et Cologne. On a publié de sa composition : 1° Introduction et polonaise pour violon et piano; Breslau, Færster. — 2°. *Adagio* et rondeau brillant avec accompagnement de quatuor ou de piano ; Breslau, Ed. Pelz. — 3° *Le Russe*, petit rondeau agréable et facile pour violon et piano ; ibid. — 4° Grande fantaisie pour violon et orchestre ou piano sur des motifs de *Lucia di Lammermoor ;* Breslau, Schumann. — 5° Première symphonie, arrangée pour piano à 4 mains ; Breslau, Weinhold. — 6° Romances sans paroles pour piano ; Breslau, Schumann. — 7° Grande polonaise pour orchestre ou piano ; Berlin, Bote et Bock. Beaucoup d'autres petites compositions pour violon ou pour piano. Raymond a en manuscrit : *Le Maestro*, opéra non représenté : *la Tempête*, idem ; *la Fiancée de Rubezahl*, idem ; Première symphonie (en *la* mineur), à grand orchestre, exécutée dans les concerts de la *Société du dimanche ;* Deuxième symphonie (en *sol*), idem ; Première ouverture de concert (en *ut*), idem ; Deuxième ouverture (en *si* mineur), idem ; Nocturne pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette, basson et cor, idem ; Grande polonaise pour piano à quatre mains.

RAYMOND (Joseph), connu sous le nom de *Raymondi*, littérateur et amateur de musique, vivait à Paris de 1840 à 1850. Il a proposé un nouveau système de notation de la musique dans deux ouvrages dont voici les titres : 1° *Essai de sim-*

plification musicographique, avec un précis analytique des principaux systèmes de notation musicale proposés pendant le XIX^e siècle; Paris, Bernard Latte, 1843, in-8° de quatre feuilles, avec 2 planches. — 2° *Nouveau système de notation musicale, suivi du Rapport fait au congrès scientifique de France sur le premier essai de simplification musicographique*; Paris, imprimerie de Brière, 1846, in-8° de 100 pages avec 3 planches. Les éléments du système de notation de M. Raymond sont pris dans l'alphabet hébraïque. Ce système a eu le sort de tous ceux du même genre. Les artistes ni le public n'y ont accordé aucune attention. On a du même littérateur un ouvrage philosophique intitulé : *Fantaisies morales, ou sentiments, vices et vertus*; Paris, Amyot, 1846-47, in-8°.

RAYMONT (Henri), souffleur et répétiteur de musique au théâtre de Beaujolais vers 1765, a fait les paroles et la musique des pièces suivantes représentées à ce théâtre : 1° *L'Amateur de musique*. — 2° *L'Amant écho*. — 3° *Anacréon*. — 4° *L'Armoire*. — 5° *Le Chevalier de Lerigny*. — 6° *Le Braconnier*.

RAZETTI (Amédée), fils d'un violoniste piémontais, naquit à Turin en 1754. Sa mère, femme aimable et galante, dont l'aventurier Casanova parle dans ses mémoires, vint s'établir à Paris vers 1761, et confia son fils au claveciniste Clément, qui, trouvant en lui d'heureuses dispositions, en fit un artiste distingué. Razetti eut de la réputation à Paris comme maître de piano et comme compositeur. Dans les œuvres qu'il a publiées pour le piano, il y a de l'originalité. Ses trios pour piano, violon et violoncelle ont eu un succès de vogue vers 1800. Razetti est mort d'une maladie de poitrine en 1799. On a de lui les productions suivantes : 1° Concerto arabe pour piano et orchestre, op. 14; Paris, Naderman. — 2° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 12; Paris, Pleyel. — 3° Trois idem, op. 13, n^os 1, 2 et 3, Paris, Sieber. — 4° Six sonates pour piano et violon, op. 1; Paris, Bailleux. — 5° Sonates pour clavecin seul, op. 2, 3 et 6; Paris, Boyer. — 6° Six sonates pour le clavecin dans les styles d'Eckart (voyez ce nom), Haydn, Clementi, Cramer, Steibelt et Mozart, op. 7, part. 1 et 2; Paris, Boyer. — 7° Trois sonates pour le clavecin : la 1^re pour clavecin seul; la 2^me avec violon et basse; la dernière avec deux violons, alto et basse, op. 10; Paris, Cousineau. — 8° Premier recueil de romances avec acc. de piano, op. 8; ibid. — 9° Premier pot-pourri pour le piano, op. 9; ibid. — 10° Deuxième recueil de romances, op. 11.

READING (Jean), organiste, né à Londres, dans les dernières années du dix-septième siècle, étudia la musique sous la direction de Blow. Ses études terminées, il obtint la place de sous-maître des enfants de chœur de la cathédrale de Lincoln. Il ne la quitta que pour celle d'organiste de l'église paroissiale de Hackney. Plus tard il fut organiste de l'église de Saint-Dunstan, et en dernier lieu il remplit les mêmes fonctions à Sainte-Marie de Woolnoth, à Londres. Il mourut dans cette position en 1766. Reading a publié de sa composition un livre d'antiennes avec basse continue pour l'orgue ou le clavecin, sous ce titre : *A Book of new anthems, containing a hundred plates fairly engraved, with a thorough-bass figured for the organ or harpsichord with proper ritornels*; Londres, 1742, in-fol.

REALI (Jean), musicien vénitien, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle, et fut maître de chapelle à Guastella, dans le duché de ce nom. Il n'est connu que par le titre de l'opéra *Il Regno galante*, dont il avait composé la musique, et qui fut représenté en 1727, au théâtre *San-Mose* de Venise.

REBEL (Jean-Ferry), né à Paris dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut un des vingt-quatre violons de la grande bande du roi de France, et compositeur de la chambre. Entré à l'Opéra en 1699, en qualité de premier violon, il en devint chef d'orchestre en 1707. On le voit encore figurer sur l'état de cet orchestre en 1737, avec des appointements de 1,200 livres; mais on ignore l'époque de sa mort, antérieure toutefois à l'état des pensionnaires dressé en 1751, car son nom n'y paraît pas. Rebel a eu un fils qui fut directeur de l'Opéra (*voyez* l'article suivant). Durey de Noinville a induit en erreur La Borde, Choron et Fayolle, ainsi que tous les autres compilateurs, en disant que la femme du compositeur Lalande (*voyez* ce nom) fut la fille de Rebel, car elle était sa sœur aînée. Rebel a donné à l'Opéra, en 1703, *Ulysse*, tragédie lyrique en cinq actes, qui eut peu de succès. Il a publié un livre de sonates de violon en duos, et un livre de trios pour deux violons et basse continue pour le clavecin. Ses airs de danse intitulés *Caprice, Boutade et Caractères de la danse*, ont eu beaucoup de réputation.

REBEL (François), fils du précédent, naquit à Paris le 19 juin 1701. Élève de son père, il fut admis à l'orchestre de l'Opéra en 1714, quoiqu'il ne fût âgé que de treize ans. En 1738, il occupait encore la même position, et son traitement n'était que de 600 livres; mais chaque année, depuis 1735, il recevait une gratification

de 500 francs. Lié d'amitié avec Francœur (*V.* ce nom), violoniste comme lui à l'orchestre de l'Opéra, il le prit pour collaborateur dans la plupart des opéras qu'il composa, et l'eut pour associé dans la direction de l'Académie royale de musique. D'abord inspecteurs de ce spectacle, ils en prirent la direction en 1751, et la conservèrent jusqu'en 1767. Louis XV avait fait Rebel chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et lui avait accordé une des places de surintendant de sa musique. En 1772, il le nomma aussi administrateur général de l'Opéra; mais l'artiste, parvenu à l'âge avancé de soixante-quatorze ans, se retira le 1er avril 1775. Il ne jouit pas longtemps du repos acquis au prix de si longs services, car il mourut le 7 novembre de la même année. Rebel a composé en société avec Francœur les opéras suivants : 1° *Pyrame et Thisbé*, représenté en 1726. — 2° *Tharsis et Zelie*, en 1728. — 3° *Scanderberg*, en 1735. — 5° *Le Ballet de la Paix*, en 1738. — 5° *Les Augustales*, prologue, en 1744. — 6° *Zélindor et Ismène*, en 1745. — 7° *Les Génies tutélaires*, en 1751. — 8° *Le Prince de Noisy*, en 1760. Rebel a écrit aussi un *Te Deum* et un *De profundis* qui ont été exécutés avec succès au Concert spirituel.

REBELLO (Jean-Laurent), excellent compositeur portugais, naquit en 1609, à Caminha, et entra, à l'âge de quinze ans, au service de la maison de Bragance, à Lisbonne, où il eut l'occasion d'étudier la composition et de développer le talent qu'il avait reçu de la nature. Il mourut près de Lisbonne, en 1661, avec la réputation d'un des musiciens les plus distingnés du Portugal. Les écrivains de sa nation lui accordent de grands éloges. Il paraît qu'il fit un voyage en Italie peu de temps avant sa mort, car il y a publié des Psaumes, *Magnificat*, Lamentations et *Miserere* à seize voix et basse continue, sous ce titre : *Psalmi tum vesperarum, tum completarii. Item Magnificat, Lamentationes et Miserere. Romæ, typis Mauritii et Amadæi Belmontiarum*, 1657, in-4° max. Beaucoup de compositions de Rebello étaient en manuscrit dans la bibliothèque royale de Lisbonne au commencement du dix-huitième siècle.

REBELLO (Manuel), compositeur portugais, maître de chapelle à Evora, né à Aviz, dans la province d'Alentajo, vécut vers 1625. Ses compositions se trouvaient dans la bibliothèque royale de Lisbonne, au commencement du dix-huitième siècle.

REBER (Napoléon-Henri), compositeur distingué, professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris et membre de l'Institut, est né à Mulhouse (Haut-Rhin), le 21 octobre 1807. Sa première éducation fut dirigée vers l'étude des sciences appliquées à l'industrie ; mais son penchant pour la musique lui inspira tant de dégoût pour la profession qu'on lui destinait, qu'il prit la résolution de se livrer sans réserve à la culture de cet art. Il avait appris à jouer de la flûte et du piano, et avait mis beaucoup de persévérance à lire les traités de composition qui lui étaient tombés sous la main; mais chaque jour il acquérait la conviction de l'insuffisance de ces ouvrages pour compléter une éducation pratique. En 1828, il se rendit à Paris, et le 16 octobre de la même année, il fut admis au Conservatoire pour y apprendre le contrepoint et la fugue, sous la direction de Jelensperger et Seuriot, professeurs adjoints de la chaire de Reicha. Au mois d'octobre 1829, il devint élève de Lesueur, qui dirigea ses études de composition dramatique. Depuis 1835, M. Reber s'est fait d'abord connaître par des œuvres de musique instrumentale et vocale qui indiquent un talent distingué, sous le rapport de la forme et d'une certaine naïveté gracieuse. Il a publié en ce genre : 1° Quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 1 ; Paris, Richault. — 2° 1er grand quatuor pour 2 violons, alto et basse, op. 4; ibid. — 3° 2me idem, op. 5; ibid, — 4° 3me idem, op. 7; ibid. — 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 8; ibid. — 6° 2me idem; ibid. — 7° Pensée musicale pour piano seul, op. 3; ibid. — 8° Variations sur un air suisse, idem, op. 6; ibid. — 9° Quelques mélodies charmantes à voix seule et piano, parmi lesquelles on remarque *le Voile de la châtelaine, la Captive, Hai luli, la Chanson du pays*. — 10° Des valses pour piano et pour piano et violon, d'un caractère original, etc. M. Reber a composé aussi des symphonies qui ont été exécutées aux concerts de la société de Sainte-Cécile, et dont une a été entendue dans ceux du Conservatoire. Comme compositeur dramatique, il a donné : 1° *La Nuit de Noël*, en 3 actes, au théâtre de l'Opéra-Comique, le 11 février 1848. — 2° *Le Père Gaillard*, en 3 actes, au même théâtre, le 7 septembre 1852. — 3° *Les Papillotes de M. Benoist*, en un acte, au même théâtre, le 28 décembre 1853. — 4° *Les Dames capitaines*, en 3 actes, au même théâtre, 3 juin 1857. M. Reber a écrit aussi pour l'Opéra un grand ouvrage intitulé *Naïm*, qui n'a pas été représenté, mais dont l'ouverture a été exécutée dans les concerts de Paris. On a du même artiste un *Traité d'harmonie;* Paris, Colombier, 1862, 1 vol. gr. in-8°.

REBEYROL (Pierre), né à Nantes en

1798, entra comme élève au Conservatoire de Paris en 1818, et y devint élève de Lefebvre pour la clarinette. Le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours de 1820. Dans la même année, il entra sous la direction de Reicha pour la composition. De retour à Nantes, il a été nommé, en 1834, par le conseil municipal, professeur de musique de l'école primaire supérieure. Cet artiste a publié plusieurs œuvres de quatuors et de quintettes pour des instruments à cordes. Il a fait aussi entendre dans les concerts des symphonies et d'autres morceaux de sa composition.

REBS (Chrétien-Gottlob), docteur en philosophie, *cantor* et directeur de musique de l'église Saint-Michel, à Zeitz, est né le 23 août 1771 à Rossleben. On a gravé de sa composition : 1° Deux sonatines avec des rondeaux variés pour piano seul, op. 5; Leipsick, Hofmeister. — 2° Variations sur un thème du *Freischütz;* ibid. — 3° Variations sur l'air allemand : *Wir winden dir den J.*, op. 11, ibid. — 4° Six chansons allemandes à voix seule, avec accomp. de piano ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; et plusieurs autres petites productions. Rebs s'est fait connaître comme critique musical par des articles publiés dans divers journaux, et il a donné dans la Gazette générale de musique de Leipsick (1841) une série de questions et de réponses concernant la construction des orgues. Il a publié une notice sur sa vie sous le titre de *Erinnerungen aus mein Leben;* Zeitz, 1839, in-8° de 132 pages.

RECHENBERG (Ernest), professeur de musique et compositeur à Berlin, est né le 12 octobre 1800 à Friedersdorf sur la Queis, dans la régence de Liegnitz. Après avoir terminé ses études littéraires et musicales, il se rendit à Berlin en 1822, et fut admis dans l'Institut pour la musique d'église, où il reçut des leçons de Bernard Klein pour la composition. A sa sortie de cette institution, Rechenberg s'est livré à l'enseignement. Au nombre de ses élèves, on remarque Charles Eckert (*voyez* ce nom). Ses compositions consistent en musique d'église dont il n'a publié que le psaume *Gott ist unser Heil*, à plusieurs voix, orchestre et orgue (Berlin, Schmidt), beaucoup de *Lieder* à voix seule et à quatre voix, et des pièces pour piano seul. On a aussi de cet artiste un livre choral (*Allgemeines Choralbuch*, Berlin, Challier), avec des préludes et des conclusions pour l'orgue, tirés des œuvres de J.-S. Bach, Hesse, Kühn, Kühnau, Natorp, etc., à l'usage des organistes des petites villes.

REDERN (Guillaume-Frédéric, comte DE), conseiller intime et chambellan du roi de Prusse, intendant général de la musique de la cour, et membre de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin, est né dans cette ville le 9 décembre 1802. Après avoir terminé ses études de droit à l'université, il entra dans le conseil d'État en 1823, et deux ans après, il devint chambellan de la princesse royale Élisabeth, depuis lors reine de Prusse. Amateur passionné de musique qu'il cultivait avec succès, M. de Redern fut chargé, en 1842, de l'intendance générale de la musique de la cour. Le premier ouvrage qui le fit connaître comme compositeur fut une ouverture pour l'orchestre, écrite à l'âge de dix-huit ans, et qui fut exécutée à Berlin en 1820. Parmi ses compositions, on remarque : 1° *Liturgie*, chœur à 4 voix; Berlin, Schlesinger. — 2° *Musica sacra* (1er volume) : *Agnus Dei; Adoramus; Veni Sancte Spiritus; Sanctus-Dominus*, 1856. — 3° *Musica sacra* (2e volume) : *Nunc dimitis; Hymnus angelicus; Christus fortis est*, 1857. — 4° Cantate (*Laut tœne unser Lobgesang*), pour voix solo, chœur et orchestre, pour le jour de naissance du roi Frédéric-Guillaume IV, exécutée le 12 janvier 1858. — 5° *Christine*, grand opéra en trois actes, représenté au théâtre royal de Berlin, le 17 janvier 1860, gravé en partition pour le piano; Berlin, Bote et Bock. — 6° Marche triomphale à grand orchestre pour la tragédie *L'Empereur Frédéric III*, arrangée pour piano ; Berlin, Schlesinger. — 7° Ouverture de concert pour orchestre ; Berlin, Bote et Bock. — 8° Pièces pour musique de cavalerie, ibid. — 9° Pas redoublé pour musique militaire, ibid. — 10° Plusieurs recueils de quadrilles et de valses pour piano.

REDIN ou **REDEIN** (Jean-François) (1), violoniste et compositeur belge, ne naquit pas à Liége, comme il est dit dans la première édition de cette Biographie, car il vit le jour à Anvers, et fut baptisé à la cathédrale de cette ville le 5 novembre 1748. Il était le troisième fils de Joseph Redin, bourgeois de cette ville, et de Jeanne-Françoise-Hansewyck (2). Il est vraisemblable que Jean-François Redin reçut sa première éducation musicale comme enfant de chœur. Cependant on ne possède aucun renseignement à cet égard ; on ignore également le nom du maître de violon de cet artiste, et l'on ne sait qu'il fut premier violon de la cathédrale d'Anvers que par le titre d'un de ses ouvrages. J'ai dit, dans

(1) Ce nom est écrit de plusieurs manières dans les actes de l'état civil, à Anvers.

(2) Je suis redevable de ces renseignements authentiques aux soins obligeants de M. le chevalier Léon de Burbure, qui, à ma prière, a bien voulu faire des recherches.

la notice de la première édition de ce livre que Redin entra au service du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, et qu'il mourut à Bruxelles : ces faits sont inexacts, car son nom ne figure pas dans les états de la chapelle de ce prince, et l'on verra tout à l'heure qu'il cessa de vivre dans le lieu même où il était né. Son œuvre quatrième ayant été publié à Londres en 1789, tout porte à croire qu'il y habitait alors. Il resta célibataire, ainsi que le prouve l'acte de son décès, et mourut à Anvers à l'âge de cinquante-trois ans, le 8 ventôse an X (24 février 1802). On voit dans les registres de l'état civil que la déclaration de la mort de *J. F. Redein, musicien*, est faite, non par des personnes de sa famille, mais par deux voisins, dont un est qualifié d'*hospitalier*. Les ouvrages publiés par Redin sont estimables et ont eu du succès dans leur nouveauté; ils ont pour titres : 1° Six duos pour 2 violons, œuvre 1er; Bruxelles, Van Ypen. — 2° Six sonates pour 2 violons, dédiés au chevalier J. F. Van Ertborn, et composées par J. F. Redin, 1er violon de la cathédrale d'Anvers, œuvre 2, ibid. — 3° Six symphonies pour 2 violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors, op. 3; Paris, Bailleux, 1786. — 4° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4; Londres, Preston, 1789.

REDI (D. Thomas), né à Sienne dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à Lorette pendant près de quarante ans, et mourut vers 1735. On peut voir, dans les Mémoires de l'abbé Baini sur la vie et les ouvrages de Palestrina (tome I, note 195), le récit d'une discussion survenue entre Redi et le P. Martini, à l'occasion de la résolution d'un canon d'Animuccia. Redi a laissé beaucoup de musique d'église en manuscrit : je possède de lui quatre psaumes à huit voix, où se trouvent de belles fugues.

REDI (François), excellent professeur de chant et maître de chapelle à Florence, dans la première moitié du dix-huitième siècle, établit, en 1716, une école de chant où la célèbre cantatrice Victoire Tesi a reçu sa première éducation vocale. Beaucoup d'autres chanteurs renommés se sont aussi formés dans l'école de Redi.

REDSLOB (Gustave-Maurice), littérateur allemand, né à Querfurt, en Saxe, a fait imprimer une dissertation académique intitulée : *Dissertatio de præcepto musico* (Lamenageach al haggitith) *in inscriptionibus psalmorum* VIII, LXXXI et LXXXIV, *conspicuus;* Leipsick, 1831, in-8° de 43 pages. Ce titre, mêlé de latin et d'hébreu, signifie : Dissertation sur le précepte musical (pour chanter sur le Githith (1), qui se voit dans les inscriptions des psaumes 8, 81 et 84.

REEVE (Guillaume), professeur de musique et compositeur, naquit à Londres en 1757. Destiné au barreau, il fréquenta d'abord le cabinet d'un procureur; mais bientôt il abandonna l'étude de la jurisprudence pour celle de la musique, sous la direction de Richardson, organiste de Saint-Jacques, dans Westminster. En 1781, Reeve accepta une place d'organiste à Tottness, dans le Devonshire. Il en remplit les fonctions pendant deux ans; mais vers la fin de 1783 les frères Ashley lui offrirent un engagement pour écrire la musique des pantomimes et des drames qu'ils faisaient représenter à leur théâtre, et leurs propositions le ramenèrent à Londres. Non seulement il composa un très-grand nombre de pantomimes, de ballets et d'opéras, mais il parut aussi sur plusieurs théâtres comme acteur et comme chanteur, particulièrement à Covent-Garden et à Haymarket. En 1792, il avait été nommé organiste de Saint-Martin, dans le quartier de Ludgate; mais il ne garda pas longtemps cet emploi. Reeve vivait encore à Londres en 1829, âgé de soixante-dix ans, et jouissait d'une honnête aisance acquise par ses travaux. Il a été un des compositeurs dramatiques anglais les plus renommés de son temps. Il réussissait particulièrement dans le style comique. Quelques-uns de ses ouvrages ont été faits en société avec Mazzinghi (*voy.* ce nom). On ne connaît point aujourd'hui les titres de toutes les pièces de théâtre pour lesquelles Reeve a écrit de la musique; elles sont au nombre de plus de cent. Celles qui ont eu le plus de succès sont les suivantes : *Oscar et Malvina*, pantomime en 1791. — 2° *Orphée et Euridice*, ballet, 1792. — 3° *L'Apparition*, drame musical, 1794. — 4° *British Fortitude* (la Bravoure anglaise, 1794. — 5° *Hercule et Omphale*, pantomime, 1794. — 6° *The Purse* (la Bourse), drame musical, 1794. — 7° *Merry Sherwood*, 1795. — 8° *Arlequin et Oberon*, 1796. — 9° *Bantry Bay* (la Baie de Bantry), opéra, 1797. — 10° *Raymond et Agnès*, ballet sérieux, 1797. — 11° *Round Tower* (la Tour ronde), 1797. — 12° *Jeanne d'Arc*, ballet historique, 1798. — 13° *L'Embarcation*, opérette, 1799. — 14° *Thomas et Suzanne*, opéra, 1799. — 15° *La Caravane*, idem, 1803. — 16° *The Dash* (la Rixe), opéra bouffe, 1804. — 71° *White Plume* (le Panache blanc), opéra,

(1) Le *Githith* était vraisemblablement, d'après le rapport de nom avec le *qytharah* des Arabes, un instrument à cordes pincées.

1806. Reeve a composé en société avec Mazzinghi. — 18° *Ramah-Droog*, grand opéra, 1798. — 19° *The Turnpike gate* (la Barrière), opéra-comique, 1799. — 20° *Paul et Virginie*, 1800. — 21° *Blind Girl* (la Fille aveugle). Enfin, il a pris part à la composition de beaucoup d'autres pièces, jusqu'en 1811. Reeve a publié un ouvrage élémentaire pour le piano, intitulé : *The juvenile preceptor, or entertaining instructor; a complete introduction to the piano forte*, Londres, Clementi, in-folio.

REEVES (Sims), le plus célèbre ténor de l'Angleterre, est né à Woolwich en 1821. Dès son enfance, il montra les plus heureuses dispositions pour la musique, et son père, musicien de profession, entreprit de les cultiver et de les développer. Les progrès du jeune Reeves furent si rapides, qu'ayant à peine atteint l'âge de quatorze ans, il possédait déjà une remarquable habileté sur plusieurs instruments, était excellent lecteur, et connaissait la théorie de l'harmonie. Son instruction dans la musique d'église était dès lors si étendue, qu'il fut choisi comme organiste et directeur du chœur à North-Croy, dans le comté de Kent. Ce fut à cette époque qu'il fit ses premiers essais de compositions dans quelques antiennes pour le service de son église. Après avoir quitté cette position, il se rendit à Londres et reçut quelques leçons de piano de Jean-Baptiste Cramer. La beauté de sa voix s'était manifestée pendant qu'il dirigeait le chœur de North-Croy, et son père lui avait donné un professeur de chant, qui, par une erreur qui n'est pas sans exemple, se trompa sur le caractère de la voix de son élève, la prit pour un baryton, et ne cultiva que les notes comprises dans l'étendue de ce genre de voix. Sims Reeves, débuta en effet à l'âge de dix-neuf ans comme baryton au théâtre de Newcastle, et y chanta les rôles de Rodolphe dans la *Sonnanbula*, et de Dandini, dans la *Cenerentola;* il y obtint de brillants succès qui se soutinrent dans les villes de l'Irlande et de l'Écosse où il se fit entendre. Comprenant toutefois qu'il ne possédait pas les vrais principes de l'art du chant, il prit la résolution de se rendre à Paris et de prendre des leçons de Bordogni. Ce fut alors que ce professeur lui découvrit l'erreur de son premier maître, et lui démontra qu'il possédait un ténor de la plus grande puissance et de la plus rare étendue dans les sons de l'octave aiguë. De retour en Angleterre, Sims Reeves continua de chanter dans les provinces et en Irlande, car aucune proposition ne lui fut faite alors par les directeurs des théâtres de Londres. Toujours désireux de perfectionner son talent, il fit un voyage en Italie. Arrivé à Milan, il y prit des leçons de Mazzucato, et compléta, sous la direction de cet excellent maître, son éducation vocale. Avant de s'éloigner de cette ville, il chanta, au théâtre de la Scala, le rôle d'*Edgardo* dans *Lucia di Lammermoor*, avec une puissance d'effet qui n'avait été égalée par aucun chanteur. Il fut ensuite engagé pour d'autres théâtres de l'Italie, et partout applaudi chaleureusement.

Au moment du retour de Sims Reeves à Londres, Jullien venait de se charger de l'entreprise du théâtre de Drury-Lane : il offrit au jeune chanteur un engagement qui fut accepté, et le 6 décembre 1847, le début de Reeves se fit par le rôle d'*Edgard*, qui lui avait fait une brillante réputation en Italie. Par diverses circonstances dont le détail serait trop long, il n'y produisit pas l'effet qu'on pouvait attendre de son talent et de son admirable voix. Engagé par M. Lumley pour le Théâtre de la Reine en 1848, il y débuta le 20 mai par le rôle de *Carlo* dans *Linda di Chamouny*, et son succès égala celui des meilleurs chanteurs italiens de ce théâtre; néanmoins il y resta peu de temps, parce que le rôle d'*Edgard* ayant été donné à un autre artiste, Sims Reeves rompit immédiatement son engagement. Ce fut dans l'automne de la même année 1848 que le talent de ce chanteur fut placé dans sa sphère propre par l'engagement qu'il reçut pour chanter la partie de ténor solo dans le Festival de Norwich, car depuis lors il n'a pas eu de rival dans la grande musique classique et religieuse, particulièrement dans les œuvres de Hændel, dont il a saisi admirablement le caractère, et dans lesquelles la puissance exceptionnelle de son organe fait ressortir tous ses avantages. Dans l'année suivante (1849), il fut engagé au théâtre de Covent-Garden et y chanta dans *la Sonnanbula* et dans *la Donna del Lago;* puis, dans l'hiver suivant, il chanta au même théâtre dans l'opéra anglais. Pendant ce temps, il était devenu l'étoile des concerts de Londres. En 1850, il retourna au Théâtre de la Reine et y chanta dans *Ernani* et dans *Lucia di Lammermoor*, avec Mlle Hayes et Mme Sontag. En 1851, il accepta un engagement au Théâtre-Italien de Paris et y débuta dans *Ernani* le même jour que *Sophie Cruvelli*. Toute l'attention du public s'était portée sur cette cantatrice, qui émut l'assemblée jusqu'à l'enthousiasme; il en résulta que le talent de Sims Reeves fut peu remarqué; mécontent de n'avoir pas produit l'effet qu'il avait espéré, il retourna à Londres sans attendre la fin de la saison. A diverses époques, il accepta encore des engagements de théâtres; mais ce

n'est pas dans cette voie qu'il a obtenu ses plus beaux succès : les grands festivals de l'Angleterre, les oratorios d'*Exeter-Hall* et de *Cristal-Palace*, enfin les concerts où il dit avec un charme inexprimable les mélodies écossaises et anglaises, voilà son véritable domaine; c'est là qu'il excite au plus haut degré l'enthousiasme de ses compatriotes. Sims Reeves a fini par le comprendre, car, depuis 1856, il n'a plus, que je sache, paru sur aucun théâtre.

REGART (D. Salvador-Maria), musicien espagnol du dix-neuvième siècle (1840-1860), est auteur d'un livre qui a pour titre : *Nuevo sistema musical. Tratado elemental de musica, ò sea Nuevo metodo para aprender la musica figurada, ò canto profano;* Madrid (sans date).

REGGIO (Pierre), luthiste célèbre du dix-septième siècle, né à Gênes, fut d'abord attaché à la musique de la reine Christine de Suède; mais, après l'abdication de cette princesse, il se rendit en Angleterre, et s'établit à Oxford, où il publia un livre intitulé : *A Treatise to sing well any song whatsoever.* (Traité pour apprendre à bien chanter quelque air que ce soit), Oxford, 1677. Quelque temps après la publication de ce livre, Reggio s'établit à Londres, où il mourut le 23 juillet 1683. On a de la composition de cet artiste les chansons amoureuses de Cowley, mises en musique à voix seule avec basse continue.

RÉGINON, abbé de Prum, monastère de bénédictins dans le diocèse de Trèves, naquit en Allemagne, vraisemblablement vers l'année 840. Distingué par ses connaissances en théologie, en histoire, et dans les sciences, il parvint aux premières dignités dans l'abbaye de Prum, où il avait fait ses vœux. Ce fut lui qui, en 885, coupa les cheveux au prince Hugues, fils du roi Lothaire, qu'on y avait relégué, après lui avoir crevé les yeux. Après le pillage de cette abbaye par les Normands, en 892, Farubert abdiqua son titre d'abbé, et Réginon fut choisi pour lui succéder; mais les intrigues de trois moines nommés Richard, Gérard et Marfred, obligèrent Réginon à se demettre de sa dignité en 899, et à se retirer près de Rathbod, archevêque de Trèves, qui lui donna un témoignage de son estime en le nommant abbé de Saint-Maximin, dans le faubourg de Trèves (1), où il mourut en 915. On a de Réginon : 1° Une chronique qui s'étend depuis la naissance de Jésus Christ jusqu'en 907, et qui a été publiée à Mayence en 1521, à Francfort en 1566, et que Pistorius a insérée dans ses *Rerum germanicarum Scriptores*; Francfort, 1583. — 2° Un traité de la discipline de l'Église, publié par Hildebrand, sous ce titre : *De Disciplina ecclesiastica veterum, præsertim Germanorum, libri duo*, Helmstadt, 1659, in 4°, et dont Baluze a donné une meilleure édition, intitulée : *De Disciplinis ecclesiasticis et religione christiana;* Paris, 1671, in-8°. — 3° *Epistola de harmonica institutione ad Rathbodum Episcopum Trevirensem, ac Tonarius sive octo toni, cum suis differentiis.* L'existence de cet ouvrage était ignorée quand Bunemann, bibliothécaire à Minden, puis recteur du collége de Hanovre, connu par de bons livres relatifs à la bibliographie, en acheta un manuscrit dans une vente publique, à Maestricht. Mattheson annonça cet événement dans le troisième numéro de sa *Critica musica* (t. I, p. 83), au mois de juin 1722, en faisant remarquer que Louis XIV avait offert plusieurs milliers de livres pour le même manuscrit quelques années auparavant, mais que par des circonstances inconnues le volume s'était alors égaré. D'après une notice publiée par Bunemann lui-même, Mattheson assure que ce manuscrit, de la main même de Réginon, est le seul qui existe (*est unicum exemplar in toto terrarum orbe*). Il ajoute que l'auteur n'était que simple moine lorsqu'il l'écrivit, et qu'il ne devint abbé de Prum que postérieurement : d'où il suit que l'ouvrage est antérieur à 892. Postérieurement, ce manuscrit a passé dans la bibliothèque de l'université de Leipsick, et l'on en a découvert une autre copie dans la bibliothèque d'Ulm. En 1824, j'ai trouvé dans un très-ancien volume manuscrit de différentes mains, appartenant à la bibliothèque royale de Belgique (n° 2751, in-4°), et contenant dix-sept pièces historiques et autres, une copie apographe de l'ouvrage de Réginon, datée de l'an 885. Cette copie précieuse renferme l'épître à Rathbod, suivie des formules ou neumes de deux cent quarante-trois antiennes et de cinquante-deux répons, dans les huit tons de l'église, notées en neumes de l'ancienne espèce germanique que j'ai appelée *notation saxonne ou gothique.* J'ai cité ce manuscrit dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique.* On connaît donc jusqu'à ce jour trois copies de l'ouvrage de Réginon.

L'abbé Gerbert a publié l'épître *De Harmonica institutione*, dans le premier volume de ses *Scriptores ecclesiast. de Musica sacra* (p. 230-247), d'après le manuscrit de Leipsick; mais il n'a point donné les formules des neumes; en sorte que cette intéressante partie du travail

(1) Les Bénédictins, auteurs de l'*Histoire littéraire de la France*, et d'après eux M. Weiss, se sont trompés en donnant à cette abbaye le nom de *Saint-Martin*.

de Réginon est encore inédite. L'objet de la lettre à Rathbod est de signaler la décadence du chant ecclésiastique dans l'archevêché de Trèves, vers la fin du neuvième siècle, et les altérations qui s'étaient glissées dans un certain nombre d'antiennes. Cette lettre est divisée en dix-neuf sections. Dans la première, Réginon rapporte qu'ayant pris chez lui l'antiphonaire de la cathédrale, il en a rangé les chants dans un meilleur ordre et suivant la constitution des tons. Puis il indique des anomalies d'un certain nombre d'antiennes où la constitution des modes du plain-chant n'est pas respectée, et qui, après avoir commencé dans un ton, finissent dans un autre. Les troisième et quatrième sections traitent des tons suivant la doctrine ordinaire; dans la quatrième, Réginon appelle *musique naturelle* celle des quatre tons authentiques, et *musique artificielle* celle des tons plagaux. Les cinquième et sixième divisions exposent la doctrine de l'harmonie universelle d'après Boèce. Les septième et huitième sont relatives aux trois genres d'instruments à cordes, à vent et de percussion. La neuvième division a pour titre : *Quid vox, quid sonus?* on y voit qu'à cette époque *vox* signifiait le ton ou la note déterminée, et *sonus*, le son en général. Les sections dix à dix-sept exposent la doctrine des intervalles et des divisions de l'échelle suivant le système grec. Dans les dernières, Réginon dit que la musique est un art si vaste et dont les principes sont si obscurs, qu'il n'est donné qu'à peu de personnes d'y être initié.

REGIS ou **DE ROI** (Jean), dont le nom flamand était vraisemblablement Koninck, qui a la même signification, fut un des musiciens renommés de la Belgique vers le milieu et dans la seconde moitié du quinzième siècle, car il fut contemporain d'Ockeghem, de Busnois et de Caron, suivant ce que nous apprend Tinctoris, dans le prologue du *Proportionale* (écrit en 1476), où nous voyons aussi qu'il était compté au nombre des plus habiles dans son art. « Ses contemporains (de *Dunstaple*, *voyez* ce nom) dans « la Gaule (Belgique), dit Tinctoris, ont été Dufay et Binchois, suivis immédiatement par les « modernes Okeghem, Busnois, Regis et Caron, « tous excellents compositeurs, d'après ce que j'en « ai entendu (1). » Il résulte de ce renseignement que Regis a dû produire ses premiers ouvrages vers 1450 au plus tard, Dufay étant mort en 1432. On voit, dans les documents qui ont servi pour la notice d'Obrecht (*voyez* ce nom), que ce maître célèbre entretenait une correspondance avec Regis. Rien n'a fait connaître jusqu'à ce jour quelle fut la position de cet artiste : il est seulement démontré, par les recherches de M. Pinchart et de M. Léon de Burbure, qu'il ne fut attaché ni à la chapelle des ducs de Bourgogne, ni à la cathédrale d'Anvers. Dans un livre de fragments de messes de divers auteurs, publié par Petrucci de Fossombrone, en 1508, on trouve le *Credo* à 4 voix de la messe *Village*, de Regis. Le premier livre de motets à cinq voix publié par le même imprimeur contient quatre motets de ce savant musicien, à savoir : *Ave Maria; Clangat plebs floret; Salve Sponsa tui genitrix; Lux solemnis adest.* Dans le troisième livre (signé C) de la précieuse collection du même typographe, intitulée *Harmonice musices Odhecaton* (Venise, 1503), on trouve la chanson française à 4 voix, de Regis, dont les premiers mots sont *S'il vous plaisist.* Plusieurs messes de cet artiste, dont une sur la chanson de *l'Homme armé*, se trouvent en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome. Tinctoris (*Proport. lib. III, cap.* 5) cite aussi de lui la messe *Per omnia*, lui reprochant certaines fautes de proportions dans la notation de cet ouvrage.

REGNARD ou **REGNART** (François), né à Douai, dans la première moitié du seizième siècle, fut d'abord attaché à la cathédrale de Tournay, en qualité de simple musicien. J'ai dit, dans la première édition de cette biographie, que Regnard obtint en 1573 le titre de maître de chapelle de cette cathédrale, parce qu'il porte ce titre au frontispice de son recueil de *Cinquante chansons à quatre et cinq parties*, publié à Douai, chez Jean Bogaerd, en 1575; cependant la liste des maîtres de chapelle de cette église, faite à la demande de M. Van Elewyck, par M. le chanoine Voisin, vicaire général du même diocèse, semble démentir ce fait parce que, d'une part, le 19 août de cette même année 1573, Simon Lenaerd est nommé maître de chapelle, et de l'autre, une indemnité est accordée à François Regnard pour le temps où il avait occupé la même position. Toutefois, ces motifs ne me paraissent pas suffisants pour infirmer la date que j'ai donnée, ou plutôt ils me semblent la confirmer. Remarquons d'abord que ce n'est que le 19 août que Simon Lenaerd reçoit sa nomination; en second lieu, on accorde une indemnité à Regnard pour le temps où il a rempli les fonctions de maître de chapelle, ce qui prouve qu'il n'a occupé cette place que peu de temps, car s'il y fût resté une année entière, par exemple, ce n'est pas une indemnité qui

(1) De huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron, omnium quos audiverim in compositione præstantissimi.

lui aurait été due, mais le traitement régulier attaché à la position. Il est donc vraisemblable qu'ayant été nommé en 1573, une position plus avantageuse lui fut offerte, qu'il a donné sa démission avant le mois d'août, et qu'il n'occupa la place de maître de chapelle que pendant un temps assez court.

Il ne reste plus qu'à découvrir quelle fut la position de François Regnard après avoir abandonné celle de maître de chapelle de la cathédrale de Tournay : or nous en trouvons une indication précise dans son recueil de messes intitulé *Missæ tres, quatuor et quinque vocum, auctore Francisco Regnardo Sereniss. Principis Mathiæ Austrij, etc., musicorum vice præfecto. Jam primum in lucem editæ; Antverpiæ, ex officina Christophori Plantini*, 1582, in-fol. max. Ainsi, François Regnard passa immédiatement de la cathédrale de Tournay au service de l'archiduc Mathias. Ce fut sans doute son frère (*voyez* l'article suivant) qui lui procura cet emploi. On connaît aussi de sa composition : 1° *Cinquante chansons à quatre et cinq parties, convenant tant aux instruments qu'à la voix*; à Douai, chez Jean Bogaerd, 1575, in-4°. 2° *Poésies de P. de Ronsard et autres poètes, mises en musique, à quatre et cinq parties*; Paris, Adrien Leroy, 1579, in-4° oblong.

REGNARD ou **REGNART** (Jacques), frère puîné du précédent, naquit à Douai vers 1531, et fit ses études au collége des jésuites. Il y a quelque incertitude sur les commencements de sa carrière d'artiste, et sur les positions qu'il occupa avant 1570. Remarquons d'abord qu'il n'était âgé que d'environ vingt et un ans lorsque ses premières compositions furent publiées, en 1552, dans un recueil de *Magnificat* à 4 et 5 voix de divers compositeurs. Il fut d'abord attaché en qualité de chantre à la cathédrale de Tournay; mais il ne dut pas y rester longtemps, car Pierre Joannelli, qui a recueilli une grande collection de motets composés par les membres de la chapelle impériale, sous les règnes de Ferdinand I^{er} et de Maximilien II, et qui la publia en 1568, sous le titre de *Novus Thesaurus musicus*, y a placé vingt morceaux de ce genre, composés par Jacques Regnard; d'où l'on doit conclure qu'il avait passé de la cathédrale de Tournay dans cette chapelle avant que Roland de Lassus l'appelât à Munich en 1570 pour le service de la chapelle du duc de Bavière Albert. Quoi qu'il en soit, il est certain que, dans cette même année 1570, il était établi dans cette ville, puisqu'il y épousa Anne Fischer. fille de Jean Fischer, chanteur de la chapelle électorale. Vers 1575, Regnard fut rappelé au service de l'empereur Maximilien II, et après la mort de ce prince, l'empereur et roi de Bohême Rodolphe II l'appela à Prague, et le nomma second maître de sa chapelle. Il y resta jusqu'à ce que l'archiduc Ferdinand priât le roi de Bohême de le renvoyer à Vienne. Il paraît qu'il fut peu satisfait de la situation qu'il y trouva, car il retourna à Prague quelques années après; cependant il n'est pas douteux qu'il ait été maître de la chapelle de l'archiduc Ferdinand, car il en prend le titre au frontispice de son recueil de 25 Chansons amusantes (en allemand), qui fut publié à Munich en 1591. Peu de temps après son retour à Prague, sa santé s'altéra, et l'ardeur qu'il mit à continuer ses travaux le conduisit en peu de temps aux portes du tombeau. Dans la dédicace latine de son dernier livre de messes, à l'empereur, datée de Prague le 31 décembre 1599, il dit que son état est désespéré, qu'il lui reste à peine assez de force pour achever son ouvrage, et termine en suppliant le monarque de prendre sous sa protection sa femme et ses enfants (1). Regnard mourut vraisemblablement en 1600, ou au plus tard dans l'année suivante, car sa femme prend le titre de veuve dans un recueil de ses compositions posthumes qu'elle dédia à l'électeur de Bavière, après son retour à Munich, en 1602. Les premières compositions de cet artiste ont paru dans un recueil intitulé : *Magnificat secundum 8 vulgares musicæ modos a diversis musicis compositum 4 et 5 vocum*, Duaci, 1552. Dans la liste de ses autres ouvrages on remarque : 1° *Teutsche Lieder mit dreyer Stimmen, nach Art der neapolitanen oder welschen Villanellen* (Chansons allemandes à la manière des villanelles italiennes, à 3 voix); Munich, Ad. Berg, 1573, in-4°. — 2° *Sacræ aliquot Cantiones quas moteta vulgus appellat, quinque et sex vocum. Authore Jacobo Regnart flandro Sac. Cæs. Majestatis musico divo Maximiliano II, Romanorum imperatori semper Augusto, consecratus*; ibid, 1575, in-4°. — 3° *Aliquot cantiones vulgo motecta appellatæ, ex veteri atque novo testamento collectæ, quatuor vocum. Autore Jacobo Regnard flandro, sacræ Cæsareæ Majestatis musico; Noribergæ, in officina Cath. Gerlachin et hæredes Johannis Montani*, 1577, in-4°. — 4° *Newe Kurzweilige teutsche Lieder mit fünf Stimmen zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauche* (Nouvelles chansons allemandes courtes et agréables à 5 voix, pour chanter ou pour l'usage de toutes sortes d'instruments); Nuremberg, Catherine Gerlach et Jean de Berg, 1580, in-4°

(1) On trouve le texte de cette épître dans le Dictionnaire historique des artistes de la Bohême, par Dlabacz, tome II, page 546.

oblong.—5° *Canzoni italiane a cinque voci*, lib. 1 *et* 2; ibid., 1581, in-4° obl.—6° Chansons allemandes à 3 voix, dans le genre dés napolitaines, publiées d'abord en trois parties, puis réunies; Munich, Adam Berg, 1583, in-4°; Francfort, 1591, 1597, in-4°. Je crois que ces diverses éditions ne sont que des reproductions de l'ouvrage publié à Munich, en 1573.—7° *Cantionum piarum septem psalmi pœnitentiales, tribus vocibus*; Munich, Adam Berg, 1586, in-4°.— 8° *Mariale, hoc est opusculum sacrarum cantionum pro omnibus B. M. V. festivitatibus cum* 4, 5, 6, 8 *voc.*; Inspruck, 1588, in-4°.— 9° Vingt-cinq chansons amusantes (en allemand), à 4 voix et pour divers instruments; Munich, 1591. C'est au frontispice de cet ouvrage que Regnard prend le titre de maître de chapelle de l'archiduc Ferdinand. Les autres ouvrages de Regnard, dont les titres suivent, n'ont été publiés qu'après sa mort. —10° *IX Missæ sacræ ad imitationem selectissimarum cantionum suavissima harmonia a quinque, sex et octo vocibus elaboratæ. Authore Jacobo Regnardo, Cæs. Majestatis chori musici præfecto; Francofurti, apud Wolfgangum Richterum, impensis Nicolai Steinii bibliopolæ*, 1602, in-4° oblong.—11° Deuxième suite de ces messes; Francfort, 1603, in-4° obl. Il est vraisemblable que cette édition est une réimpression, car rien n'indique au titre que Regnard fut décédé. — 12° *Corollarium missarum sacrarum ad imitationem selectissimarum cantionum suavissima harmonia a* 4, 5, 6, 8 *et* 10 *voc.*; Munich, 1603, in-4°. On trouve dans cet ouvrage deux dédicaces de la veuve de Regnard, la première à l'archiduc Ferdinand, l'autre à Georges-Berthold de Breitenberg.—13° *Motettæ* 4, 5, 6, 7, 8 *et* 12 *vocum, pro certis quibusdam diebus dominicis, sanctorumque festivitatibus*; Francfort, 1605, in-4°. — 14° *Canticum Mariæ quinque vocum*; Dillingen, 1605, in-4°. — 15° *Magnificat decies octonis vocibus ad octo modos musico compositum, una cum duplici antiphona, Salve Regina, totidem vocibus decantanda*; Francfort, 1614, in-4°.

REGNARD ou **REGNART** (Paschasius, et Charles) frères de *François* et de *Jacques*, ont été aussi musiciens et compositeurs. Les positions qu'ils ont occupées ne sont pas connues jusqu'à ce jour. Leur existence n'est révélée que par un recueil composé de pièces des quatre frères, lequel est imprimé sous ce titre : *Novæ cantiones sacræ quatuor, quinque et sex vocum, tum instrumentorum cuivis generi, tum viræ voci aptissimæ, authoribus Francisco, Jacobo, Paschasio, Carolo Regnart fratribus germanis* (*Ecce quam bonum et quam jucundum habitare fratres in unum*, Psal. 132); *Duaci, ex officina Joannis Bogarti typographi jurati*, 1590, in-4°.

REGNIER (Joseph), avocat à Nancy, membre de la société *Foi et Lumière* de cette ville, et amateur de musique, est auteur d'un livre qui a pour titre : *L'Orgue, sa connaissance, son administration et son jeu*; Nancy, Vagner, 1850, un volume in-8° de 552 pages. Ce titre énigmatique, qui exprime mal ce qu'il veut dire, répond au contenu de l'ouvrage, écrit d'un style prétentieux, déclamatoire et souvent obscur : l'auteur ne sait pas toujours les choses dont il parle. Par exemple, dans ce passage (page 34), où il s'agit de la nature des jeux d'anche de l'orgue : « Représentons-nous la languette fixée par « une de ses extrémités au système de l'anche ; « plus longue sera cette languette, plus grande sera « la force de l'air *pour la faire battre contre « son anche*, et dans ses battements elle *mettra* « d'autant moins de rapidité *qu'ils la tiendront « plus éloignée de l'orifice de l'anche*, etc. » M. Regnier ne sait pas que la languette est ce qu'on nomme *l'anche :* il prend pour celle-ci la rigole contre les parois de laquelle cette anche bat, comme la languette, ou l'anche de la clarinette bat contre les parois de l'ouverture de son bec.

REGO (Pedro-Vaz), maître de chapelle à Elvas, en Portugal, né en 1670, à Evora, mourut en ce lieu en 1736, à l'âge de soixante-six ans. Il a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, un traité de musique, en langue portugaise, inachevé, et une dissertation intitulée : *Defensa sobra a entrada da novena da missa sobre la scala Aretina, composta pelo Mestre Francisco Valls, Mestre da cathedral de Barcelona* (Défense d'une entrée de neuvième dans la messe sur la gamme d'Arétin, composée par M. François Valls, maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone).

REHM (Hermann-Frédéric), inspecteur de l'école supérieure, prédicateur et pasteur à Neukirchen, dans la Hesse électorale, connu par des écrits théologiques et des sermons, depuis 1794, a publié un opuscule intitulé : *Der Orgel hoher Zweck; zur Beherzigung für Gemeinden, Organisten, Cantoren, Schullehrer und solche, die es werden wollen. In einem Vorworte und einer Orgelweihe* (le But élevé de l'orgue, etc.), Marburg, Chr. Garthe, 1826, in-8° de 76 pages.

REICH (Paul), écrivain inconnu du dix-septième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Deutsche Musica* (la Musique allemande), Wittenberg, 1634, in-8°.

REICH (Le P. Honoré), né en 1677, à Wangen, en Bavière, entra en 1693 au couvent d'Ottobeuern, où il fit ses études et ses vœux. Il y mourut en 1750. Excellent organiste et bon compositeur pour l'église, il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, *Miserere*, motets et litanies.

REICHA (Joseph), violoncelliste et compositeur, naquit à Prague en 1746. Après avoir été pendant plusieurs années attaché au service du comte de Wallerstein, il entra en 1787 chez l'électeur de Cologne, à Bonn, en qualité de maître de concerts et de chef d'orchestre du théâtre. La goutte dont il était tourmenté ne lui permit pas de remplir longtemps ce dernier emploi. Il mourut à Bonn en 1795, et non en 1793, comme il est dit dans le Lexique universel de musique publié par le docteur Schilling. Reicha a eu de son temps la réputation d'un violoncelliste habile, d'un bon chef d'orchestre et d'un compositeur de mérite. On a publié de sa composition : 1° Six duos concertants pour violon et violoncelle, op. 1, liv. 1 et 2; Bonn, Simrock. — 2° Trois concertos pour violoncelle et orchestre, op. 2; Offenbach, André. — 3° Symphonie concertante pour 2 violons, ou violon et violoncelle, op. 3; Bonn, Simrock.—4° Trois duos pour violon et violoncelle, op. 4; ibid. — 5° Symphonies à dix parties, op. 5, n^{os} 1, 2, 3; ibid. — 6° Symphonies concertantes pour violon et violoncelle, n^{os} 2 et 3; ibid. — 7° Symphonie concertante pour 2 cors; ibid.

REICHA (Antoine), neveu du précédent, est né à Prague le 27 février 1770. Admis comme enfant de chœur à l'église de la Croix-du-Seigneur, à l'âge de neuf ans, il apprit en même temps que la musique les éléments de la langue latine, puis suivit les cours de l'université. Parvenu à sa seizième année, il se rendit à Bonn près de son oncle, qui lui fit continuer ses études musicales. Le traité de la fugue de Marpurg, et le livre de Kirnberger sur la compoition pure, furent ses seuls guides dans l'art d'écrire. Ses progrès furent rapides, car à dix-sept ans il dirigea lui-même l'exécution de sa première symphonie. Plus tard, il disait que l'étude de l'algèbre lui avait été fort utile pour pénétrer les mystères de l'harmonie : si l'on ne savait d'ailleurs que cette étude ne peut conduire à rien de réel en musique, on aurait la preuve, par les ouvrages de Reicha sur la théorie de cette science, qu'elle n'empêche pas de tomber dans de graves erreurs.

En 1794, Reicha alla s'établir à Hambourg, où il donna pendant cinq ans des leçons de piano et d'accompagnement. Il y écrivit la musique d'un opéra français intitulé : *Godefroid de Montfort*. Après une répétition de cet essai dramatique dirigée par Rode, qui se trouvait alors à Hambourg avec Garat, le directeur du théâtre de cette ville fit à Reicha des propositions pour qu'il y fit représenter son ouvrage; mais M. de Fombrune, émigré français, lui donna le conseil de le faire entendre à Paris. Séduit par l'espoir du succès dans la capitale de la France, Reicha ne fut plus occupé que du désir de faire des économies pour s'y rendre, et pendant plusieurs années il se livra à l'enseignement avec ardeur dans ce but. Il put enfin se mettre en route, et arriva à Paris au commencement de 1799. Il s'y fit connaître avantageusement par une symphonie exécutée aux concerts de la rue de Cléry, qui jouissaient alors d'une célébrité méritée. Cet heureux début lui fit obtenir le livret d'un opéra destiné au théâtre Feydeau. Déjà sa partition était prête, lorsque les deux théâtres d'opéra-comique de la rue Feydeau et de Favart furent successivement fermés. Le découragement jeté dans l'âme du compositeur par ces contretemps le décida à s'éloigner de Paris pour aller à Vienne, où il se lia d'amitié avec Haydn, Albrechtsberger, Salieri et Beethoven. Ce fut alors que Reicha se livra avec activité à la composition, et qu'il écrivit un nombre considérable d'ouvrages en tout genre, où il fit preuve de plus de facilité que de génie. Ce fut alors aussi que ses idées commencèrent à se formuler en ce qui concernait la théorie de l'harmonie, la modulation et les formes didactiques des compositions. Le premier ouvrage où il montra sa tendance pour l'innovation dans ces formes, est le recueil de *Trente-six fugues pour le piano d'après un nouveau système*, qu'il dédia à Haydn. Ce nouveau système, qui consistait à faire des réponses aux sujets de fugues à tous les degrés de la gamme, au lieu de les traiter en fugues réelles ou tonales, à la tonique et à la dominante, n'était autre chose que ce que les compositeurs italiens du dix-septième siècle appelaient *ricercare di fantasia*, et que Langlé avait essayé de faire revivre dans son *Traité de la fugue*. C'est dans ce livre que Reicha avait pris l'idée de ce prétendu *nouveau système*, pendant son séjour à Paris : il avait cru y trouver le principe d'une modulation plus riche de variété, et ne s'était pas aperçu qu'il anéantissait le sentiment de la tonalité, sur lequel repose toute la musique possible du système européen. D'ailleurs la réunion des formes scolastiques aux libertés de la fantaisie gâte les unes et les autres, chacune de ces choses représentant un ordre d'idées dont l'objet est différent. Dans une notice fournie par Reicha aux compilateurs du *Dictionnaire historique des musiciens*, il est dit

que son ouvrage fit une vive impression sur les musiciens, et qu'on nomma l'auteur en Allemagne le *restaurateur de la fugue ;* mais la vérité est que cette production n'eut aucun succès, et que les planches, gravées en 1803, chez Steiner, se retrouvèrent trente-huit ans après à peu près intactes chez son successeur Haslinger.

L'existence de Reicha à Vienne était très-heureuse : la composition et l'enseignement lui fournissaient des ressources suffisantes pour ses besoins, qui furent toujours peu considérables; mais la guerre de 1805, l'invasion de l'Autriche et l'occupation de Vienne par l'armée française, vinrent porter atteinte à son bien-être. Les approches d'une guerre nouvelle, vers la fin de 1808, le décidèrent à s'éloigner de Vienne et à se fixer à Paris, où il arriva au mois d'octobre. Il y retrouva des amis, et l'exécution d'une symphonie de sa composition dans un des concerts du Conservatoire, rappela sur lui l'attention publique. Il s'y livra à l'enseignement de la composition, et sa manière expéditive, qui consistait à n'entretenir ses élèves que de choses en usage dans la musique de son époque, particulièrement dans le style instrumental, lui fit beaucoup de partisans qui, se persuadant qu'il n'y avait pas autre chose à apprendre pour posséder une connaissance réelle de l'art d'écrire, trouvaient cette méthode plus commode que toute autre. De là la réputation de musicien savant et de grand professeur dont Reicha commença à jouir en 1812, et qui grandit encore après la publication de son *Traité de mélodie,* en 1814. Si l'ignorance de toute littérature musicale n'avait pas été complète alors en France, ce livre aurait dû cependant porter atteinte à la confiance dans le savoir de l'auteur. Il suffit de lire les premières lignes de la préface pour acquérir la preuve que Reicha n'avait pas même pris la peine de s'informer de ce qui avait été fait sur le même sujet : « Depuis « plusieurs siècles, dit-il, on a publié une quan- « tité de traités sur l'harmonie, et pas un seul « sur la mélodie ! » Il ajoute plus loin, dans une note : « Sulzer et Kirnberger, deux auteurs alle- « mands d'un mérite très-distingué, l'un dans « son *Dictionnaire des beaux-arts,* et l'autre « dans son *Traité de composition,* ont parlé « du véritable rhythme musical (mélodique) ; « mais ce qu'ils en ont dit ne regarde que sa dé- « finition et son utilité. Quant à ses lois, à ses « exceptions, à ses secrets, etc., tout exigeait « des recherches suivies et bien liées qu'on n'y « trouve point. » Or, laissant à part l'excellent discours de Doni *Sur la perfection de la mélodie* (1), et le livre de Nichelmann : *Die Melodie nach ihren Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften* (la Mélodie d'après sa nature et ses qualités) (1), où le sujet est considéré simplement sous le rapport esthétique, on trouve, environ quatre-vingts ans avant la publication du livre de Reicha, celui de Mattheson intitulé : *Kern melodisches Wissenschaft,* etc. (Base d'une science mélodique, consistant dans les principes naturels et fondamentaux de la composition, etc.) (2), et plus tard la première partie du grand ouvrage de Riepel (3), qui est un traité complet du rhythme musical ; la seconde partie du même ouvrage (4), qui renferme une bonne théorie de la modulation ; le traité de la composition du chant, par Marpurg (5), où le rhythme mélodique est traité de main de maître ; les deux derniers volumes de l'*Essai d'une introduction à la composition,* de Koch (6), qui renferment un bon traité de mélodie sous ses divers aspects; enfin, le rhythme mélodique avait été traité *ex professo* dans le livre du P. Sacchi (*Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia*), dans celui de Bonesi (*Traité de la mesure, ou de la division du temps dans la musique et dans la poésie*), et en dernier lieu dans le *Cours complet d'harmonie et de composition,* de M. de Momigny (7). Reicha était d'autant moins excusable de n'avoir pas pris connaissance de ces ouvrages, que la plupart sont écrits dans les langues allemande et française, qui lui étaient familières. A l'égard de son livre en lui-même, on peut dire qu'il est imparfait, en ce que l'auteur n'y a considéré son sujet que sous un seul aspect, celui du rhythme de la phraséologie mélodique, et n'a pas même entrevu les lois de la mélodie sous les rapports de tonalité, de modulation, d'harmonie et d'esthétique. Bien inférieur aux livres de Mattheson, de Riepel et de Koch à cet égard, il laisse encore à faire un bon traité de la mélodie.

La réputation de savant professeur qu'on avait faite à Reicha le fit choisir, en 1817, pour succéder à Méhul, en qualité de professeur de contrepoint dans le Conservatoire de Paris, récemment réorganisé sous le titre d'*École royale de*

(1) Tome II de ses OEuvres, pag. 203 et suiv.

(1) Dantzick, 1755, in-4°.
(2) Hambourg, 1737, in-4°.
(3) *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* (Éléments de la composition musicale) ; Ratisbonne, 1752, in-fol., réimprimé en 1754.
(4) *Grundregeln zur Tonordnung* (Règles fondamentales du système des tons) ; Francfort et Leipzick, 1757, in-folio.
(5) *Anleitung zur Singcomposition* (Introduction à la composition du chant) ; Berlin, 1758, in-4°.
(6) *Versuch einer Anleitung zur Composition ;* Rudolstadt et Leipsick, 3 vol. in-8°, 1782-1793.
(7) Paris, 1806, 3 vol. in-8°.

musique et de déclamation. Ce fut peu de temps après sa nomination à cette place qu'il publia son système d'harmonie, dans un livre intitulé : *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*. Écartant la considération de la succession des accords, dont les premiers aperçus appartiennent à Sorge (*voyez* ce nom), et conséquemment des phénomènes de constitution harmoniques résultant de la prolongation, Reicha rentre dans le système des accords isolés créé par Rameau, et en forme une classification arbitraire, suivant de certaines considérations qui lui sont particulières. Sa base de théorie se compose de treize accords consonnants et dissonants, parmi lesquels quelques-uns sont primitifs, et les autres, des produits de l'altération des intervalles naturels. Dès ses premiers pas dans l'exposition de ses principes, on aperçoit une certaine confusion dans les idées fondamentales, qui le jette dans le dedale d'une multitude de faits particuliers. Les deux premiers accords de la classification de Reicha sont le parfait majeur et mineur ; le troisième est l'accord parfait diminué (tierce et quinte mineures), dont il fait un accord dissonant. En cela il diffère des autres auteurs de systèmes d'harmonie par des classifications d'accords isolés, qui ne reconnaissent comme dissonances que les sons qui se heurtent en seconde, et leurs renversements et redoublements de septième et de neuvième. Ce qui détermine Reicha à ranger cet accord parmi les dissonants, c'est que par l'effet même de la constitution de l'intervalle de quinte diminuée (mineure), il y a une sorte d'attraction entre les deux sons qui composent cet intervalle ; mais il aurait dû voir que cette attraction n'est pas tellement impérieuse, qu'elle ne s'évanouisse dans une modulation, ce qui n'a pas lieu à l'égard de la véritable dissonance, à moins qu'elle ne prenne par l'enharmonie un caractère de note sensible. Le quatrième accord de la classification de Reicha est celui de quinte augmentée ; mais ici déjà se manifeste la confusion des idées de l'auteur du système, car dans le chapitre où il traite de cet accord, il avoue que ce n'est qu'un accord parfait majeur altéré dans sa quinte. Le cinquième accord est celui de septième de dominante, qu'il appelle *de première espèce ;* puis vient le sixième accord, qui est celui de septième mineure avec tierce mineure, objet de tant d'erreurs pour tous les harmonistes. Reicha lui donne le nom d'*accord de septième de seconde espèce*, et se borne à dire qu'*il s'emploie principalement sur le second degré d'une gamme majeure*, sans plus s'informer de sa formation originaire que de celle des autres accords. L'accord de septième avec quinte mineure, appelé *de troisième espèce* par Reicha, celui de septième majeure ou de quatrième espèce, celui de neuvième majeure et de neuvième mineure, sont aussi considérés par lui comme des accords primitifs de même rang, et quoique les accords 11me, 12me et 13me ne soient que des altérations des accords dérivés de sixte augmentée avec quinte et quarte, et de l'accord de septième dominante avec quinte augmentée, il les place néanmoins dans sa catégorie fondamentale. Tel est le système qui a eu de la vogue parmi quelques artistes de Paris, parce que le professeur qui l'a inventé faisait oublier ses défauts dans les analyses et les applications pratiques qu'il donnait à ses élèves ; mais qui n'en est pas moins la théorie la moins rationnelle qu'il fût possible d'imaginer, et le retour le plus déplorable vers l'empirisme grossier des anciennes méthodes du commencement du dix-huitième siècle.

En 1824, Reicha fit paraître un nouveau livre élémentaire, auquel il donna le titre de *Traité de haute composition musicale, faisant suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie*. Les musiciens instruits éprouvèrent quelque étonnement à ce mot de *haute composition*, qui semble indiquer des catégories de compositions moins élevées que d'autres, par des qualités étrangères à l'inspiration. *Composition* était employé par Reicha dans le sens d'*art d'écrire ;* il évitait avec soin le mot de l'école (*contrepoint*), parce qu'une partie de cette science seulement (le *contrepoint double*) était considérée par lui comme utile dans son application à la musique moderne. Il ne comprenait pas, dans l'état actuel de l'art, l'usage du *contrepoint simple*, et ne se doutait pas que l'art d'écrire ne peut avoir d'autre base. De là le silence qu'il garde sur ce sujet dans son livre, et qui fait crouler l'édifice qu'il voulait construire. Son ignorance absolue de l'histoire de la musique, et le peu de soin qu'il avait pris d'étudier les monuments de cette histoire, l'ont d'ailleurs entraîné dans de graves erreurs, qui l'ont exposé à la sévère critique de l'abbé Baini (1), dont l'accablante érudition et l'inflexible logique ont démontré que Reicha avait confondu les époques, supposé des faits absurdes, ignoré les choses les plus vulgaires, dans tout ce qu'il dit concernant les formes des compositions anciennes, et même à l'égard du principe constitutif d'harmonie qu'il leur suppose.

Dès son arrivée en France, Reicha avait espéré

(1) *Memorie storico-critiche della vita et della opere di G. Pierluigi da Palestrina*, t. II, pag. 363-3?2.

prendre place parmi les compositeurs dramatiques : mais les ouvrages qu'il fit représenter à l'Opéra et au théâtre Feydeau ne furent point heureux. En 1810, il donna avec Dourlen à l'Opéra-Comique *Cagliostro,* en trois actes, qui tomba à la première représentation. *Natalie,* opéra en 3 actes, joué en 1816 à l'Académie royale de musique, ne fut pas plus heureux; enfin *Sapho,* grand opéra en 3 actes, tomba en 1822. Ce fut le dernier essai de Reicha pour la scène, et depuis lors il ne composa que de la musique instrumentale. Il fut le premier en France qui écrivit pour les instruments à vent des compositions sérieuses, dans lesquelles leurs ressources particulières sont employées avec adresse. Ses quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, ont eu un succès de vogue, vers 1815. Le nombre de ses ouvrages pour les instruments s'élève à plus de cent, qui renferment plus de quatre cents morceaux, la plupart de grande dimension. On s'étonne que de tant d'ouvrages écrits par un homme habile, il ne soit rien resté, et que la plupart de ses productions soient tombées dans un profond oubli, même avant sa mort.

Reicha s'était présenté plusieurs fois à l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France pour y remplir les places vacantes; mais l'usage de n'admettre dans la section de musique de cette Académie que des compositeurs dont la réputation s'était faite à la scène, l'avait toujours fait écarter. Après la mort de Catel, en 1831, il se présenta de nouveau, et chercha à démontrer la nécessité de réserver aux théoriciens des places parmi les membres de l'Académie, dans un petit écrit intitulé : *A messieurs les membres de l'Académie des beaux-arts à l'Institut de France. Réflexions sur les titres d'admission dans la section de musique de cette Académie,* Paris, de l'imprimerie de Pihan-Delaforest, 1831, in-4° de 4 pages; mais ses efforts ne furent pas plus heureux cette fois que les précédentes : ce fut Paer qui obtint la place vacante. Enfin, après la mort de Boieldieu, au mois d'octobre 1835, Reicha fut admis à le remplacer; mais il ne jouit pas longtemps de l'honneur qu'il avait tant désiré, car il mourut le 28 mai 1836, regretté pour ses vertus sociales par tous ceux qui l'avaient connu. Les membres de l'Institut, les professeurs et élèves du Conservatoire, ainsi que les artistes de l'Académie royale de musique et de l'Opéra-Comique, assistèrent à ses obsèques. Il était chevalier de la Légion d'honneur.

Dans la liste des principales productions de Reicha, on remarque celles dont les titres suivent : I. Ouvrages didactiques. 1° *Études ou Théories pour le piano-forté, dirigées d'une manière nouvelle;* Paris, Imbault, 1800, in-4°. — 2° *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'Harmonie, suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante,* etc.; Paris, 1814, in-4° de 126 pages de texte et de 75 planches gravées. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1832; Paris, Zetter, in-4°. Rasmann indique une traduction allemande du même livre, par J. Spech, mais sans faire connaître ni le lieu, ni la date de la publication. — 3° *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique;* Paris, Gambaro, sans date (1818), in-4° de 269 pages gravées. — 4° *Traité de haute composition musicale, faisant suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie;* Paris, Zetter et Compagnie, sans date (1824-1826), deux parties in-4° de 235 et de 361 pages gravées. Une traduction allemande, accompagnée du texte original avec des notes de Czerny, a paru sous ce titre : *Volstændige Lehrbuch der musikalischen Composition,* etc.; Vienne, Diabelli, 1834, 4 vol. in-fol. — 5° *Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale, divisé en quatre parties, et accompagné d'un volume de planches;* Paris, A. Farrenc, 1833, in-4° de 115 pages de texte et de 111 planches de musique gravée. — 6° *Petit Traité d'harmonie pratique à deux parties, suivi d'exemples en contrepoint double, et de douze duos pour violon et violoncelle, pouvant se jouer aussi sur le piano,* op. 84; Paris, Gambaro (sans date), in-4°. Reicha a aussi fourni des articles sur la musique à l'*Encyclopédie des gens du monde.* II. Compositions instrumentales. — 7° Symphonies à grand orchestre, op. 41 et 42; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 8° Ouverture idem, op. 24, Brunswick, Spehr. — 9° Octuor pour 2 violons, alto, basse, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 96; Paris, Janet. — 10° Trois quintettes pour 2 violons, 2 altos et basse, op. 92; Paris, Pacini. — 11° Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, au nombre de vingt, savoir : op. 48, 49, 52, 58, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 90, livres 1 et 2, Paris, P. Petit; op. 94, 95, Paris, Pacini. — 12° Trios pour violon, alto et violoncelle; Vienne, Haslinger. — 13° Duos pour 2 violons, op. 45, 53; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 14° Vingt-quatre quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 88, 91, 99; Paris, Janet; op. 100, Paris, Zetter. — 15° Quatuor pour 4 flûtes, op. 12; Paris, Pleyel. — 16° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 98; Paris, Janet. —

17° Trios pour flûte, op. 26, 51, Brunswick, Spehr; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 18° Duos pour 2 flûtes, op. 20, 21, 22, 25, Brunswick, Spehr. — 19° Quintette pour clarinette, violon, 2 altos et violoncelle, op. 89, Paris, Pleyel. — 20° Six livres de trios pour trois cors, op. 82, 93; ibid. — 21° Quatuor pour piano, flûte, violoncelle et basson, op. 104; Paris, Zetter. — 22° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 47, 54 et 101; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Paris, Zetter. — 23° Sonates pour piano et violon, op. 44, 54, 55, 62; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, — 24° Sonates pour piano seul, op. 40, 43, 46; ibid. — 25° Études et fugues pour le piano, op. 31, 32, 59, 61, 81, 86, 97; Paris et Leipsick. — 26° Variations idem, op. 83, 85, 87; ibid. — 27° L'art de varier ou 57 variations sur un thème d'invention; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. J. A. Delaire a publié : *Notice sur Reicha, musicien compositeur et théoriste;* Paris, 1837, in-8°.

REICHARD (Élie-Gaspard), professeur et recteur du collége de la vieille ville, à Magdebourg, naquit à Quedlinbourg, le 4 novembre 1714, et mourut à Magdebourg, le 18 septembre 1791. Il est auteur d'une notice intéressante sur Martin Agricola et sur son traité intitulé *Musica instrumentalis*, laquelle est datée du 18 juin 1758, et que Marpurg a insérée dans le cinquième volume de ses Essais historiques et critiques (*Historische kritische Beytræge*, etc., p. 121-130, et 229-245), sous ce titre : *Glück-wünschungs schreiben an Herrn Johann Heinrich Rollen, wohlverdienten Directorem Musices in Magdebourg, bei dessen ehelicher Verbindung u. s. w. abgelassen. Worin zugleich von Martino Agricola, einem alten geschickten Tonkünstler und erstem Directore Musices hieselbst, einige Nachricht ertheilt wird* (Épître de félicitation, à monsieur Jean-Henri Rollen, digne directeur de musique à Magdebourg, écrite à l'occasion de son mariage; dans laquelle sont renfermés en même temps quelques renseignements sur Martin Agricola, ancien artiste musicien habile, et premier directeur de musique de cette ville).

REICHARD (Henri-Auguste-Ottokar), conseiller intime de cour et directeur du bureau de la guerre de Saxe-Gotha, naquit à Gotha, le 3 mars 1751. Destiné au barreau, il fit ses études aux universités de Gœttingue, Leipsick et Jéna; mais de retour à Gotha, il abandonna le droit pour la littérature. En 1772, il publia ses premiers essais qui consistaient en poésies et en opuscules en prose; ils obtinrent du succès. Lorsque la troupe de Seyler alla donner des représentations à Gotha, Reichard se lia avec le directeur, prit le goût du théâtre, et commença la publication d'un almanach des théâtres, qu'il a fait paraître chaque année depuis 1775 jusqu'en 1800. En 1779, il fut lui-même chargé par le duc Ernest II de la direction du théâtre national de Gotha. Il joignit bientôt à cette place celle de conservateur de la bibliothèque publique de Gotha, et le titre d'inspecteur de la bibliothèque particulière du prince. Les fonctions de tous ces emplois ne l'empêchèrent pas de fonder plusieurs journaux scientifiques et littéraires qu'il continua pendant plusieurs années avec succès. Tout le monde connaît son livre intitulé *le Guide du voyageur en Europe*, dont il a été fait dix-sept éditions. L'idee de ce livre lui vint dans les voyages qu'il fit lui-même en Allemagne, en Suisse, en France et en Italie. Reichard est mort à Gotha, le 17 octobre 1828. Son *Theater-Kalender* (Calendrier théâtral) a paru pendant vingt-six ans, à Gotha, chez C. W. Ettinger, in-12. On y trouve la liste de tous les opéras représentés en Allemagne dans cette période avec les noms des compositeurs, des notices biographiques et des anecdotes musicales. Le rédacteur de l'article *Reichard*, dans la *Biographie universelle des contemporains*, de Rabbe, a confondu ce littérateur avec Jean-Frédéric Reichardt (*voyez* l'article suivant) en lui attribuant des *Lettres sur la musique*, en 2 volumes, le livre sur l'opéra-comique allemand, les lettres confidentielles écrites de Paris et de Vienne, et même l'opéra *l'Amour seul rend heureux*, dont il a fait une comédie.

REICHARDT (Jean-Frédéric), compositeur et littérateur musicien, naquit à Kœnigsberg, le 25 novembre 1752. Dès ses premières années il étudia la musique; Richter, organiste de cette ville, lui enseigna à jouer du clavecin, et Veichtener, de l'école de Benda, lui donna des leçons de violon. Après avoir fait ses premières études au gymnase de Kœnigsberg, il suivit, à l'université de cette ville, le cours de philosophie de l'illustre Kant, pendant les années 1769 et 1770, et fréquenta l'université de Leipsick en 1771 et 1772. Pendant les deux années suivantes, il voyagea en Allemagne. Appelé à Berlin, vers la fin de 1775, par l'ordre de Frédéric II, il obtint la place de maître de chapelle de la cour, devenue vacante par la mort d'Agricola. Déjà courtisan habile, il avait imité le style de Graun que le roi de Prusse aimait beaucoup, dans un air italien envoyé à ce prince comme échantillon de son talent : cet air, composé en concurrence avec Naumann et Schwanenberger, lui procura la victoire sur ses rivaux, et la place lui fut donnée. Reichardt continua d'imiter la manière de Graun et celle de Hasse, dans les

opéras italiens qu'il fit représenter au théâtre de Frédéric. Il établit aussi à Berlin un concert spirituel où il faisait exécuter les compositions de Jomelli, Majo, Sacchini, Piccinni, et d'autres compositeurs de l'école moderne de l'Italie, dont les ouvrages étaient inconnus à Berlin. Dans le cours de l'année 1782, il fit un voyage, ou plutôt une course, en Italie ; car n'ayant pas obtenu de congé du roi, il dut se hâter et retourner rapidement à Berlin. En 1785, il se rendit à Londres et y fit exécuter *la Passion*, oratorio de Métastase dont il avait composé la musique, des psaumes et des scènes italiennes. Après quelques mois de séjour en cette ville, Reichardt alla à Paris, et fit entendre les mêmes compositions avec succès au concert spirituel. La direction de l'Académie royale de musique lui proposa de mettre en musique les opéras de *Tamerlan*, par Morel, et de *Panthée*, par Berquin : il emporta ces livrets à Berlin, et l'année suivante il retourna à Paris avec le *Tamerlan* terminé, et une partie de la partition de *Panthée*. Pendant qu'on était occupé des répétitions du premier de ces opéras, et que Reichardt se préparait à se rendre à Fontainebleau, où la reine l'avait appelé, Frédéric II mourut, et le compositeur fut obligé de partir en toute hâte pour Berlin, où l'appelait la nécessité d'écrire une cantate funèbre pour les funérailles du roi.

L'avénement de Frédéric-Guillaume II marqua le commencement de l'époque la plus brillante de la musique à Berlin. L'ancien orchestre de Frédéric fut réuni à celui du prince qui venait de monter sur le trône : Reichardt en eut la direction et y attira les artistes les plus renommés de l'Europe. Bientôt on y vit briller les deux Duport, Vachon, Ritter, Türschmidt, Palsa, Bær, et plusieurs autres talents remarquables déjà célèbres, ou qui n'étaient qu'à l'aurore de leur carrière. Reichardt, en homme habile, abandonna son ancien style, et consultant le goût du nouveau monarque, se mit à étudier et imiter la manière de Gluck dans le récitatif, et celle de Piccinni dans les airs. Ses opéras, intitulés *Andromeda*, *Protesilao*, *Brenno* et *l'Olimpiade* sont écrits dans ce style mixte. Dans le même temps il composa pour le théâtre national de *Kœnigstadt* des opéras et des mélodrames. Chargé par le roi d'aller en Italie à la recherche de bons chanteurs pour le théâtre de Potsdam, il arriva à Rome, en 1790, quelques jours avant la semaine sainte, et put entendre la parfaite exécution des chantres de la chapelle Sixtine. De là, il alla à Naples, et revint en hâte à Berlin, rappelé par les devoirs de sa place. Les fatigues de ce voyage lui occasionnèrent une maladie grave qui l'empêcha de finir son *Olimpiade*, destiné pour l'ouverture du carnaval. Cet opéra ne fut joué qu'aux noces de la princesse de Prusse avec le prince d'Orange, devenu roi des Pays-Bas, vingt-trois ans après.

Déjà depuis le retour de Reichardt de son voyage d'Italie, des mécontentements du roi contre lui s'étaient fait apercevoir : les motifs de cette fâcheuse disposition du monarque à l'égard de son maître de chapelle n'ont pas été connus ; mais par ce qui advint dans la suite, il y a lieu de croire que d'imprudentes paroles relatives à la révolution française, alors flagrante, en furent la cause. Ces mécontentements devinrent si marqués au commencement de 1791, que Reichardt offrit sa démission ; mais elle fut refusée. En considération de la nécessité de rétablir sa santé, alléguée par le compositeur, il lui fut seulement accordé un congé de trois années, avec la permission de les passer dans une maison de campagne qu'il possédait à Giebichenstein, près de Halle, vers les frontières de la Saxe, et pendant ce temps la totalité de son traitement lui fut conservée. Reichardt ne quitta cette retraite que pour aller à Berlin mettre en scène son *Olimpiade* ; mais il y retourna bientôt, et refusa de se charger de la composition d'un opéra nouveau pour le carnaval suivant. Profitant du loisir qu'il trouvait dans sa paisible habitation, il conçut, avec ses amis Kunsen et Spazier, le plan d'un journal ou écrit périodique sur la musique, qui commença à paraître au mois de janvier 1792, par numéros d'une feuille, sous le titre de *Musikalisches Wœchenblatt* (Gazette musicale hebdomadaire) ; mais au mois de juillet de la même année, ce journal prit la forme d'un recueil mensuel et parut sous le titre de *Musikalische Monatschrift*. Les tristes résultats de la campagne des troupes prussiennes en Champagne décidèrent les éditeurs de ce recueil à cesser leur publication, qui a été réunie en un volume, intitulé *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde* (Études pour les musiciens et les amateurs de musique). Pendant cette même année 1792, Reichardt avait fait un troisième voyage à Paris. De retour dans sa retraite de Giebichenstein, il mit en ordre ses notes et ses souvenirs sur ce voyage, et laissa percer des sentiments favorables à la révolution française dans des lettres confidentielles qui furent rendues publiques. Cette imprudence, singulière de la part d'un homme qui avait fait en d'autres circonstances preuve d'adresse et de circonspection, acheva de le perdre dans l'esprit de Frédéric-Guillaume, et lui fit donner sa démission avant l'expiration du terme de son congé.

Reichardt se retira à Hambourg, et y publia un écrit périodique intitulé *La France*, qui obtint un brillant succès. Avant de se fixer dans cette ville, il avait fait, au mois d'août 1793, un voyage à Stockholm; mais il y resta peu de temps, car au mois de novembre de la même année, il était déjà de retour à Hambourg. Il s'y maria en secondes noces, ayant perdu sa première femme en 1783; puis il vécut avec sa famille dans un pavillon attenant au moulin du village d'Ottenhausen, près d'Altona. C'est là qu'il rédigea son journal politique jusqu'au mois d'août 1795. Ayant obtenu à cette époque l'autorisation de retourner à sa maison de Giebichenstein, il s'y rendit; mais il continua de garder, comme artiste, le silence qu'il semblait s'être imposé depuis le commencement de 1793; car même après que le roi eut paru vouloir lui rendre ses bonnes grâces, en lui accordant en 1796 le titre d'inspecteur des salines de Halle, avec un traitement de 1,500 écus, il ne publia rien de ses ouvrages, et ne voulut point écrire pour le théâtre.

La mort de Frédéric-Guillaume II, arrivée le 17 novembre 1797, vint changer la situation de Reichardt : il reparut à Berlin au commencement de 1798, y fit représenter avec un brillant succès, son *Brennus*, grand opéra, et fit exécuter sa cantate funèbre pour la commémoration de Frédéric II. Chargé de nouveau de la direction de la musique au théâtre royal, il y donna, pour la fête du couronnement du nouveau roi, *l'Ile sonnante*, opéra-comique considéré comme un de ses meilleurs ouvrages. Au commencement de l'année 1800, il mit aussi en vogue le vaudeville musical allemand qu'il avait inventé, et auquel il donna le nom de *Liederspiel*. L'ouvrage qu'il écrivit pour modèle des pièces de ce genre a pour titre *Amour et Fidélité;* il fut suivi de *l'Art et l'Amour :* tous deux obtinrent du succès. Son grand opéra intitulé *Rosemonde* vint, au commencement de 1801, mettre le comble à la faveur dont il jouissait près des habitants de Berlin. Le roi de Prusse fut si satisfait de cet ouvrage, qu'il accorda au compositeur une gratification de 1,500 écus, et porta son traitement d'inspecteur des salines à 2,300 thalers (environ 9,000 francs).

Au mois d'octobre 1802, Reichardt fit un nouveau voyage à Paris; les savants et les artistes l'y accueillirent avec distinction; il y fut présenté au premier consul, et la quatrième classe de l'Institut de France l'admit au nombre de ses correspondants. De retour à Giebichenstein dans l'été de 1803, il y reçut le brevet de membre de l'Académie de Stockholm. L'esprit d'observation dont il fit preuve dans ses *Lettres confidentielles écrites pendant un voyage à Paris, dans les années* 1802 *et* 1803, procura à cet ouvrage un succès de vogue. L'invasion de la Saxe par l'armée française, en 1806, obligea Reichardt à se retirer dans le nord de l'Allemagne, et pendant près d'une année il vécut à Dantzick, Kœnigsberg et Memel. Les événements qui en furent la suite le privèrent de ses emplois et de ses revenus, et il ne trouva de ressource que dans la place de directeur du théâtre royal de Cassel, qui lui fut offerte par le roi de Westphalie. Il y composa un opéra français intitulé *l'Heureux Naufrage*, et quelques divertissements dramatiques. Dans un voyage qu'il fit à Vienne en 1808 pour y engager des chanteurs italiens, il composa *Bradamante*, grand opéra de Collin, et reçut des offres avantageuses pour s'y fixer; mais il préféra retourner à Cassel. Cependant la guerre qui éclata dans l'année suivante entre l'Autriche et la France lui faisant craindre de nouvelles dévastations pour sa propriété de Giebichenstein, il s'y retira après avoir donné sa démission, et s'y livra à la rédaction de ses *Lettres confidentielles sur Vienne*, qui parurent en 1810. On ignore le motif qui le décida à faire imprimer cet ouvrage à Amsterdam. Reichardt mourut dans sa maison près de Halle, le 27 juin 1814, à l'âge de soixante-deux ans. Il avait été marié deux fois : sa première femme (Julie Reichardt), née à Berlin en 1752, était fille du célèbre violoniste François Benda. La seconde femme de Reichardt était fille d'un négociant de Hambourg; sa dot fut employée par le compositeur à l'acquisition d'une terre dans le Holstein.

Considéré comme compositeur, Reichardt ne peut être classé parmi les artistes de génie, car il ne sut qu'imiter avec adresse et arranger avec goût. Sa musique de théâtre ne manque ni d'agrément dans la mélodie, ni même de force dramatique dans la déclamation; mais on n'y trouve point de ces nouveautés, de ces hardiesses qui décèlent l'invention. Son harmonie est assez pure, quoiqu'il n'eût fait que des études incomplètes dans l'art d'écrire; mais il appartient plus à l'ancienne école mixte allemande de Graun et de Hasse qu'à celle des nouveautés trouvées par Mozart. Ses modulations sont aussi trop uniformes. Dans la musique instrumentale, il n'eut de succès que jusqu'en 1790. Les transformations qui s'opérèrent vers cette époque dans cette partie de l'art firent bientôt vieillir ses productions en ce genre.

Comme écrivain sur la musique, Reichardt ne s'est distingué que comme critique et comme

historien de l'art de son temps. Homme d'esprit et d'expérience; ayant lu beaucoup de musique, comparé les productions d'époques et de pays différents, connu beaucoup d'artistes de mérite et recueilli une multitude d'anecdotes sur leur personne et leurs travaux, il réunissait toutes les qualités nécessaires pour écrire avec succès des analyses de compositions et des mémoires contemporains; mais dans les questions sérieuses et fondamentales, il manquait également de savoir et de profondeur. On peut dire de lui qu'il fut *littérateur musicien* plutôt que *musicien savant*.

Les productions de cet artiste estimable se divisent en écrits spéciaux sur la musique, ou dans lesquels il a traité accidentellement de cet art, en opéras et mélodrames, en musique instrumentale, en musique vocale pour l'église, le concert ou la chambre. On y compte environ cent quatre-vingts œuvres imprimées ou manuscrites En voici la liste : I. ÉCRITS RELATIFS A LA MUSIQUE : 1° *Musikalisches Kunstmagazin* (Magasin de l'art musical), Berlin, 1782-1791, huit numéros formant 2 volumes in-folio. Les livraisons de cet écrit, qui devait être périodique, parurent à des époques indéterminées. Il contient des notices historiques sur l'art et les artistes, et des morceaux de musique vocale et instrumentale de compositeurs célèbres anciens et modernes ou de l'auteur du recueil. — 2° *Geist des musikalischen Kunstmagazins von Johann Friedrick Reichardt. Herausgegeben von J. A.* (Esprit du magasin de l'art musical de J. F. Reichardt, publié par J. A.); Berlin, Ungher, 1791, in-8° de XII et 195 pages. Ce volume renferme le texte de l'ouvrage précédent, sans les morceaux de musique. Il paraît que Reichardt fut mécontent de cette publication, car deux ans après il en fit paraître une autre édition intitulée : *Geist des musikalischen Kunstmagazins, nach einem vom Verfasser durchcorrigirten und mit Zusätzen vermehrten Exemplare des Kunstmagazins. Herausgegeben von J. A.* (Esprit du magasin de l'art musical, d'après un exemplaire corrigé par l'auteur et augmenté d'additions, etc.); Berlin, 1793, in-8°. — 3° *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift für Jahr* 1792, *in zwei Theilen herausgegeben von F.-A. Kunzen und J.-F. Reichardt* (Études pour les musiciens et les amateurs de musique; écrit périodique historique et critique pour l'année 1792, publié en 2 parties par F.-A. Kunzen et J.-F. Reichardt), Berlin, 1793, 1 vol. in-4°. La première partie de ce journal de musique a pour titre : *Musikalisches Wochenblatt* (Gazette musicale hebdomadaire), et la seconde *Musikalisches Monathschrift* (Écrit musical mensuel). — 4° *Berlinische musikalische Zeitung* (Gazette musicale de Berlin), Berlin et Oranienbourg, chez Frœhlich, 1805-1806, 1 volume in-4°. La publication de ce journal fut arrêtée par les événements de la guerre de Prusse en 1806. — 5° *Musikalischer Almanach mit* 12 *neuen Liedern* (Almanach musical avec 12 chansons nouvelles); Berlin, Ungher, 1796, petit in-12. Cet opuscule écrit par Reichardt dans sa retraite de Giebichenstein, pendant sa disgrâce, contient un calendrier où chaque jour indique la naissance d'un compositeur, d'un chanteur, d'un instrumentiste célèbres, ou d'un écrivain sur la musique, et des articles biographiques où l'auteur essaie de caractériser le mérite de quelques-uns de ces artistes et savants. — 6° *Ueber die deutsche Komische Oper nebst einem Anhange eines freundschaftlichen Briefes über die musikalisches Poesie* (Sur l'opéra-comique allemand, suivi d'une lettre confidentielle sur la poésie musicale); Hambourg, 1774, petit in-8° de 124 pages. — 7° *Ueber die Pflichten des Ripien-Violonisten* (Sur les devoirs (qualités nécessaires) d'un violoniste d'orchestre); Berlin et Leipsick, 1776, in-8° de 92 pages. Ce petit écrit renferme des conseils pour les violonistes sur le son, le maniement de l'archet, le doigter, les nuances, la mesure, etc. — 8° *Georg-Friedrich Hændel's Jugend* (Jeunesse de George-Frédéric Hændel), Berlin, 1785, in-8° de 30 pages. — 9° *An das musikalische Publicum, seine franzœsische Opern Tamerlan und Panthée betreffend* (Au public musical concernant les opéras français *Tamerlan* et *Panthée*), Hambourg, 1787, in-8° de 55 pages. Reichardt y rend compte des circonstances qui ont empêché la représentation de ces ouvrages. — 10° *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend* (Lettres d'un voyageur observateur, concernant la musique), Francfort et Leipsick, 1774, 1re partie, in-8° de 184 pages. 2me idem, 1776, in-8°, de 134 pages. — 11° *Schreiben über die Berlinische Musik an den Herrn L.-V. Sch.in M. Eine Beilage zu dem ersten Theile der Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, etc. (Lettre à M. L. de Sch. à Mayence; supplément à la première partie des Lettres d'un voyageur observateur, qui concerne particulièrement les musisiens de Berlin); Hambourg, 1775, in-8° de 32 pages. — 12° *Vertraute Briefe aus Paris geschreiben in den Jahren* 1802 *und* 1803 (Lettres confidentielles écrites de Paris dans les années 1802 et 1803); Hambourg, 1804; 1re partie, in-8° de 492 pages; 2me idem, in-8° de 422 pages; 3me idem, 1805, in-8° de 390

pages. Cet ouvrage eut tant de succès, qu'on dut réimprimer les deux premiers volumes en 1805. Il renferme beaucoup de renseignements sur la musique française et sur les musiciens qui vivaient à Paris à cette époque. A l'égard des Lettres confidentielles écrites de Paris en 1792 et publiées en 2 volumes, lesquelles sont citées par Choron et Fayolle, et par quelques autres biographes français, je n'en trouve pas plus d'indication dans les catalogues allemands et dans le Lexique biographique de Kayser, que du Voyage musical en Allemagne, en Angleterre et en France qui, suivant l'ancien Lexique des musiciens de Gerber, aurait été publié en trois volumes dans l'année 1787. — 13° *Vertraute Briefe geschreiben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres* 1808 *und zu Anfang* 1809 (Lettres confidentielles écrites pendant un voyage à Vienne et dans les États autrichiens, vers la fin de l'année 1808 et au commencement de 1809); Amsterdam, 1810, 2 volumes in-8°. Ces lettres renferment de très-bonnes observations sur la situation de la musique dans le midi de l'Allemagne à cette époque. — 14° *Leben des berühmten Tonkunstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino* (Vie du célèbre musicien Henri-Guillaume Gulden, ensuite appelé Guillaume-Henri Fiorino); Berlin, A. Mylius, 1779, in-8° de 258 pages, 1re partie. Sans nom d'auteur. Cet ouvrage est un roman d'éducation musicale, dont la première partie eut si peu de succès, que Reichardt ne fit point paraître les autres. — 15° Beaucoup de morceaux détachés sur diverses parties de la musique dans des journaux de littérature ou de musique, entre autres dans les *Archives du Temps, de Berlin*, juin et octobre 1795; dans la *Gazette musicale de Berlin* publiée par Spazier, en 1793 et 1794; dans le journal intitulé *l'Allemagne*, et dans le *Lycée des beaux-arts*, Berlin, 1797; dans la *Gazette littéraire de Berlin*, et dans la *Bibliothèque allemande universelle*; enfin, dans la *Gazette musicale de Leipsick*, où l'on trouve particulièrement un très-bon article biographique sur le maître de chapelle Schulz (tome 3). Reichardt a aussi donné sa biographie détaillée dans la *Gazette musicale de Berlin* (année 1805), nos 55, 56, 65, 66, 71, 78, 79, 82, 84 et 89). Il a été l'éditeur de la troisième édition de la *Méthode de violon* de Lœhlein (*voy.* ce nom), publiée à Jéna, en 1797, in-4°, avec des additions. Ses écrits politiques et littéraires sont: — 16° *La France*, journal publié à Hambourg en 1793 et 1794. — 17° Lettre au comte de Mirabeau sur Lavater; Hambourg, 1786, in-8°. — 18° Napoléon et le peuple français (en allemand); Hambourg, Campe, 1804, in-8°. — II. COMPOSITIONS DRAMATIQUES: 19° *Hanschen und Gretchen* (d'après *Rose et Colas*), opéra-comique, imprimé à Riga, en partition pour le piano, 1772. — 20° *La Lanterne magique de l'amour*, opéra-comique; ibid. 1773. — 21° *Le Bûcheron*, opéra-comique en un acte, (en allemand), représenté en 1775, resté en manuscrit. — 22° *Il Sesse galanti*, opéra bouffe italien, à Potsdam, 1775, en manuscrit, en trois actes. — 23° *La Gioia dopo il duolo*, cantate théâtrale en deux actes, à Berlin, 1776. — 24° *Artemisia*, opéra italien en trois actes, ibid., 1778. — 25° *Andromeda*, opéra sérieux en trois actes, ib., 1778. — 26° *Protesilao*, idem, ibid., 1779. — 27° *Ino*, duodrame; imprimé à Leipsick en partition pour le piano, 1779. — 28° *Procris et Céphale*, duodrame; ibid., 1780. — 29° *Ariane a Naxos*, cantate dramatique de Gerstemberg (en allemand); gravée en partition, Leipsick, 1780. — 30° *L'Amour seul rend heureux*, opéra allemand en trois actes, à Dessau, 1781. — 31° *Tamerlan*, opéra français en quatre actes, 1785, non représenté; puis traduit en allemand et joué au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, en 1799. — 32° *Panthée*, grand opéra français, en quatre actes, 1786. — 33° *Brenno*, opéra sérieux italien, en 1787, à Berlin. — 34° *Claudine de Villa bella*, opéra allemand en trois actes, de Gœthe, 1788. — 35° Ouverture, entr'actes et chants pour *Egmont*, tragédie de Gœthe, 1790. — 36° *Lilla*, opéra-comique (allemand) en un acte, de Gœthe, 1790. — 37° *L'Olimpiade*, opéra sérieux, en italien, 1790. — 38° *Ervin et Elmire*, opéra-comique allemand de Gœthe, en deux actes, 1790; imprimé en partition pour le piano, à Berlin, 1793. — 39° Ouverture, chœurs et ballets pour *Macbeth*, de Shakspeare, traduit par Burger. — 40° *L'Ile Sonnante ou des Esprits*, opéra-comique allemand de Gotter, en 1799. — 41° *Rosamunda*, grand opéra italien, en trois actes, au théâtre royal de Berlin, 1801. — 42° *Amour et Fidélité*, Liederspiel, au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, 1801. — 43° *Jery et Bately*, opéra-comique (allemand) de Gœthe, écrit en 1790, et représenté en 1801. — 44° *L'Art et l'Amour*, Liederspiel, au théâtre de Kœnigstadt, 1802. — 45° Ouverture, marche et chœurs pour *Les Croisés*, mélodrame de Kotzebue, 1809. — 46° *Le Château enchanté*, opéra en trois actes, de Kotzebue, 1802. — 47° *La Mort d'Hercule*, monodrame, d'après Sophocle, à Berlin, 1804. — 48° *L'heureux Naufrage*, opéra-comique français, en un acte, à Cassel, 1808. — 49° *Bradamante*, opéra allemand en

quatre actes, à Vienne, en 1808. Des morceaux détachés de ces divers ouvrages ont été gravés avec accompagnement de piano. — III. MUSIQUE RELIGIEUSE : 50° *La Passione*, oratorio de Métastase, en 1785; exécuté à Londres et à Paris. — 51° *Cantus lugubris in obitum Frederici Magni*, Paris, 1787; gravé en grande partition, in-fol. — 52° *Te Deum* pour le couronnement de Frédéric Guillaume II, 1786. — 53° *Te Deum* pour la paix générale, 1809. — 54° Le psaume 115, sur la traduction allemande de Mendelssohn, avec chœur et orchestre; écrit en 1784, imprimé en partition, 1792. — 55° Le psaume 65, en partition, à Leipsick, chez Kuhnel. — 56° *La Résurrection*, oratorio à 4 voix, 2 chœurs et orchestre, écrit en 1785; en manuscrit. — 57° Ode funèbre sur le Christ en croix, en manuscrit. — 58° Choral : *Wohin mein Auge*, etc., à 4 voix et orchestre. — 59° Hymne du matin, de Milton, à 4 voix et orchestre, Leipsick, Hofmeister. — 60° Cantate religieuse : *Lasst den Erhalter*, en partition manuscrite. — IV. MUSIQUE VOCALE DE CONCERT ET DE CHAMBRE : 61° *Éloge de la musique*, cantate à 4 voix et orchestre, en manuscrit. — 62° *Le Mois de Mai*, cantate de Ramler, pour ténor et orchestre, idem. — 63° *Éloge de Hændel*, cantate allemande, composée à Londres, en 1785. — 64° *Il Consiglio*, cantate de Métastase, 1788. — 65° *Amor timido*, idem, 1788. — 66° Cantate sur le rétablissement du prince de Prusse, 1789. — 67° Deux odes de Frédéric le Grand, à 4 voix et orchestre, gravées en partition réduite pour le piano; Berlin, 1800. — 68° Cantates et chansons italiennes et allemandes; Berlin, 1775. — 69° Chansons de Gœthe, Burger, Voss et Spickmann, avec accompagnement de piano, 2me recueil; idem, 1780. — 70° Odes et chansons de Herder, Gœthe, etc.; 3me recueil, ib., 1781. — 71° Chansons de Klest, Uz, Hagedorn, etc.; 4me recueil; ibid., 1782. — 72° Chansons de Gleim et de Jacobi; 5me recueil, ibid., 1783. — 73° Chansons pour les enfants, 6me recueil, Wolfenbuttel, 1786. — 74° *Cæcilia*, recueil de cantiques, hymnes, airs, duos, trios, quatuors et chœurs, 4 suites; Berlin, 1790-1792. — 75° Poésies lyriques de Schiller, à voix seule et piano. 1re et 2me parties; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 76° Six canzonettes italiennes et six romances françaises; Paris, Érard. V. MUSIQUE INSTRUMENTALE. — 77° Six sonates pour le clavecin; Berlin, 1771. — 78° Onze concertos, idem; Amsterdam, 1774. — 79° Concerto, idem; Riga, 1773. — 80° Onze sonates, idem; Berlin, 1776. — 81° Concerto, idem; Leipsick, 1777. — 82° Onze sonates pour clavecin et violon; Amsterdam, 1777. — 83° Deux idem pour clavecin; violon, alto et basse; Amsterdam, 1782. — 84° Sonate pour clavecin et flûte; Berlin, 1787. — 85° Quintette pour piano, 2 flûtes, et 2 cors; Paris. — 86° Grande sonate pour piano seul; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 87° Six rondeaux pour piano seul; Zerbst. — 88° Symphonies pour orchestre, nos 1, 2, 3, 4, 5 et 6; Berlin, Rellstab, et Offenbach, André. — 89° Concerto pour violon et orchestre; Riga, 1773. — 90° Symphonie concertante pour 2 violons, alto, violoncelle et orchestre; Leipsick, Hartknock. — 91° Six trios pour deux violons et violoncelle; Offenbach, André.

REICHARDT (JULIE), première femme du précédent, naquit à Berlin, en 1752. Fille du célèbre violoniste F. Benda, elle reçut la plus belle éducation musicale, et devint une des cantatrices les plus distinguées de l'Allemagne, pianiste habile, et compositeur agréable. En 1776, elle épousa Reichardt, dont les conseils achevèrent de développer son talent. On lui doit plusieurs mélodies avec accompagnement de clavecin, qui ont été publiées dans les recueils de son temps. Elle a aussi fait imprimer de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin; Hambourg, Campe, 1782, in-4°. — 2° Chansons allemandes, avec accompagnement de clavecin; ibid. Mme Reichardt mourut à la fleur de l'âge, le 9 mai 1783.

REICHARDT (LOUISE), fille des précédents, naquit à Berlin, en 1778, et se livra dès ses premières années à l'étude du piano et de la composition. Après la mort de son père, elle se retira à Hambourg, où elle mourut, le 17 novembre 1826, à l'âge de quarante-huit ans. On a gravé de sa composition : 1° Cantiques spirituels (en allemand), à plusieurs voix sans accompagnement, ou à voix seule avec acc. de piano; Hambourg, Cranz. — 2° Chansons spirituelles des meilleurs poëtes allemands, pour deux voix de soprano et deux contraltos, ibid. — 3° Douze chants à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 3; Hambourg, Bœhme. — 4° Six chansons de Novalis, op. 4; ibid. — 5° Sept chants romantiques de Tieck, op. 5; ibid. — 6° Six chansons, op. 6; ibid. — 7° Six idem, op. 7; ibid. — 8° Six idem, op. 8; Hambourg, Cranz. Six recueils de ces mélodies ont été réimprimés à Breslau, chez Leuckardt.

REICHARDT (GUSTAVE), né le 13 novembre 1797, est fils d'un prédicateur de Stralsund, qui montra pendant toute sa vie beaucoup de zèle pour les progrès de la musique dans la Poméranie. Chacun de ses sept enfants avait appris à jouer d'un instrument, en sorte que ce digne pasteur pouvait faire exécuter chez lui

les compositions les plus difficiles par son orchestre de famille. Destiné à l'étude de la théologie, le jeune Reichardt fut envoyé au collége de Greifswalde, puis il suivit les cours de l'université de cette ville. En 1818 il alla continuer ses études à l'université de Berlin, et devint élève de Bernard Klein pour la théorie de la composition. Déjà il se faisait remarquer par son habileté dans le chant, sur le violon et sur le piano. Admis dans les sociétés de chant de cette ville, il y prit tant de goût pour la musique, qu'il abandonna la théologie pour cet art, en 1819, et bientôt après il en donna des leçons. Depuis lors il a continué de se livrer à l'enseignement de la musique. En 1850 il a été nommé chef du chœur (*Musik-Director*) du Théâtre royal de Berlin. On a gravé de sa composition : 1° Pièces instructives en forme de sonates pour le piano à quatre mains, op. 4 ; Hanovre, Bachmann. — 2° Six chansons de table pour quatre voix d'homme, op. 5; Berlin, Laue. — 3° Six idem, op. 7; six id., op. 8; six idem, op. 12 ; Leipsick, Hofmeister. — 4° Chansons populaires pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 9, 11, 13 et 16; ib. — 5° Chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 6 et 10, ibid. Un grand nombre de *Lieder* détachés avec acc. de piano. — 7° Quelques morceaux pour le piano.

REICHE (Godefroid), premier musicien de ville, à Leipsick, né à Weissenfels, le 5 février 1667, fut le plus habile virtuose de son temps sur la trompette. Il a publié de sa composition vingt-quatre morceaux pour un cornet et trois trombones, sous le titre de *Quatricinia*, qui parurent en 1696, in-4°. Reiche vivait encore en 1717, car Hausmann a gravé son portrait dans cette même année.

REICHEL (Joseph), chanteur de la chapelle du grand-duc de Hesse-Darmstadt, considéré comme une des meilleures basses chantantes de l'Allemagne, dans la première moitié du dix-huitième siècle, naquit en Hongrie, en 1806. Après avoir chanté avec succès sur les théâtres de Carlsruhe, Berlin, Stuttgard, Manheim, Milan, Dresde et Hambourg, il accepta l'engagement qui lui fut offert à Darmstadt en 1846. Il est mort en cette ville, d'une maladie de langueur, le 30 juin 1856.

REICHEL (Adolphe), compositeur distingué de *Lieder* et de chants à plusieurs voix, est né à Berlin vers 1815. Son premier œuvre, composé de sept *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, a été publié à Berlin en 1835. Plus tard, il a fait des études sérieuses de composition sous la direction de Dehn (*voyez* ce nom). En 1859, il a été nommé directeur de l'Académie de chant, à Dresde. Depuis lors il a fait paraître un grand nombre de recueils, qui ont eu un succès décidé. Parmi ses œuvres instrumentales on remarque : 1° Quatre préludes et fugues pour le piano, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Sonate en (*sol* mineur) idem, op. 4; ibid. — 3° Sonate (en *fa*) idem, op. 9; Leipsick, Gœtz. — 4° 3 mazurkes, idem, op. 11 ; Leipsick, Hofmeister. — 5° Sonate (en *si* mineur) idem, op. 16; Leipsick, Peters. — 6° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 17 ; ibid.

REICHELT (F.-G.), professeur de musique à Hambourg, fut d'abord commis au magasin de musique de Westphal, dans cette ville. On a gravé sous son nom des pièces d'harmonie pour des instruments à vent ; des airs de danse, des divertissements et d'autres petites pièces pour le piano. Il a aussi publié une critique de l'enseignement de la musique d'après le système de Buchholtz, sous ce titre *Musikalischer Querstrich mitten durch des Herrn J.-G.-B. Unterricht*, etc. (Barre musicale oblique mise à travers l'enseignement musical de M. J.-G. B.), Hambourg, 1784, in-4° de 16 pages. Reichelt est mort à Hambourg, en 1798.

REICHENBERG (Le P. Jean-Népomucène), professeur de philosophie générale et de mathématiques au séminaire de Saint-Paul, à Ratisbonne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Die ganze Musikkunst, so, wie sie Weltweisheit und die Mathematik leichtliche jeden lehrt*, etc. (L'Art musical en général enseigné clairement par la philosophie et les mathématiques, etc.), Ratisbonne, 1777, 2 parties, in-8° de 138 pages. Le contenu de l'ouvrage ne répond pas à ce titre ambitieux. La méthode philosophique de l'auteur procède par axiomes souvent contestables, et les rapports numériques des intervalles des sons y sont expliqués d'une manière obscure et embarrassée.

REICHERT (....), musicien allemand au service du comte de Bruhl, à Dresde, vers le milieu du dix-huitième siècle, a composé la musique d'un intermède représenté dans cette ville, en 1755, sous ce titre : *Il Giuocatore e la Bachettona*.

REICHERT (Mathieu-André), né à Maëstricht, en 1830, l'un des virtuoses flûtistes les plus habiles et les plus extraordinaires du dix-neuvième siècle. Fils d'un musicien ambulant, il joua d'abord dans les cafés et les guinguettes. Frappé de ses remarquables dispositions, M. Demeur,

alors professeur de flûte au conservatoire de Bruxelles, à qui le hasard l'avait fait entendre, le présenta à l'auteur de cette notice, qui l'admit comme élève dans cette institution, en 1844. Quelques mois de leçons lui suffirent pour dépasser en talent tous les autres élèves du professeur; toutefois, le directeur du Conservatoire, d'accord avec M. Demeur, voulant qu'un long travail développât tous les avantages d'une si belle organisation, ne l'admit pas au concours la première année, et usa de son influence sur le jury pour qu'un second prix seulement lui fût accordé en 1846. Il était nécessaire d'ailleurs de le soustraire aux habitudes d'intempérance contractées dès son enfance, dans son existence nomade. Ce fut pour ce motif qu'on le fit engager dans la musique excellente du régiment des guides pendant qu'il continuait ses études au Conservatoire, afin que la sévérité de la discipline militaire l'habituât à une vie régulière. En 1847, le premier prix lui fut décerné, et le talent dont il fit preuve dans le concours porta l'admiration des assistants jusqu'à l'enthousiasme. A la suite de ce succès, il joua dans plusieurs concerts du Conservatoire, et chaque fois il y porta l'admiration du public jusqu'à l'exaltation. Après l'expiration de son engagement dans la musique des guides, il vécut honorablement quelque temps, voyagea, donna des concerts dans les villes principales de la Belgique et de la Hollande, puis il contracta un engagement avec Julien (*voyez* ce nom) pour les concerts que cet entrepreneur donnait en Angleterre. Il y excita également des transports d'admiration chaque fois qu'il s'y fit entendre : mais bientôt, reprenant ses premières habitudes, il s'enivra chaque jour, et finit par tomber aux dernières extrémités de la misère et de l'abrutissement. On dit cependant que dans ces dernières années il s'est relevé et a retrouvé tout son talent. Au moment où cette notice est écrite (1863), il est au Brésil, où l'admiration pour ses prodigieuses facultés est portée à l'excès. Reichert a composé pour son instrument des morceaux qui se distinguent par les nouveautés de la forme et l'audace des difficultés.

REICHMANN (JACQUES), né à Kemberg, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut adjoint de la faculté de philosophie, à Wittenberg, puis recteur à Torgau, où il mourut, en 1689. Il a fait imprimer une thèse intitulée : *De Echo*, Wittenberg, 1655, in-4°.

REICHMEISTER (J.-C.), organiste à Moselwitz, dans le duché de Saxe-Altenbourg, né en 1797, est auteur d'un écrit intitulé : *Unentbehrliches Hilfsbuch beim orgelbau* (Manuel indispensable pour la facture d'orgues); Leipsick, A. Fist, 1822, in-8° de 77 pages.

REICHWEIN (JEAN-GEORGES), maître de chapelle à la cathédrale de Ratisbonne, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Deliciæ sacræ, sive missæ tres breves a quatuor vocibus concert. 2 violinis ad libit. et 4 ripien. cum basso continuo nec non psalmi II ab 1, 2, 3 et 4 voc. cum et sine violinis ac ripienis*; Ratisbonne, 1685, in-fol.—2° *Sacra Thymiamata, id est offertoria per festa anni majora a 4 vel 5 vocibus concertantibus et 5 instrumentis*; Ratisbonne, 1688.

REIFFENBERG (FRÉDÉRIC-AUGUSTE-FERDINAND-THOMAS, baron de), conservateur de la bibliothèque royale de Belgique, né d'une ancienne famille de Franconie, le 14 novembre 1795, fut un des plus féconds et spirituels polygraphes de l'époque actuelle. Ancien élève de l'École normale de Paris, il embrassa la carrière militaire en 1814, et obtint le grade d'officier d'état-major dans l'armée belge : mais bientôt, dégoûté d'un état si peu fait pour la tournure de son esprit et la direction de ses études, il donna sa démission, et fut successivement conservateur de la Bibliothèque des ducs de Bourgogne à Bruxelles, professeur de philosophie à l'université de Louvain, puis professeur d'histoire à l'université de Liége, et enfin conservateur de la bibliothèque royale à Bruxelles. M. de Reiffenberg était chevalier de plusieurs ordres, correspondant de l'Institut, membre de l'Académie de Bruxelles et d'un grand nombre d'académies et de sociétés littéraires; enfin, secrétaire de la commission d'histoire de la Belgique. La liste des nombreux ouvrages de M. de Reiffenberg n'appartient point à cette biographie spéciale; mais j'y dois citer un écrit relatif à la musique qu'il a publié sous ce titre : *Lettre à M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*; Bruxelles, 1834, in-8°. Cet écrit a paru d'abord dans le journal littéraire intitulé : *Revue encyclopédique belge* (octobre 1833); il a été réimprimé, avec quelques changements, à la fin du deuxième volume d'un recueil de nouvelles du même auteur dont le titre est : *Le Dimanche, récits de Marsilius Brunck, docteur en philosophie de l'université de Heidelberg*; Bruxelles, Hauman, 1834, 2 volumes in-18. M. de Reiffenberg est mort à Bruxelles, le 18 avril 1850.

REIMANN (MATTHIEU), docteur en droit et conseiller de l'empereur Rodolphe II, naquit à Lowemberg, en 1544. Il est vraisemblable, par le

titre de ses ouvrages, qu'il fut habile sur le luth. On connaît sous son nom les compositions suivantes : 1° *Noctes musicæ;* Leipsick, 1598, in-fol. — 2° *Cithara sacra psalmodiæ Davidis ad usum testudinis accomodata;* Cologne, 1613, in-4°. Reimann mourut le 21 octobre 1597 : les publications de ses ouvrages sont conséquemment posthumes.

REIMANN (Jean-Balthazar), né à Breslau, le 14 juin 1702, fit voir de bonne heure d'heureuses dispositions pour la musique. Pendant environ dix années, il reçut des leçons de Gürtler, Sturm et Willisch, *cantors* à Breslau. L'orgue devint l'objet de ses études spéciales, et bientôt on le compta au nombre des bons organistes de son temps. Après avoir occupé la place de *cantor* à Neustadt, il obtint, en 1726, celle d'organiste de Sainte-Marie-Madeleine à Breslau. Trois ans après, ayant été appelé à Hirschberg, pour la réception du nouvel orgue construit par Rœder, de Berlin, son talent y parut avec tant d'avantages, qu'il y fut nommé organiste par acclamation. Quelque temps après, il fit un voyage à Leipsick, dans le but d'y entendre Jean-Sébastien Bach, qui depuis lors devint son modèle. Il mourut à Hirschberg, en 1749, à l'âge de quarante-sept ans. On a imprimé de sa composition : 1° Cantate sur la mort de l'empereur Charles VI; Hirschberg, 1740. — 2° Recueil de cantiques anciens et nouveaux ; ibid., 1747, in-4° oblong. Ce recueil contient 362 mélodies.

REIME (Henri-Gottlieb), savant allemand, n'est connu que par une dissertation sur une expression hébraïque qu'on croit être relative à la musique. Ugolini l'a insérée dans son trésor des antiquités sacrées, sous ce titre : *Dissertatio de voce* sela (Thesaur. antiq. sacr., t. 32, page 727). A.-J. Bytemeister, professeur et docteur de théologie à Helmstadt, a fait une réfutation de la dissertation de Reime; Ugolini l'a aussi insérée dans sa collection.

REIMMANN (Jacques-Frédéric), savant bibliographe, né le 22 janvier 1668, à Grœningen, près de Halberstadt, fit ses études à l'université de Jéna ; puis fut successivement instituteur à Halberstadt, premier pasteur à Ermsleben, bibliothécaire du chapitre à Magdebourg en 1714, et enfin pasteur à Hildesheim, où il mourut le 1er février 1743. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Versuch einer Einleitung in die Historiam Litterariam der Teutschen* (Essai d'une introduction à l'histoire littéraire des Allemands); Halle, 1708-1713, 6 volumes in-8°. Il y traite, au premier et au troisième volume, des écrivains et de la littérature de la musique, de l'histoire de cet art, et de la solmisation.

REIN (Jean-Balthazar), musicien à Altona, vers le milieu du dix-huitième siècle, mourut en cette ville, le 24 août 1794. Il a fait imprimer un livre choral à quatre parties, sous ce titre : *Vierstimmige Choralbuch, worin alle Melodien der Schleswich-Holstein ;* Altona, 1755, in-4°.

REINA (Sixte), religieux minorite, maître de chapelle de l'église Sainte-Marie et Saint-François de Milan, naquit à Sarano, dans le Milanais, au commencement du dix-septième siècle. On a imprimé des psaumes de sa composition, à Milan, en 1653. Il fut en dernier lieu organiste de l'église Saint-Barthélemi, à Modène. Ce moine donnait souvent des titres bizarres à ses ouvrages, tels sont ceux-ci : 1° *Fiorita corona di melodie celeste a 1, 2, 3, e 4 voci con stromenti, op. 7 ; Milano, presso Comagni*, 1660, in-4° — 2° *La Danza delle voci regolata ne' salmi di Terza, e di Compieta, Te Deum e litanie a 8 voci, ed altri salmi a voce sola e a 3 voci con violini, le quattro antifone di compieta a quattro, e due sonate a quattro con violini, op. 9; in Venetia, Francesco Magni*, 1664, in-4°.

REINA (Dominique), ténor qui a eu de la réputation en Italie, naquit à Lugano, vers 1807, et commença sa carrière dramatique en 1828. Dans l'année suivante, il chanta au théâtre de la Scala à Milan, puis à Parme. En 1830, il était à Vérone. Rappelé à Milan en 1831, il y obtint de brillants succès, et y fut appelé de nouveau dans les années 1833, 34, 35 et 36. Il ne réussit pas moins à Naples, où il chanta en 1833, 1838, 1840 et 1841. Enfin, il trouva le même accueil à Venise, à Bergame, à Bologne, à Florence, à Livourne, à Rome et à Gênes. En 1845, ce chanteur distingué se retira de la scène. Il était membre des Académies philharmoniques de Bologne et de Rome.

REINAGLE (Joseph), fils d'un professeur de musique allemand, est né à Portsmouth, en 1762. Destiné à la marine, il fut d'abord mis sur un vaisseau, puis envoyé en apprentissage chez un joaillier à Édimbourg ; enfin, il reçut de son père des leçons de musique. Entré ensuite comme trompette dans la maison du roi, il devint habile sur son instrument ; mais plus tard sa santé l'obligea à l'abandonner pour le violoncelle. Pendant quelques années, il a été directeur du concert à Édimbourg, mais en 1789 il s'établit en Irlande, sous la protection de lord Westmoreland, alors lord lieutenant de ce pays. Après deux années passées à Dublin, il retourna

à Londres. Postérieurement il s'est fixé à Oxford, où il est mort, en 1836. On a sous le nom de Reinagle : 1° Vingt-quatre leçons progressives pour le clavecin ; Londres, 1798. — 2° Douze duos progressifs pour le violoncelle, op. 2 ; Preston. — 3° Six idem. op. 3 ; ibid. — 4° Six idem, op. 4. — 5° Six idem, op. 5. — 6° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, ibid. Reinagle a aussi composé des concertos de violon et de violoncelle, des ouvertures, et des trios pour 2 violons et violoncelle, qui sont restés manuscrits. On a de lui une méthode de violoncelle intitulée : *Concise introduction to the art of playing the violoncello* ; Londres (sans date). Il y a quatre éditions de cet ouvrage.

REINAGLE (Hugues), frère puîné du précédent, né à Porstmouth, en 1766, fut élève de Crosdill pour le violoncelle, et devint un artiste distingué. Il mourut jeune, à Lisbonne, où il était allé pour rétablir sa santé. On a gravé de sa composition : 1° Six solos pour le violoncelle, op. 1 ; Londres, Preston. — 2° Six idem, op. 2 ; ibid. — 3° Six duos pour deux violoncelles, op. 3 ; ibid.

REINCKE (Jean-Adam), ou REINKE, appelé *Reinicke* par Moller (*Cimbria literata*, tom. I, p. 539). Les Pays-Bas ont vu naître cet organiste célèbre, qui cependant appartient à l'école allemande, parce qu'il puisa dans celle-ci l'instruction qui développa ses talents par la suite : il vit le jour à Deventer, province d'Overyssel, le 27 avril 1623. Après avoir appris les premiers principes de la musique et du clavicorde dans sa ville natale, il se rendit à Leipsick, puis à Hambourg, où il étudia la manière de Henri Scheidmann (*voyez* ce nom), organiste remarquable. Après la mort de cet artiste, Reincke se mit sur les rangs pour lui succéder dans la place d'organiste de Sainte-Catherine, et l'emporta sur tous ses rivaux au concours. Lorsqu'on apprit à Amsterdam que Scheidmann avait cessé de vivre, et que Reincke occupait sa place, un des musiciens les plus habiles de cette ville dit qu'il considérait Reincke comme bien audacieux, ou comme fort habile s'il se montrait digne de succéder à un si grand artiste. Instruit de ces propos, l'organiste de Hambourg envoya à ce musicien un cantique allemand varié, en lui écrivant que ce morceau lui ferait connaître celui qu'il appelait *audacieux*. Plus tard, le musicien hollandais fit un voyage à Hambourg, dans l'intention d'entendre Reincke sur l'orgue : charmé de son habileté, il lui baisa les mains. Le plus grand de tous les organistes, Jean-Sébastien Bach, fit deux fois le voyage de Hambourg pour entendre Reincke : à l'époque du dernier voyage, cet artiste distingué était presque centenaire. Bach joua devant lui pendant près de deux heures, dans l'église de Sainte-Catherine ; le vieux Reincke lui dit, après l'avoir entendu : *J'ai cru que cet art allait mourir avec moi ; mais je vois que vous le faites revivre.* Le vénérable organiste mourut le 24 novembre 1722, à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans et sept mois. Moller a été trompé par ses renseignements en fixant la date de la mort de Reincke en 1693 (*loc. cit.*). Reincke n'a rien publié pour l'orgue, mais ses préludes et ses cantiques variés se trouvent en Allemagne, dans les bibliothèques de plusieurs amateurs. La publication du recueil de ces pièces avait été annoncée dans les catalogues de Leipsick (ann. 1688, p. 45, et 1689, p. 33), sous le titre de *Hortus musicus* ; mais cette promesse ne paraît pas avoir été réalisée. Le seul ouvrage connu de Reincke est un recueil de pièces pour deux violons et basse continue pour le clavecin, lequel a pour titre : *Sonaten concertanten, allemanden, couranten, sarabanden und chiquen* (sic), *auf zwei violinen und dem cembalo*, gravé sur des planches de cuivre, in-fol. ; Hambourg, 1704 (*voyez* les *Historisches Bemarques* (sic) *des Jahrs* 1704, de Lehmann, n° 34, p. 272). Il y a quelque chose de piquant et d'animé dans le style de cet organiste, qui marque un progrès sensible de l'art : on en retrouve des inspirations dans les œuvres de Bach.

REINECCIUS (Chrétien-Frédéric), magister et recteur du gymnase d'Eisleben, naquit dans cette ville, vers la fin du dix-septième siècle, et y mourut, le 24 mars 1739. On a de lui une dissertation intitulée : *Programma de effectibus musices suspectis* ; Eisleben, 1729, in-4° de 10 pages.

REINECKE ou REINICKE (Charles-Léopold), né à Dessau, en 1774, fut destiné à la théologie dès son enfance, par son père, musicien de la petite cour d'Anhalt-Dessau ; cependant son goût décidé pour la musique changea la résolution qu'on avait prise, et il lui fut permis de se livrer à la culture de cet art. Ainsi que beaucoup de musiciens allemands, Reinecke apprit à jouer de plusieurs instruments, et presque simultanément il prit des leçons de violon, de clarinette, de cor anglais, de basson, de trompette et de trombone. A l'âge de douze ans, il fut mis en apprentissage chez un musicien de ville, nommé Reichardt : il en sortit quatre ans après pour entrer dans le corps des hautboïstes du prince. Dans le même temps, il reçut des leçons de violon du directeur de musique Rust. En 1796, Reinecke fut envoyé à Dresde par le prince d'Anhalt-Dessau, pour y étudier l'har-

monie et le contrepoint, sous la direction de Naumann. L'enseignement de celui-ci était purement pratique : il consistait à faire écrire par son élève des morceaux de musique vocale et instrumentale, dont il corrigeait les fautes. Après deux ans de séjour à Dresde, Reinecke retourna à Dessau, et y fut d'abord employé dans l'orchestre de la cour comme bassoniste, puis comme chef de pupitre pour le violon. Le titre de directeur de musique lui fut accordé après la mort de Jacobi : il fit preuve d'habileté dans cette position, par les progrès de l'orchestre confié à ses soins. Trois opéras de sa composition (*Adelaïde de Scharffeneck*, *Fedora*, *Petronie et Alfred*) furent représentés avec succès à Dessau, et ajoutèrent à l'estime qu'on avait pour ses talents. Un événement déplorable vint mettre un terme à l'existence heureuse et paisible qu'il avait eue depuis vingt ans. Il s'était rendu à Quedlinbourg pour y entendre l'exécution de l'oratorio de Frédéric Schneider, *le Jugement dernier*; au retour de cette excursion, le 13 octobre 1820, les chevaux de la voiture qui le ramenait s'emportèrent et le jetèrent dans un précipice. Grièvement blessé, il fut transporté dans la ville voisine, où après huit jours de souffrances horribles il mourut, à l'âge de quarante-sept ans, le 22 octobre suivant, laissant une veuve et huit enfants dans une situation peu fortunée. Les trois opéras cités précédemment, quelques symphonies restées en manuscrit, des chansons allemandes, et quelques petites pièces instrumentales sont tout ce qu'on connaît de la composition de cet artiste.

REINECKE (J.-P.-R.), professeur de musique à Altona, a publié un opuscule élémentaire, sous ce titre : *Vorbereitender Unterricht in der Musik überhaupt und im Piano-forte-Spiel insbesondere*, etc. (Instruction préparatoire pour la musique en général et pour le jeu du piano en particulier, etc.); Altona, C. Aue, 1834, in-8° de 61 pages.

REINECKE (Charles), fils du précédent, est né à Altona, le 23 juin 1824. Il reçut de son père les premières leçons de chant, de piano et de violon. Ses premiers essais de composition se firent dès l'âge de sept ans; à onze ans il se fit déjà connaître comme pianiste. Il vécut à Altona jusqu'en 1843, mais au mois de mars de cette année il se rendit à Leipsick, où il s'arrêta quelques mois, puis il continua son voyage dans le Nord, donnant des concerts à Lubeck et à Copenhague. Au mois d'octobre 1843, il retourna à Leipsick et y fit un séjour de trois années, pendant lesquelles il termina ses études, se lia avec Mendelssohn et Schumann, et joua plusieurs fois dans les concerts du Gewandhaus. En 1846, il donna des concerts à Brême et à Hanovre, puis à Dantzick, à Kœnigsberg, et enfin il retourna en Danemark, où il obtint le titre de pianiste de la cour. Dans l'hiver de la même année, il revit Leipsick, et au mois d'avril 1847, il alla s'établir à Brême, où il resta deux ans. Au commencement de 1851, il fit un voyage à Paris, et y donna un concert, dans lequel il fit peu de sensation. De retour en Allemagne, il obtint la place de professeur de piano à l'école rhénane de musique de Cologne. En 1854, il abandonna cette position pour celle de directeur de musique à Barmen, qu'il quitta de nouveau en 1859, pour succéder à Mosewius dans les places de directeur de musique de l'Université et de l'Académie de chant à Breslau, qu'il occupe au moment où cette notice est écrite (1863). Parmi les compositions publiées de Reinecke, on remarque la partition pour le piano du petit opéra *Der Vierjæhrige Posten*, une ouverture pour un drame de Calderon, des chœurs de voix d'homme avec orchestre, deux quatuors pour des instruments à cordes, une pièce de concert pour piano, avec petit orchestre, un quatuor pour piano (op. 34), un trio pour piano (op. 38), une sonate pour piano à quatre mains (op. 35), une idem pour piano et violoncelle (op. 42), et des pièces de différents genres pour piano seul. M. Reinecke a en manuscrit des symphonies, des ouvertures et des chœurs.

REINELT (François), né à Muhlseiffen (Silésie), le 4 octobre 1778. Son père, instituteur dans ce lieu, ayant remarqué ses précoces dispositions pour la musique, lui fit apprendre à jouer de plusieurs instruments, particulièrement du piano et de l'orgue. Ses progrès furent rapides, et bientôt les leçons qu'il recevait à Muhlseiffen devinrent insuffisantes. Il alla alors passer quelques années chez un organiste de la Bohême, de qui il reçut une instruction plus solide. De retour en Silésie, il se sentit du goût pour l'enseignement, et entra en 1795 à l'école normale de Glatz. Après y avoir terminé ses études, il retourna chez son père, pour l'aider dans ses fonctions. Au mois d'août 1799, il fut nommé instituteur adjoint à Lewen; mais il n'y resta que jusqu'au mois de janvier 1800, où il reçut sa nomination d'instituteur communal à Sarkisch. Il en remplit les fonctions jusqu'en 1810. Dans cette année, il fut rappelé à Lewen, en qualité de régent du chœur, et garda cette position pendant quatorze ans. Enfin, en 1824, les places de recteur du collége et de *cantor* de la petite ville de Habelschwerdt, près de Glatz, lui furent confiées, et il y passa le reste de sa vie. Les compositions écrites par Reinelt sont presque toutes pour

l'église : on y remarque des vêpres, des psaumes, une messe de *Requiem*, et plusieurs *Salve Regina*. Le 21 octobre 1845 a été un jour remarquable dans la vie de cet homme respectable : il y fêta le cinquantième anniversaire de son entrée dans la carrière de l'enseignement : il reçut des témoignages d'affection de toute la population d'Habelschwerdt, et le roi de Prusse, à cette occasion, le décora de l'ordre du Mérite.

REINEN (Thomas), chanoine de l'abbaye de Steinfeld, en Westphalie, et curé du village de Kirchdaun, naquit à Duren sur la Roer, vers le milieu du dix-septième siècle, et mourut le 7 septembre 1690. Au nombre des ouvrages qu'il laissa en manuscrit à l'abbaye de Steinfeld, se trouvait celui qui avait pour titre : *Philomela choralis, seu de cantu chorali*, en 2 volumes in-4°.

REINER (Jacques), moine bénédictin, maître de musique de l'abbaye de Weingarten, en Souabe, dans la seconde moitié du seizième siècle, a composé un grand nombre de morceaux de musique sacrée, desquels on a imprimé les suivants : 1° *Cantiones 5 et 6 vocum*; Munich, 1579, in-4°. — 2° *Cantiones germanicæ 4 et 5 vocum, et vivæ voci ac musicis instrumentis accomodatæ*; ibid., 1581, in-4°. — 3° *Psalmi pœnitentiales 3 vocibus concinnati*; ibid., 1586. — 3° (bis) *Christliche Gesang, teutsche Psalmen, mit drey Stimmen zu singen* (Chants chrétiens ou psaumes allemands à chanter à 3 voix); Dillingen, Joh. Meyer, 1589, in-4° oblong. — 4° *Teutsche und lateinische Lieder mit 3 und 4 Stimmen*; Lauingen, 1593, in-4°. — 5° *Cantiones seu moletæ 4 et 5 vocum, adjunct. est Magnificat*; Costnitz, 1595. — 6° *Moletæ sacræ 5 et 6 voc.*; Costnitz, 1595. — 7° *Cantiones 6, 7, 8 adjunctaque una 10 vocum*; Munich, Adam Berg, 1591, in-4° obl. — 7° (bis) *Cantica, seu moletæ ex sacris script. desumptæ a quatuor et quinque voces summo studio et singulari artificio concinnatæ et compositæ. His accesserunt adhuc aliæ compositiones super canticum B. Mariæ Virginis Magnificat, simili studio elaboratæ; Constantiæ; ex officina Eberhardi Straub, anno* 1592, in-4° obl. — 8° *Liber Moletarum sive cantionum sacrarum sex et octo vocum, voci et instrumentis accomodatarum, Jacobi Reineri monasterii celeberrimi Weingartensis musici; Monachii, apud Nicolaum Henricum*, 1600, in-4°. — 9° *Sacrarum missarum sex vocum*, lib. I. *Authore Jacobo Reinero, monasterii Weingartensis Chori musici magistro; Dillingæ, excudebat Adamus Meltzer*, 1604, in-4°. — 10° *Gloriosissimæ Mariæ Virginis Dei genitrix canticum quod vocant Magnificat decies octonis vocibus ad octo modos musices compositum una cum duplici antiphona, salve Regina totidem decantanda*; Francfort, 1604, in-4°. — 11° *Molettarum sive cantionum sacrarum sex vocum voci et instrumentis accomodatarum*; Augsbourg, 1604. La seconde édition a paru à Dillingen, en 1606, in-4°. — 12° *Canticum gloriosissimæ Virginis Mariæ sex vocum*; Dillingen, 1605, in-4°.

REINER (Ambroise), maître de chapelle de l'archiduc d'Autriche Ferdinand-Charles, vers le milieu du dix-septième siècle, vécut quelque temps à Prague, puis à Inspruck. Il a publié de sa composition : 1° *Motetti a 2, 3 e 4 voci, con violini*, lib. I; Munich, 1645, in-4°. — 2° *Motetti a 4, 5 e 6 voci con 2 violini*, lib. II; ib., 1648. — 3° *Motetti a 8 voci*, lib. III; ib., 1654. — 4° *Salmi a 8 voci con violini*, lib. IV; ibid., 1654. — 5° *Missæ quinque vocum et trium instrumentorum necessariorum cum aliis tribus ad libitum*, lib. V; Inspruck, M. Wagner, 1655. Ces messes sont curieuses sous le rapport de l'instrumentation : indépendamment de la partie de viole ou d'alto ordinaire, on y trouve trois violes *da braccio*, dont la première est écrite avec la clef d'*ut* sur la troisième ligne, la deuxième avec la clef de ténor, et la dernière avec la clef de *fa* sur la quatrième ligne. Dans la cinquième messe, il y a deux cornets écrits comme des parties de clarinettes, basson et trois trombones combinés pour des effets d'une originalité remarquable.

REINER (Félix), né à Eichstadt, en 1732, était fils d'un musicien au service du prince-évêque de cette ville. Après avoir étudié les éléments de la musique et du basson sous la direction de son père, il se rendit à Munich, en 1750, et y fut placé dans un régiment d'infanterie, en qualité de bassoniste. Le duc Clément de Bavière, colonel de ce régiment, le prit sous sa protection, et lui fournit les moyens de voyager en Italie. Arrivé à Turin, Reiner y reçut des leçons du célèbre Jérôme Besozzi, qui en fit le bassoniste le plus distingué de l'Allemagne à cette époque. Reiner se rendit ensuite à Rome, en 1760, et y excita autant d'étonnement que de plaisir par la perfection et l'expression de son jeu. De retour à Munich, il y entra dans la musique de la cour, et continua d'y développer son talent par une étude constante. Dans les voyages qu'il fit ensuite en Allemagne, en France et en Angleterre, il fut considéré comme l'artiste le plus habile de son temps sur le basson. Il mourut à Munich, en 1782, laissant en manuscrit quelques compositions pour son instrument.

Reiner a eu deux enfants. Sa fille (Euphrosine), née à Munich, le 2 août 1786, commença l'étude de la musique chez Camerloher, maître de chapelle à Freising, puis étudia le chant sous la direction de Raff. Ayant fait un voyage à Paris, elle fut bien accueillie à la cour, et se livra à l'enseignement du chant. Les événements de la révolution française l'obligèrent à chercher un refuge dans un couvent ; mais elle retourna à Paris sous le Consulat, et fut chargée de l'enseignement du chant à l'institution impériale d'Ecouen, dirigée par M^me Campan. Elle est morte à Saint-Germain, près de Paris, en 1831.

Félix Reiner, fils du célèbre bassoniste, naquit à Freising, en 1780, fit ses études musicales à la cathédrale de cette ville, et devint ensuite élève de Winter et de Danzi pour le chant. En 1803 il débuta au théâtre de la cour de Munich, et y obtint un brillant succès dans le rôle de Sarastro de *la Flûte enchantée*. Nommé immédiatement après chanteur de la cour, il aurait eu vraisemblablement une belle carrière, si la mort ne l'avait enlevé à l'art et à ses amis, le 3 janvier 1808, à l'âge de vingt-huit ans.

REINER (Joseph-Ewald), avocat et secrétaire de la ville d'Osteritz, dans la Lusace saxonne, est né le 25 janvier 1784, à Warthau, près de Bunzlau, en Silésie. Après avoir fait ses études littéraires et musicales chez les jésuites de Glogau, il fréquenta les cours du gymnase catholique de Breslau, puis se rendit, en 1805, à Leipsick pour étudier le droit. Le résultat de la bataille de Jéna lui ayant fait perdre l'espoir d'obtenir un emploi en Prusse, il resta à Leipsick, et s'y livra à l'enseignement de la musique, particulièrement de la guitare, dont il jouait avec habileté. Dans un voyage qu'il fit à Altenbourg, il obtint la protection de la duchesse de Courlande, qui le recommanda à sa sœur Élise de Recker, comtesse de l'Empire, fixée à Leipsick. Dès ce moment sa position dans cette ville devint agréable, et son existence fut assurée. Après y avoir achevé en 1809 ses études universitaires, il obtint à Bautzen le titre de référendaire, et plus tard il fut nommé secrétaire de la ville à Osteritz, où il vivait encore en 1850. Reiner s'est surtout distingué comme compositeur de chansons. On a de lui quelques œuvres de pièces pour la guitare, gravés à Leipsick, chez Hofmeister.

REINGOT (Gilles), musicien belge de la fin du quinzième siècle, naquit vraisemblablement dans le Hainaut, et peut-être à Mons, où il y avait plusieurs familles de ce nom. Dans le troisième livre de l'*Odhecaton*, imprimé en 1503, par Ottaviano Petrucci (voyez ce nom), sous le titre particulier *Canti C^o cento cinquanta*, on trouve de ce musicien une chanson française à quatre voix, sur la mélodie populaire *For seulement*, qui a servi de thème à beaucoup de compositeurs des quinzième et seizième siècles.

REINHARD (André), organiste et notaire à Schneeberg, au commencement du dix-septième siècle, est connu par un livre qui a pour titre : *Musica sive Guidonis Aretini de usu et constitutione monochordi, dialogus jam denuo recognitus*; Leipsick, impensis Joh. Rosii bibliop., 1604, in-12. On se tromperait si l'on croyait, d'après ce titre, que l'ouvrage dont il s'agit appartient à Guido d'Arezzo : il a été composé par Reinhard, d'après les écrits de cet homme célèbre. Gerber a fait deux ouvrages différents du même livre, en le citant dans son premier Lexique sous le titre de *Monochordon*, d'après une fausse indication de Draudius, et dans l'autre sous le titre véritable. Le dialogue, supposé de Guido, forme 5 feuillets non chiffrés, précédés d'un feuillet qui contient une lettre de Reinhard au libraire qui a fait imprimer l'ouvrage. Ce dialogue renferme des règles pour diviser le monocorde par la méthode arithmétique des modernes : il n'y a rien de semblable dans les ouvrages de Guido. Il est suivi d'un second frontispice qui porte ce titre : *Monochordum Andreæ Reinhardi, Nivimontani ; Lipsiæ, Valentinum Ende imprimabat, typis Hæredum Beyeri, anno Christi* 1604 (64 pages). A la dernière page on lit : *Lipsiæ, sumptibus Joh. Rossii bibliop.* Le second titre du livre indique le lieu de naissance de Reinhard, car *Nivimontanus* est le nom latin de *Schneeberg* (montagne de neige) même, ville de la Saxe où il était organiste et notaire. Reinhard a laissé aussi en manuscrit un livre intitulé : *Methodus de arte musica, percuciune suis numeris et notis elaborata* ; 1610. Cet ouvrage existait dans la bibliothèque des carmes déchaussés d'Erfurt en 1738, lorsque Adelung a écrit la première édition de son Introduction à la littérature musicale (*Anleit. zu der musikalischen Gelahrtheit*, page 279).

REINHARD (Michel-Henri), docteur en théologie, né à Hildburghausen, le 18 octobre 1678, fut surintendant général et prédicateur de la cour à Weissenfels, et mourut d'une attaque d'apoplexie, le 1^er janvier 1732. En 1699, il soutint à l'université de Wittenberg, pour le grade de docteur, une thèse sur les instruments de musique des Hébreux, qui fut imprimée sous ce titre : *Organophylakion musicum codicis Hebræi, in disputatione pro loco in amplissimo philosophorum ordine benevole sibi concesso ad d. 5 Novemb. anno 1699 habenda*. Wittenberg, 1699, in-4°.

REINHARD (Léonard), né à Augsbourg, en 1710, fut organiste de l'église luthérienne Saint-Jacques de cette ville, où il vivait encore en 1756. Il a publié un livre qui a pour titre : *Kurzer und deutlicher Unterricht von dem Generalbass*, etc. (Méthode brève et claire de la basse continue, dans laquelle on montre, par des règles certaines et des exemples faciles, d'après le système musical le plus moderne, comment les commençants peuvent parvenir de la manière la plus aisée à un degré d'instruction solide dans cette science) ; Augsbourg, 1750, in-8°.

REINHARD (Jean-Paul), professeur de philosophie à Erlangen, mort dans cette ville, le 10 juin 1779, est auteur de plusieurs bons ouvrages, parmi lesquels on remarque : *Einleitung zu einer allgemeinen Geschichte der Gelehrsamkeit* (Introduction à une histoire générale de la science) ; Erlangen, 1779, in-4°. Le premier volume seulement de cet ouvrage a paru, et la publication a été arrêtée par la mort de l'auteur. Il y donne un aperçu de l'histoire de la musique, pages 194-211.

REINHARD (B.-François), imprimeur à Strasbourg, naquit à Huningue, en 1765, et fut envoyé à Colmar pour y faire ses études. Pendant son séjour en cette ville, il se sentit entraîné vers la typographie par un penchant irrésistible, et se construisit une petite presse, en 1786. Cultivant aussi la musique, il conçut le projet de nouveaux caractères mobiles de musique et de procédés particuliers pour l'impression. Ses premiers essais ne réussirent pas ; mais arrivé à Mayence, où il s'était rendu pour se soustraire à de fâcheux rapports dans sa patrie, il commença à y atteindre son but. Rappelé par ses parents à Strasbourg, en 1790, il s'y associa avec Sébastien Reithinger, né à Bautzenheim (Haut-Rhin), graveur de caractères, qui fit les poinçons et les matrices des types destinés à la nouvelle imprimerie musicale de Reinhard ; mais les premiers essais présentèrent tous les inconvénients de l'interruption des filets de la portée qu'on remarquait précédemment dans les caractères de Breitkopf, d'Enschedé et de Fournier. Alors Reinhard conçut le projet de faire stéréotyper les planches composées en caractères mobiles, et de faire retoucher au burin les lignes de la portée dans le moule destiné à la fonte de la planche stéréotypée : le résultat de son opération donna une musique dont l'impression était fort supérieure à tout ce qu'on avait fait précédemment. Plus tard, la dépense de ce procédé l'engagea à essayer de l'impression de la musique en deux tirages, déjà employée dans les dernières années du quinzième siècle par Petrucci, et renouvelée dans le dix-huitième par Gando à Paris. Dans l'automne de l'année 1791, Reinhard et Reithinger s'éloignèrent de Strasbourg et allèrent s'établir à Huningue, puis (en 1792) à Ribeauvillers (Haut-Rhin), où ils continuèrent leurs travaux jusqu'au printemps de 1793. De retour à Strasbourg dans la même année, ils commencèrent à imprimer. Le premier ouvrage sorti de leurs presses fut un œuvre de quatuors de Pleyel. Cependant, soit que la dépense fût encore trop considérable par ce mode d'impression, soit que l'habitude que les amateurs de musique ont de la gravure ait nui à la musique imprimée, le succès ne répondit pas aux espérances de Reinhard. La mort de Reithinger acheva de déranger ses calculs, et l'obligea en 1796 à renoncer à la typographie, et à aller, avec les débris de ce qu'il possédait autrefois, chercher fortune dans le commerce à Paris. L'annonce des procédés d'Olivier et Godefroy pour l'impression de la musique, en 1801, lui fit envoyer aux journaux une réclamation dans laquelle il revendiquait la priorité d'invention, quoique le principe de la nouvelle typographie musicale n'eût point de rapport avec le sien. En 1801 il s'est de nouveau établi à Strasbourg, et y a élevé une nouvelle imprimerie de musique. On lit dans les *Notices historiques, statistiques et littéraires sur la ville de Strasbourg*, par Jean-Frédéric Hermann, ancien maire de cette ville (Strasbourg, 1817, t. II, p. 408), qu'il modifia alors son procédé de manière à imprimer en un seul tirage les lignes des portées et les queues des notes en encre pâle, et tout le reste en encre noire et brillante. Cependant le succès pour sa fortune ne fut pas meilleur que la première entreprise, et bientôt après il fut obligé de l'abandonner définitivement. J'ignore l'époque de la mort de ce typographe.

REINHARD (Charles), né dans le duché de Gotha, en 1763, servit d'abord en qualité de lieutenant d'infanterie dans les troupes de Hesse-Cassel, puis se fit acteur d'opéra, et débuta en 1787, à Cologne et à Bonn, dans la troupe dirigée par Kloos. Après la dispersion de cette troupe, Reinhard se rendit en Hollande, en 1789, et y chanta dans les deux opéras allemand et hollandais. Engagé l'année suivante au théâtre de Schwerin, il suivit ensuite le directeur de spectacle Tilly à Lubeck et à Brunswick. En 1793, il entra au théâtre de Hambourg, et y chanta pendant dix ans dans les principaux opéras de cette époque. En 1803 il fut engagé au théâtre de Berlin ; mais il n'y resta que deux ans, et en 1805 il reçut un engagement au théâtre de Munich. Sans être musicien distingué, il chantait avec goût et se servait avec adresse d'une voix

qui réunissait la douceur et la force. Reinhard s'est fait connaître aussi comme écrivain par quelques drames et par des écrits politiques.

REINHARDT (JEAN-GEORGES), troisième organiste de l'empereur à Vienne, dans les années 1721 à 1727, a laissé en manuscrit : 1° *Litaniæ D. B. M. V. quatuor vocum.* — 2° *Pastorella sopra il tema :* In dulci jubilo, etc., *per l'organo.* — 3° Des pièces pour le clavecin.

REINHARDT (JEAN-CHRISTOPHE), maître de chapelle du duc de Saxe-Gotha, et organiste de la cour, vers la fin du dix-huitième siècle, fut d'abord attaché au service du prince de Leiningen, et ne le quitta, en 1795, que pour entrer chez le duc de Gotha. Il mourut dans cette dernière position, le 14 décembre 1821. On a de cet artiste des chansons religieuses et morales, imprimées à Gotha, en 1788.

REINHARDT (GEORGES), clarinettiste distingué, est né à Würzbourg, le 28 septembre 1789. Fils d'un musicien au service de cette petite cour, il apprit dès son enfance à jouer de presque tous les instruments, et fut plus tard élève de Meissner, virtuose sur la clarinette. Après quelques voyages, il s'arrêta à Wiesbaden, et y prit un engagement à l'orchestre; puis il s'établit à Darmstadt, et y entra dans la chapelle du grand-duc de Hesse; mais il y resta peu de temps, et quitta cette position pour entrer à l'orchestre du théâtre de Francfort. En 1821, le roi de Würtemberg lui accorda un engagement de clarinettiste solo pour toute sa vie. Depuis lors il n'a plus quitté Stuttgard. Reinhardt a fait plusieurs voyages en Allemagne, et s'est fait entendre avec succès à Vienne, Berlin, et dans quelques autres grandes villes. Schilling compare le talent de Reinhardt à ceux de Hermstædt et de Bærmann, et le considère comme les ayant égalés. On ne connaît pas jusqu'à ce moment de compositions pour la clarinette de cet artiste. Il était encore attaché à la musique du roi de Würtemberg en 1838, lorsque j'ai visité Stuttgard.

REINHOLD (WERNER), savant éditeur de Térence, né dans la Poméranie, était fixé à Pasewalk, dans cette province, en 1843. Au nombre de ses écrits se trouve une dissertation intitulée : *Ueber die Anwendung der Musik in der Comœdien der Alten* (Sur l'emploi de la musique dans les comédies des anciens); Pasewalk, 1839, petit in-8° de 38 pages.

REINHOLDT (THÉODORE-CHRISTLIEB), directeur de musique à l'église de Sainte Croix, à Dresde, obtint cette place en 1723, et l'occupa jusqu'à sa mort, en 1755. Il fut le prédécesseur d'Homilius (*voyez* ce nom), et le maître de Hiller, qui lui dédia, en 1753, sa dissertation sur l'imitation de la nature dans la musique (*voyez* HILLER). Reinholdt s'est fait connaître par un opuscule qui a pour titre : *Einige zur Musik gehœrige poetische Gedanken, bei Gelegenheit der schœnen neuen in der Frauenkirche in Dresden verfertigten Orgel* (Quelques idées concernant la musique poétique, à l'occasion du bel orgue nouvellement érigé dans la *Frauenkirche*, à Dresde), Dresde ; 1736, in-4° de 4 feuilles.

REINKASTEN (M.-C.), musicien à Hambourg, vivait dans cette ville vers la fin du dix-huitième siècle. Il a laissé en manuscrit, de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin, avec violon et violoncelle, op. 1. — 2° Trois idem, op. 2. — 3° Trois solos pour clavecin. — 4° Concerto pour le basson. — 5° *Stimme der Liebe* (La Voix de l'amour), cantate à voix seule, avec dix instruments.

REINKE (JEAN-ADAM). *Voyez* **REINCKE**.

REINMANN (GEORGES-FRÉDÉRIC), auteur inconnu d'un livre élémentaire intitulé : *Musik-Büchlein* (Petite Méthode de musique); Erfurt, 1644, in-8°.

REINMANN (JEAN-HARTMANN), directeur de la chapelle du duc de Saxe-Saalfeld, naquit à Saalfeld, le 17 avril 1677. En 1707, il entra comme musicien de la chambre chez le duc Jean-Ernest, qui l'envoya chez le maître de chapelle Erlebach, pour apprendre la composition. Sept ans après, le prince le nomma son maître de chapelle. Reinmann composa ensuite un oratorio de la *Passion*, dont le prince avait écrit les paroles. Il mourut à Saalfeld, le 10 novembre 1728.

REINTHALER (CHARLES) fut d'abord *cantor* à Erfurt, et y vivait en 1837. Suivant le *Tonkünstler-Lexikon Berlin's*, de M. de Ledebur (p. 444), ce musicien aurait fait son éducation musicale à Berlin, sous la direction de M. le professeur Marx, dans les années 1844-49; mais ce fait est certainement inexact, puisque l'on voit dans la Gazette générale de musique de Leipsick (année 1839, p. 163) que Charles Reinthaler avait publié ses premiers ouvrages à Erfurt et à Leipsick en 1837. En 1854 il fut appelé à Cologne comme professeur de l'école de musique établie en cette ville, et dans l'année suivante il dirigea à Londres l'orchestre de l'opéra allemand. Après la mort de Riem, en 1857, Reinthaler lui succéda en qualité de directeur de musique à Brême. Ses compositions publiées ont pour titres : 1° *Gesænge und Lieder zu einer hohen Feier der heiligen Taufe* (Chants et mélodies pour la fête du saint baptême); Erfurt, 1837. — 2° *Die heilige Geburt unsers Herrn* (La sainte Nativité de Notre-Seigneur), 25 chants

pour un chœur de voix mêlées, à l'usage de la fête de Noël); Erfurt et Leipsick, Dœrffling et Franke, in-8°. Il a été fait trois éditions de cet ouvrage. — 3° *Tafellieder für deutsche Glaubensbrüder* (Collections de *Lieder* pour les Frères apôtres allemands (1); ibid., in-8°. — 4° *Lieder* pour voix de soprano avec piano, en 2 suites, op. 2; Berlin, Bote et Bock. — 5° Trois poëmes mélodiques, chants du soir, idem, op. 3; Berlin, Schlesinger. — 6° Trois poëmes mélodiques, idem, op. 4; ibid. — 7° Six *Lieder* à 4 voix; Cologne, Schloss. — 8° Six *Lieder* à voix seule avec piano; ibid. Reinthaler a publié aussi une collection de musique d'église de plusieurs compositeurs, sous ce titre : *Die heilige Passion unsers Herrn* (La sainte Passion de Notre-Seigneur); Erfurt, 1837. Les auteurs dont on trouve des pièces dans ce recueil sont Hændel, Christophe Agthe, Henri Lausmann, Nanini et Palestrina. On a aussi de lui l'oratorio *Jephté*, composition estimée, qui a été exécutée avec succès dans plusieurs villes de l'Allemagne et en Hollande. Il écrivit cet ouvrage à Cologne. Le 90me Psaume, pour deux chœurs, de sa composition, a été exécuté à l'Académie de chant de Berlin, le 1er décembre 1848.

REINWALD (Louis), musicien au service du prince de Hildburghausen, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° Deux symphonies à 9 parties, op. 1 ; Berlin, Hummel. — 2° Des recueils de danses pour le piano; ibid. — 3° Instruction pour le piano ; ibid. — 4° La célébration de la paix : *Heil uns*, chant en chœur avec piano; Hambourg, 1797.

REISCH (Georges), prieur de la Chartreuse près de Fribourg en Brisgau, vers la fin du quinzième siècle, fut d'abord premier confesseur de l'empereur Maximilien Ier. Il est auteur d'une encyclopédie par ordre de matières qui a été publiée sous ce titre : *Margarita philosophica, totius philosophiæ rationalis et moralis principia duodecim libris dialogice complectens*; Friburgi, Joannes Schotus, 1503, in-8°. Une deuxième édition fut imprimée à Strasbourg en 1504, une troisième dans la même ville en 1508, et une quatrième en 1512. Brunninger en donna une cinquième, aussi à Strasbourg, en 1515, in-4°, gothique, avec des additions relatives aux alphabets grec et hébreu, à la composition des carrés magiques, à la quadrature du cercle, à la cubation de la sphère, etc. Oronce Finé en a donné aussi des éditions augmentées et retouchées dans ce qui a rapport aux sciences mathématiques, à Paris, en 1523, in-4°, et à Bâle, en 1534, in-4°. Le cinquième livre de cet ouvrage traite de la musique : il est divisé en deux parties, la première, spéculative, en 19 chapitres, l'autre, pratique, en 13 chapitres. Jean-Paul Galluci, de Salo, a donné une traduction italienne de la *Margarita philosophica*, avec des notes sur le livre de la musique; Venise, Barezzo Barezzi, 1599, in-4°.

REISER (Antoine), théologien protestant, né à Augsbourg, le 7 mars 1628, fréquenta plusieurs universités pour y faire ses études, et eut une vie agitée par les troubles religieux auxquels il prit part. Nommé d'abord pasteur à Schmaltz, puis à Presbourg, il voulut s'opposer à l'introduction du calvinisme dans l'église de cette ville, en 1672; mais il fut emprisonné, dépouillé de tout ce qu'il possédait, condamné à la peine capitale, puis gracié de la vie, et chassé du territoire de la ville, avec sa famille. De retour à Augsbourg, il y occupa quelques emplois obscurs dans l'église, et obtint enfin le pastorat à l'église de Saint-Jacques, à Hambourg : il y mourut le 27 avril 1686. Reiser était un de ces théologiens ardents de l'école de Luther qui ne reculaient jamais devant les conséquences de leurs opinions religieuses. A peine échappé aux persécutions de Presbourg, et rétabli dans une position honorable à Hambourg, il s'y déclara l'antagoniste de l'Opéra allemand qui s'y était établi nouvellement, et l'attaqua dans un livre intitulé : *Theatromania, oder die Werke der Finsterniss, in den œffentlichen Schauspielen von den alten Kirchenlehren und etlichen heydnischen Schribenten verdammt* (Théatromanie, ou les œuvres des ténèbres condamnées dans les spectacles publics, par les anciens théologiens et par quelques écrivains païens); Ratzebourg, 1681, in-12. Christophe Rauch (*voyez* ce nom) ayant publié une réfutation de cet écrit dans sa *Theatrophania*, etc., Reiser lui fit une vigoureuse réponse intitulée : *Der gewissenlose Advocat mit seiner Theatrophanie kürzlich abgefertigt* (L'avocat sans conscience lestement expédié avec sa Théatrophanie); Hambourg, 1682, in-12.

REISIG (Michel), né à Stolberg, dans la Misnie, en 1584, fut d'abord musicien de ville à Chemnitz, puis organiste à Augustenbourg et musicien de la chambre de l'électeur de Saxe. Son habileté sur le grand cornet d'Allemagne lui fit une brillante réputation : il était aussi considéré comme un compositeur distingué. Reisig a laissé beaucoup de compositions vocales et instrumentales en manuscrit; on n'a imprimé de

(1) Secte religieuse, qui prit naissance en Allemagne au commencement du dix-neuvième siècle.

ses ouvrages qu'un motet à huit voix, qui parut à Leipsick, en 1619.

REISIG (Gottlieb ou Théophile), directeur de musique et recteur de l'école latine de Lichtenstein, naquit à Meissen, le 30 août 1664. Après avoir achevé ses études à l'université de Leipsick, il fut nommé par le comte de Schœnbourg, en 1695, *cantor* à Lichtenstein, et trois ans après recteur à l'école latine et directeur de musique, tant à la cour qu'à l'église. Reisig a laissé en manuscrit un livre auquel il travaillait en 1734, et qu'il a désigné sous le titre de *Trifolium historico-criticum*. Cet ouvrage était divisé en trois parties : la première contenait des notices sur la vie et les ouvrages des meilleurs musiciens allemands; dans la deuxième, on trouvait la description des principales orgues de l'Allemagne, avec des renseignements sur les facteurs qui les avaient construites et les meilleurs organistes. La troisième partie était un dictionnaire technologique de la musique. On ignore où a passé ce manuscrit.

REISIG (Jean-Benjamin). On a sous ce nom, qui était probablement celui d'un étudiant de l'université de Leipsick, une dissertation académique intitulée : *De vi aeris in sono;* Leipsick, 1767, in-4° de 32 pages. Feu mon digne ami *Dehn*, de regrettable mémoire, considérait *Daniel-Christian Burdach*, naturaliste de Leipsick, comme le véritable auteur de cette dissertation.

REISS (Antoine), célèbre facteur d'orgues, né en 1741, à Trautenaw, en Bohême, apprit la théorie et la pratique de son art à Vienne, à Breslau et à Dresde. Il finit par se fixer à Prague, et y acquit une grande renommée par la beauté de ses instruments. Il mourut à Prague, le 30 avril 1815, à l'âge de soixante ans. Parmi ses principaux ouvrages, on remarque : 1° Le bel orgue de l'église Sainte-Pauline, à Prague, placé plus tard à l'église cathédrale de Leitmeritz. — 2° Un très-bel orgue dans l'église de Schlau. — 3° L'orgue des franciscains dans le même lieu. — 4° L'orgue de l'église des Servites, à Rabenstein. — 5° La reconstruction du grand orgue de Strahow. — 6° Le bel orgue de l'église paroissiale de Neuhaus, achevé en 1802. Reiss s'est fait connaître aussi comme facteur de pianos.

REISS (Charles-Henri-Adolphe), né à Francfort-sur-le Mein, en 1829, est fils d'un médecin. Il étudia le piano sous la direction de Rosenhain, et Ferdinand Kessler lui enseigna la théorie de l'harmonie. En 1847 il alla continuer ses études musicales chez Hauptmann, à Leipsick. L'accueil bienveillant qu'il y trouva près de Mendelssohn, de Gade et de Moscheles exerça une influence salutaire sur ses dispositions pour l'art. De retour à Francfort, il y dirigea d'abord une société de chant; puis il alla, en 1849, diriger l'orchestre du théâtre de Bâle, d'où il passa à ceux de Würzbourg, de Cologne et de Mayence. Dans cette dernière ville, il dirigea aussi la société de chant d'hommes (*Liedertafel*) et celle des dames (*Damengesangwerein*). En 1856, il succéda à Bott dans la place de second maître de chapelle de la cour de Cassel. Les compositions de Reiss pour l'église, la chambre et le concert ont été publiées chez divers éditeurs, particulièrement chez Schott, à Mayence. Il a fait représenter dans cette ville l'opéra-comique intitulé : *Carnevals Oper* (L'Opéra de carnaval), et l'opéra romantique *Otto der Schütz* (Othon l'Archer) : tous deux ont eu du succès.

REISSIGER (Chrétien-Théophile), *cantor* à Belzig, près de Wittenberg, né vers 1760, fit ses études musicales à Dresde, sous la direction de Türk. Il a publié trois symphonies à grand orchestre, à Dresde, en 1790.

REISSIGER (Charles-Théophile), fils du précédent, maître de chapelle du roi de Saxe, naquit le 31 janvier 1798, à Belzig, près de Wittenberg. Élève de son père, il se faisait déjà remarquer dès sa dixième année par son habileté sur le piano. En 1811, il eut le bonheur d'être admis comme pensionnaire à l'école Saint-Thomas de Leipsick, où il reçut des leçons de Schicht pour l'harmonie et le piano. Dans les années 1815 et 1816, il écrivit quelques motets qui furent ses premiers essais dans la composition. En 1818, il suivit les cours de l'université de Leipsick, particulièrement pour la théologie, mais sans interrompre ses travaux relatifs à la musique. Un goût passionné l'entraînait vers cet art; mais pour s'y livrer sans réserve et abandonner la théologie, espoir de son avenir, il était trop pauvre; son excellent maître Schicht le tira d'embarras, en obtenant par les soins de son gendre, directeur de l'assurance contre l'incendie, et par l'appui de quelques amis de Berlin et de Leipsick, une pension de trois années, qui permit à Reissiger de se rendre à Vienne, en 1821, pour y continuer ses travaux de composition. Il y écrivit son premier opéra : *Das Rockenweibchen* (La Petite Fileuse), dont la censure ne permit pas la représentation, mais dont l'ouverture, exécutée dans quelques concerts, fit connaître sous un aspect favorable le talent du jeune compositeur. Plusieurs autres ouvertures composées pour le *Hofburgtheater* lui procurèrent ses entrées aux théâtres impériaux. L'Opéra allemand était alors bien composé; Reissiger tira quelque fruit de l'audition des

bons ouvrages exécutés par d'habiles artistes. Avant de quitter Vienne, il se fit entendre avec beaucoup de succès dans un concert donné au théâtre de la cour : il y chanta un air de basse de Hændel, et exécuta un concerto de piano de sa composition. Artaria et Steiner publièrent alors quelques-uns de ses ouvrages.

Au mois de mai 1822, Reissiger quitta Vienne, pour se rendre à Munich, dans le but d'y continuer ses études, sous la direction de Winter : il y déploya une activité digne des plus grands éloges. Une messe qu'il acheva dans cette ville, et une ouverture composée sur un thème de cinq notes que lui avait fourni Winter, lui valurent l'amitié de ce maître : le succès de ces œuvres fut si grand, que l'intendant du théâtre royal chargea Reissiger de la composition de l'ouverture, des entr'actes et des chœurs de la tragédie de *Néron*, qui furent vivement applaudis à la représentation. L'ouverture a été publiée peu de temps après, chez Breitkopf et Hærtel, à Leipsick. Après avoir terminé cet ouvrage, le jeune compositeur partit en toute hâte pour cette dernière ville, où l'appelait la maladie de Schicht, son maître et son bienfaiteur. Au mois de mai 1823, il arriva à Berlin, où quelques nobles familles, qui s'étaient cotisées pour assurer son existence, l'accueillirent comme un fils. Avant son départ de Munich, Winter avait fait arranger pour lui le poëme de *Didon*, opéra de Métastase, dans la forme moderne, mais au moment où il allait le faire représenter, le théâtre de la cour fut réduit en cendres. Reissiger se livra au travail, à Berlin, pour perfectionner son ouvrage, puis il envoya sa partition à Weber, qui fit représenter l'opéra au théâtre royal de Dresde : il y fut joué trois fois avec succès. Les protecteurs de Reissiger obtinrent pour lui du roi de Prusse un subside pour faire un voyage en Italie, et le ministère le chargea de recueillir des notes en France et en Italie concernant l'organisation d'un Conservatoire, qu'on avait le dessein d'établir à Berlin. Reissiger partit de cette ville, au mois de juillet 1824, et prit sa route par la Hollande pour se rendre à Paris, où il arriva au mois d'août. Il y resta jusqu'au mois de février 1825; mais le placement de quelques-uns de ses ouvrages chez les éditeurs de musique de cette ville lui permit de suffire aux dépenses qu'il y fit. Dans son voyage en Italie, il visita Turin, Gênes, Milan, Florence, Bologne, Rome et Naples. Après un séjour de quatre semaines dans cette dernière ville, il retourna à Rome, où il fit la connaissance de l'abbé Baini; puis, au mois d'octobre 1825, il retourna à Berlin en visitant Padoue, Venise, le Tyrol et Vienne. Il avait écrit à Rome un opéra intitulé : *Der Ahnenschætz* (Le Trésor des aïeux), dont l'ouverture brillante eut à Dresde un succès d'enthousiasme; mais l'opéra lui-même ne fut jamais représenté, parce que le livret avait trop de ressemblance avec celui de Freischütz.

A Berlin, Reissiger fut chargé de dresser le plan d'un Conservatoire de musique sur une grande échelle, pour les États prussiens. Ce projet obtint l'approbation d'une commission nommée par le gouvernement; cependant il n'a pas reçu son exécution. Son auteur fut désigné, dans le même temps, comme professeur de l'Institution musicale dirigée par Zelter. Au mois d'octobre 1826 il fut appelé à La Haye pour y organiser le Conservatoire qui y subsiste encore. De retour à Berlin, il y reçut sa nomination de directeur de musique à Dresde en remplacement de Marschner, qui venait d'être appelé à Hanovre. Là il dut déployer une activité extraordinaire, car indépendamment de la direction de la musique de l'Opéra allemand, on lui donna aussi celle de l'Opéra italien, pendant une maladie grave de Morlacchi. Les preuves de talent qu'il donna dans ces doubles fonctions lui firent accorder par le roi de Saxe, en 1827, le titre de maître de chapelle, dont la place était devenue vacante par la mort de Weber. Dans cette même année, il écrivit une messe solennelle, et *Yelva*, mélodrame en trois actes, qui obtint un beau succès dans toute l'Allemagne. *Libella*, opéra romantique, reçut aussi à Dresde le meilleur accueil, en 1828. Il fut suivi de *Die Felsenmühle zu Etalieres* (Le Moulin du rocher), qui jouit de la faveur publique à Dresde, à Leipsick, à Berlin, à Breslau, à Copenhague, et dont les journaux ont fait l'éloge. Le *Turandot*, autre opéra du même auteur, a eu aussi beaucoup de retentissement en Allemagne : toutefois les critiques de ce pays ont considéré le talent du compositeur comme plus remarquable dans la musique religieuse que dans le style dramatique. Dans ces derniers temps il s'est aussi essayé avec succès dans la symphonie. Son nom jouit en Allemagne d'une estime méritée, quoiqu'on ne puisse le classer parmi les compositeurs de génie dont les productions font époque dans l'histoire de l'art.

Parmi les principaux ouvrages de cet artiste, on remarque les suivants. I. MUSIQUE DRAMATIQUE : 1° *Das Rockenweibchen* (La Petite Fileuse), opéra-comique, à Vienne, 1821. — 2° *Didone*, opéra italien, à Dresde, 1823. — 3° Ouvertures, entr'actes et chœurs de *Néron*, tragédie, à Munich, 1822. — 4° *Der Ahnenschætz* (Le Trésor des aïeux), opéra composé à Rome, en 1825. — 5° *Yelva*, mélodrame en trois actes, à Dresde,

1827. — 6° *Libella*, grand opéra, à Dresde, 1828, gravé en partition pour le piano, à Leipsick, chez Hofmeister. — 7° *Die Felsenmühle zu Etalieres* (Le Moulin du rocher), à Dresde, 1829, gravé en partition pour le piano ; à Bonn, chez Simrock. — 8° *Turandot*, opéra romantique, à Dresde, en 1835. — 8° (*bis*). *Adèle de Foix*, opéra en trois actes, à Dresde, en 1841.—8° (*ter*) *Der Schiffbruch der Medusa* (Le Naufrage de la Méduse), opéra en trois actes, à Dresde, en 1846. — II. MUSIQUE RELIGIEUSE. — 9° Messe solennelle, à Munich, 1822. — 10° Idem, à Dresde, 1827. — 11° Trois motets à quatre voix; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 12° Le 66e Psaume : *Deus misereatur nostri*, op. 82, en partition ; Dresde, Thieme. — 13° Hymne : *Es ist ein hæstlich Ding*, etc., à quatre voix chorales et orchestre, op. 105 ; en partition, Meissen, Gœdsche. — 14° *Freude am Dasein*, hymne pour un chœur d'hommes, op. 129 en partition ; Berlin, Trautwein. — 15° Hymne tirée du 1er Psaume, op. 129, en partition ; ibid. — 16° 3me Messe solennelle, en *la*, à 4 voix et orchestre ; Augsbourg, Bœhm. — 17° 4me Messe solennelle (en *mi* bémol); Vienne, Diabelli. — 18° 5me Messe (facile) pour la campagne, sous le titre de *Landmesse*, à 4 voix, orchestre et orgue ; Augsbourg, Bœhm. — 19° 6me Messe solennelle (en *ré* mineur), à 4 voix et orchestre, dont Reissiger m'a donné la partition manuscrite, à Dresde, en 1849. — 20° Hymne tirée du 23e Psaume, pour un chœur de voix d'hommes, op. 177 ; Berlin, Trautwein. — 21° Vêpres complètes à 4 voix et orchestre, exécutées à Dresde, en 1833. — 22° *Salve Regina*, à 4 voix et orchestre, exécuté en 1837 à Leipsick, dans un concert du Gewandhaus. — III. MUSIQUE INSTRUMENTALE. — 23° Symphonie à grand orchestre (en *mi* bémol), op. 120, Berlin, Schlesinger. — 24° Ouverture, id., op. 128; Leipsick, Peters. — 25° Premier quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 90; ibid. — 26° Trois quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 111; ibid.—27° Quintette pour piano, 2 violons, alto et basse, op. 20 ; Paris, Farrenc. — 28° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 29; Bonn, Simrock. — 29° Idem, op. 70 ; Berlin, Schlesinger. — 30° 3me idem, op. 108; ibid. — 31° 4me idem, op. 135; ibid. — 32° 5me idem, op. 141 ; ibid. — 33° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 25; Paris, Farrenc, op. 33, ibid.; op. 40; Leipsick, Hofmeister; op. 56, Leipsick, Kistner; op. 75, Bonn, Simrock ; op. 77, Leipsick, Peters ; op. 85, ibid.; op. 97, ibid.; op. 103, ibid. ; op. 115, ibid.; op. 125, ibid. Ces trios sont au nombre de douze. — 34° Duos pour piano et violon, op. 45, ib.; op. 94 ; Berlin, Schlesinger; idem pour piano et clarinette, op. 130, Dresde, Paul. — 35° Sonates pour piano à quatre mains, op. 65, 66; Dresde, Paul. — 36° Sonates pour piano seul, op. 22, 41, 93 ; Leipsick, Probst ; Hambourg, Schuberth. — 37° Rondos pour piano seul, op. 21, 30, 31, 36, 37, 39, 47, 51, 55, 57, 58, 59, 64, 78, 83; Vienne, Berlin, Leipsick, Bonn, Paris. — 38° Quelques œuvres de variations ; ibid. — 39° Quelques pièces séparées ; ibid. — 40° *Concertino* pour flûte et orchestre, op. 60. — 41° *Concertino* pour clarinette et orchestre, op. 63. — 42° Quatrième quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 155 ; Dresde, Paul. — 43° 5me idem, op. 179 ; Berlin, Schlesinger. — 44° Un très-grand nombre de *Lieder* et de chants de tous genres, formant soixante-dix recueils.

Une valse de Reissiger pour le piano a été publiée en France sous le titre de *Dernière pensée de Weber*, et par cette supercherie a obtenu un succès de vogue ; car pour le peuple moutonnier des amateurs de musique le mérite d'un ouvrage est en raison de la popularité du nom de l'auteur. En dépit des réclamations de l'éditeur qui avait publié depuis longtemps l'œuvre de Reissiger d'où ce morceau est tiré, on ne continuait pas moins à la répandre dans le public sous son faux titre. Reissiger s'en est expliqué lui-même dans une lettre du 7 octobre 1846 à M. Théodore Parmentier (*voyez* ce nom), où se trouve ce passage : « *La dernière pensée de Weber*, éditée en Allemagne, et aussi à Paris, « peu de temps après la mort du célèbre Weber, vers la fin de 1826, n'est autre chose « (ainsi que je l'ai plusieurs fois fait connaître « dans les publications musicales du temps) que « l'une des valses composées par moi, en 1823, « et éditées en 1824, par Peters, à Leipsick, sous « le titre de *Douze Valses brillantes pour le piano*, op. 62. L'éditeur Peters a aussi déclaré « ce fait, il y a dix ans, dans les papiers publics, « et il en est résulté qu'on intitule aujourd'hui la « valse en question : *Valse de Reissiger, dite* « *Dernière Pensée de Weber*. Je ne sais comment il se fait que l'on a utilisé de cette manière l'une de mes valses ; mais il est certain « que cela a été une spéculation de marchands « de musique, et une véritable fraude. Mon ami « Weber m'avait souvent entendu jouer moi-même cette valse, en 1813, à Leipsick ; je « sais aussi qu'elle lui plaisait beaucoup et qu'il « la jouait souvent. Je ne sais s'il l'a jouée à Paris, « mais cela est probable. »

Reissiger était membre d'un grand nombre de sociétés musicales, et avait reçu de plusieurs rois et princes des témoignages de distinction. Il

avait de l'instruction littéraire et scientifique. On a de lui quelques bons articles de critique musicale dans la Gazette générale de musique de Leipsick et dans des journaux de Dresde. Chef d'orchestre distingué, il a été appelé à diriger de grandes fêtes musicales à Aix-la-Chapelle en 1843, et à Meissen en 1844. Ce digne artiste, aussi intelligent que laborieux, et dont le caractère bienveillant ne connaissait ni l'envie ni l'intrigue, est mort à Dresde, le 7 novembre 1859, à l'âge de soixante et un ans.

REISSIGER (Frédéric-Auguste), frère du précédent, né à Belzig, en 1804, a fait ses études musicales sous la direction de son père et à Leipsick. Il s'est établi à Christiania (Norvége), en qualité de directeur de musique d'une société de chant. On a de lui un grand nombre de recueils de *Lieder*, et des pièces de différents genres pour le piano. Cet artiste vivait encore à Christiania en 1861.

RELFE (Jean), fils d'un organiste de l'hôpital de Greenwich, né dans cette ville, en 1763, a eu pour maîtres de musique son père et Keble, organiste de Saint-Georges, à Londres. Admis dans la musique particulière du roi Georges III, il a été en outre professeur de piano et d'harmonie à Londres pendant quarante ans. Je l'ai connu dans cette ville en 1829 ; il vivait alors dans le repos, jouissant de l'aisance qu'il avait acquise par ses travaux. Il a publié de sa composition : 1° Sonates à quatre mains pour le piano, op. 3; Londres, Clementi. — 2° Sonates pour piano seul, op. 4 et 7; Londres, Broderip. Mais c'est surtout comme écrivain didactique que Relfe s'est fait connaître ; on a de lui : 1° *Guida armonica*, traité élémentaire d'harmonie et d'accompagnement, qui fut publié à Londres, en 1798, sous la forme d'un écrit périodique dont il paraissait une livraison chaque mois. Cet ouvrage fut réimprimé sous ce titre : *The principles of harmony, containing a complete and compendious illustration of the theory of Music;* Londres, Hatchard, 1816, in-fol. — 2° *Remarks on the present state of musical instruction, with a prospectus of a new order of thoroughbass designation, and a demonstrative view of the defective nature of the customary mode*, etc. (Observations sur l'état présent de l'instruction musicale, avec le prospectus d'un nouveau système de la basse continue, etc.) ; Londres, Hatchard, 1819, in-8° de 89 pages. C'est ce même ouvrage que MM. Lichtenthal et Becker ont cité sous le titre italien : *Osservazioni sullo stato presente dell' istruzione musicale in Inghilterra*, d'après le journal littéraire *Antologia di Firenze*. L'ouvrage sur un nouveau plan, annoncé dans l'écrit de Relfe, parut sous ce titre : — 3° *Lucidus ordo, comprising an analytical course of studies on the several branches of musical science; with a new order of thoroughbass designation*, etc. (Disposition claire, comprenant un cours analytique d'études sur les diverses parties de la musique, avec un nouveau système de la basse continue, etc.) ; Londres, Preston, 1821, in-4° de 83 pages, avec des planches. Cet ouvrage est divisé en deux parties ; la première, relative à la formation de la gamme et à l'harmonie ; la seconde, à l'art de jouer du piano. Le système d'harmonie de Relfe consiste à placer sur toutes les notes de la gamme diatonique l'accord parfait, et ceux de septième et de neuvième, et à en tirer conséquemment des dérivés et des renversements qui se posent également sur tous les degrés. A l'égard du renversement, il émet une opinion bien singulière, lorsqu'il veut démontrer que les intervalles ne se renversent pas à l'octave, comme on le croit communément, mais à la neuvième. Il est évident, dit-il, qu'une seconde ajoutée à une septième donne le nombre 9, et qu'il en est de même d'une tierce ajoutée à une sixte, d'une quarte réunie à une quinte. Son erreur vient de ce qu'il ne remarque pas que le son qui sert de pivot dans le renversement se répète dans les deux intervalles. Pour chiffrer la basse continue, il veut que la note fondamentale de chaque accord soit marquée de la lettre *r* (*radix*, ou racine), que le chiffre du premier dérivé soit accompagné du signe ′, et celui du second de ″. La base de ce système est puisée dans les livres de l'abbé Vogler et de Schicht.

REITER (Ernest), professeur de violon de l'Institut musical de Würzbourg, né dans cette ville, en 1804, se fit entendre avec succès dans les concerts de Manheim en 1835, et à Bâle en 1837. En 1839 il accepta une place de directeur de musique à Strasbourg, et la quitta en 1841, pour une position semblable à Bâle, où il était encore en 1848. En 1841 il dirigea la grande fête musicale de Lucerne. On connaît de cet artiste plusieurs recueils de Lieder pour voix seule avec piano, qui ont été publiés à Mayence, chez Schott, et à Vienne, chez Haslinger. Deux quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, œuvres 7 et 8 ; Vienne, Diabelli, et d'autres compositions pour son instrument. Il a fait exécuter à Bâle en 1845, et à Vienne en 1847, son oratorio intitulé : *Das neue Paradies* (Le nouveau Paradis).

Mme Reiter-Bildstein, femme de cet artiste, a brillé comme cantatrice à Francfort et à Leipsick en 1845, et à Bâle en 1848.

RELLSTAB (Jean-Charles-Frédéric), né à Berlin le 27 février 1759, eut pour maître de musique Agricola, compositeur de la cour, et devint ensuite élève de Fasch. Des circonstances inattendues ne lui permirent pas de se livrer à la culture de l'art, et l'obligèrent à entrer dans la carrière du commerce; mais il voulut rester en relation avec les artistes, et se fit éditeur de musique. Cependant il ne renonça pas lui-même à la composition, car tout le temps dont il put disposer fut employé à écrire de la musique instrumentale ou vocale, ou à rédiger des opuscules ou des morceaux de critique concernant cet art, pour les journaux de son temps Les événements de la guerre de Prusse, en 1806, lui enlevèrent une partie de sa fortune, et l'obligèrent à faire chez lui un cours de musique, pour réparer ses pertes. Il mourut d'apoplexie, à Berlin, le 19 août 1813. Les écrits publiés par Rellstab sont les suivants : 1° *Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation, hauptsæchlich für Musiker und Componisten*, etc. (Essai sur l'union de la déclamation musicale et oratoire, principalement à l'usage des musiciens et des compositeurs); Berlin, 1786, in-fol. de 14 feuilles. — 2° *Ueber die Bemerkungen eines Reisenden, die Berlinischen Kirchenmusiken, Concerte, Oper und kœnigl. Kammermusik betreffend* (Sur les observations d'un voyageur concernant la musique d'église à Berlin, les concerts, l'opéra et la musique de la chambre du roi); Berlin, 1789, in-8° de 51 pages. L'écrit dont Rellstab fait la critique dans cet opuscule avait paru l'année précédente, à Halle. — 3° *Anleitung für Clavierspieler, den Gebrauch der Bach' schen Fingersetzung, die Manierung und den Vortrag betreffend* (Instruction pour les pianistes, concernant l'usage du doigter, du style et de l'exécution dans le système de Bach); Berlin, 1790. En 1781, Rellstab composa dans la manière de son maître Agricola l'oratorio des *Bergers à la crèche*. Il a écrit aussi l'opéra-comique *Die Apotheke* (la Pharmacie), et la cantate de *Pygmalion*, pour ténor, sur la poésie de Ramler. Ces œuvres n'ont point été publiées, mais l'auteur a fait paraître de sa composition : 1° Deux recueils de chansons allemandes: Berlin, 1791. — 2° Solféges avec accompagnement de piano; ibid., 1792. — 3° Sonates pour l'orgue; ibid. — 4° Sonate pour piano et flûte; ibid. — 5° Douze marches pour le piano; ibid. Il a laissé en manuscrit sept symphonies et des ouvertures pour l'orchestre.

RELLSTAB (Henri Frédéric-Louis), fils du précédent, est né à Berlin, le 13 avril 1799. Destiné par son père à être musicien, il commença de bonne heure l'étude de l'art ; mais devenu orphelin à l'âge de quatorze ans, il entra au gymnase de Joachimsthal, où son esprit reçut une autre direction. L'influence de quelques amis et la situation des affaires publiques du temps excitèrent en lui un sentiment patriotique exalté, qui lui fit prendre les armes en 1815, à l'âge de seize ans. Il entra dans le huitième régiment de hussards de Prusse; mais bientôt la faiblesse d'une constitution physique non encore développée et la myopie dont il était atteint le firent renvoyer du service. Cependant, résolu de suivre cette carrière, il entra à l'école militaire et y suivit le cours des études. Bientôt il eut le grade de porte-étendard, et peu de temps après celui d'officier. Les devoirs de son état ne lui avaient pas fait abandonner le goût des arts. La poésie l'occupait particulièrement : il écrivit des livrets d'opéras et des chansons pour la société de chant (*Liedertafel*) qu'il avait fondée en 1819, avec L. Berger et Bernard Klein. En 1821, il quitta le service militaire et se rendit à Francfort-sur-l'Oder, où il écrivit sa tragédie de *Charles le Téméraire*, imprimée en 1824. Après trois mois passés dans cette ville, il alla à Dresde et s'y lia d'amitié avec Weber; puis il visita Heidelberg, les villes du Rhin, la Suisse et l'Italie supérieure. De retour à Berlin, en 1823, il y arriva au moment où allait être représentée sa *Didon*, opéra mis en musique par Klein, qui eut une chute complète. Depuis ce moment il s'est livré à la littérature et à la critique musicale. Des poésies, des historiettes et des romans ont été publiés par Rellstab, depuis 1825. Parmi ces derniers ouvrages, on remarque le roman satirique intitulé *Henriette, ou la belle cantatrice*, dont les succès de Mlle Sontag avaient fourni le sujet. La hardiesse des caricatures sociales que l'auteur y avait présentées fit supprimer l'ouvrage, et prépara à Rellstab des haines dont il a plus tard ressenti les effets. En 1827 il se chargea de la rédaction de la Gazette berlinoise de Voss, et lui donna de la popularité par le piquant de ses articles. Il fournit aussi des articles aux journaux de musique de l'Allemagne, et fonda lui-même un petit journal spécial de cet art intitulé : *Iris im Gebiete der Tonkunst* (Iris dans les domaines de la musique), qui commença à paraître en 1829, à Berlin, chez Trautwein, in-8°, et dont il a paru douze années. Une haine contre Spontini, dont les motifs sont peu connus, le poussa à des attaques directes contre ce compositeur dans plusieurs articles de journaux, dans une brochure intitulée ; *Ueber die Theaterverwaltung Spontini's* (Sur l'adminis-

tration théâtrale de Spontini), dont le gouvernement empêcha la mise en vente, dans une satire publiée dans l'écrit périodique *Cæcilia* (t. 4, p. 1 et suiv.), sous ce titre : *Aus dem Nachlass eines jungen Kunstler* (Extraits des papiers d'un jeune artiste), enfin, dans *Julius*, nouvelle insérée au même recueil (tome 6, p. 1-108), où tout ce qui pouvait blesser le cœur du maître de chapelle du roi de Prusse est rassemblé avec beaucoup d'art, quoique Spontini n'y soit pas nommé une seule fois. L'amère critique de Rellstab souleva l'indignation du compositeur, qui eut le tort d'en poursuivre la répression judiciaire, et qui obtint contre son antagoniste une condamnation à une détention de quelques mois dans une prison d'État. Rellstab a écrit sur le même sujet une brochure très-piquante intitulée : *Ueber mein Verhæltniss als Kritiker zu Herrn Spontini als Componisten und Generalmusik-Director in Berlin* (Sur mes rapports, comme critique, avec M. Spontini, comme compositeur et directeur général de musique à Berlin); Leipsick, Whistling, 1827, in-8° de VII et 149 pages. D'autres pièces ont été publiées à l'occasion de cette dispute (*voyez* SPONTINI). Schnyder de Wartensée, dans le jugement qu'il porte sur Rellstab (*Universal-Lexikon der Tonkunst*, t. 5, p. 701), exprime l'opinion que les connaissances positives de ce critique n'ont ni l'étendue ni la profondeur nécessaires pour la mission qu'il s'est donnée, et y ajoute le reproche, plus grave, de manquer d'impartialité; mais où est aujourd'hui le journaliste de musique dont la capacité soit suffisante, et qui ait en même temps dans sa critique le respect de soi-même et d'autrui? Rellstab rachète du moins les défauts qu'on lui reproche par un certain tour original de la pensée et par un talent incontestable de dialectique. On a de Rellstab une notice sur les concerts de Liszt à Berlin, avec une esquisse de la vie de cet artiste célèbre, sous ce simple titre : *Franz Liszt*; Berlin, Trautwein, 1842, in-8° de 76 pages. Rellstab est mort d'apoplexie, dans la nuit du 27 au 28 novembre 1860.

REMBT (JEAN-ERNEST), excellent organiste, naquit en 1749, à Suhl, en Saxe. Tout ce qu'on sait de son éducation musicale, c'est qu'il fut redevable de son beau talent sur l'orgue à l'étude des œuvres de Jean-Sébastien Bach. En 1772, il obtint, à l'âge de vingt-trois ans, la place d'organiste dans l'église de la Croix, à Suhl; l'année suivante, celle d'organiste de l'église principale de ce lieu lui fut confiée. Il l'occupa pendant trente-sept ans, et mourut le 26 février 1810, dans sa soixante et unième année. Toute sa vie s'écoula dans le calme de la petite ville de deux mille âmes où il était né ; jamais il n'entendit d'artiste d'un talent renommé, et ce n'est qu'en lui-même qu'il puisa la force nécessaire pour s'élever comme il le fit : cependant il fut un des organistes les plus remarquables de son temps en Allemagne. Le seul voyage qu'il entreprit fut celui de Leipsick, dans sa province, en 1797, il était alors âgé de quarante-huit ans et avait publié la plupart de ses bons ouvrages. Ses trios d'orgue, pour deux claviers et pédale, sont des morceaux d'un ordre très-élevé. On a imprimé de sa composition : 1° Six trios d'orgue pour deux claviers et pédale, premier recueil ; Leipsick, Breitkopf, 1787. — 2° Cinquante petites fugues à 4 parties pour l'orgue, dédiées à Hiller; ibid., 1791, in-4° obl. — 3° Douze préludes de choral, en forme de trios; ibid., 1797. — 4° Six préludes de chorals fugués à 4 parties ; ibid. — 5° Douze trios faciles pour des préludes de chorals, deuxième suite; ibid. — 6° Dix-huit idem; ibid. — 7° Six grands trios, deuxième recueil ; ibid. Rembt avait en outre en manuscrit : 8° Seize petites fugues faciles pour l'orgue, à 4 parties. — 9° Deux grandes fugues. — 10° Un prélude pour grand orgue. — 11° Collection de préludes faciles pour les commençants. — 12° Choral varié pour l'orgue, avec clarinette en *si*. — 13° Choral varié pour grand orgue, avec 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

REMDE (JEAN-CHRÉTIEN-HENRI), compositeur et professeur de musique, naquit vers 1790, à Berka, sur l'Ilm (Saxe-Weimar), et apprit de son père, *cantor* en ce lieu, les éléments de la musique ; puis il fréquenta le gymnase (collége) de Weimar, et alla continuer ses études à Halle, où il reçut des leçons de Türk pour le chant, le piano et l'harmonie. Il fréquentait les cours de l'université, lorsqu'une grave altération de sa santé l'obligea de retourner dans la maison paternelle. Après son entière guérison, il alla s'établir à Berlin, où il se livra pendant sept ans à l'enseignement de la musique. Lorsqu'il s'éloigna de cette ville, il se rendit à Leipsick ; mais n'ayant pu y trouver une position convenable, il alla vivre quelque temps à Memmingen, en Souabe, puis voyagea dans le grand-duché de Saxe-Weimar, et y donna des concerts. Fixé enfin à Weimar, où il eut la bonne fortune d'être protégé par Gœthe, il y obtint la place de chef d'orchestre du théâtre de la cour, à laquelle il réunit bientôt après celle de professeur de musique de l'institut des pages et d'une école primaire de garçons et de filles. Remde était encore dans cette ville en 1840. Ses compositions consistent en *Lieder* et ballades à voix seule

avec piano, chants à 4 voix, pièces de différents genres pour le piano, danses, *Pygmalion*, mélodrame, *Der Wandel des Irrthums* (Le Changement d'erreur), cantate, et les opéras : *Die lustigen Studenten* (les joyeux Étudiants), *Der Zaubersee* (le Lac enchanté), et *Der entwaffnete Rache* (La Vengeance désarmée). *Le Lac enchanté* a été représenté à Weimar, en 1836.

REMENTERIA (D. SALVADOR-MARIA DE), prêtre espagnol, actuellement vivant (1863), à Madrid, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Nuovo Metodo de canto-llano riformado*; Madrid, 1859, 1 vol. in-8°.

REMI D'AUXERRE, ainsi nommé à cause du lieu de sa naissance, naquit en effet dans cette ville de la Bourgogne, vers le milieu du neuvième siècle, selon l'opinion commune : cependant il est incertain si la désignation qui accompagne son nom indique le lieu de sa naissance ou celui dans lequel s'écoula une partie de sa vie. Quoi qu'il en soit, il prononça ses vœux dans l'abbaye de Saint-Germain d'Auxerre, et y étudia sous la direction d'un savant moine de ce temps, nommé *Heiric*. Il eut pour condisciples à cette école le prince Lothaire, Charles le Chauve, et Hucbalde, moine de Saint-Amand. Foulques, archevêque de Reims, crut ne pouvoir mieux faire, pour relever les lettres et les sciences dans son diocèse, que d'y appeler, pour enseigner, Remi et son ami Hucbalde. Ce fut en 893 que Remi commença son enseignement à Reims. Après la mort de Foulques, il ferma son école et se rendit à Paris. Il ouvrit des cours publics de théologie et des beaux-arts. Martianus Capella était l'auteur qu'il avait choisi, et qu'il expliquait en le commentant. Son enseignement à Paris date des premières années du dixième siècle. Le lieu où il se retira dans les dernières années de sa vie, et l'époque de sa mort sont également inconnus. L'abbé le Beuf fut le premier qui découvrit une copie du commentaire de Remi d'Auxerre sur le traité de musique de Martianus Capella, parmi les manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris, et qui en signala l'existence (1). Ce manuscrit et un autre qu'on a retrouvé depuis lors ont servi à faire la copie d'après laquelle l'abbé Gerbert a corrigé en plusieurs endroits et fait imprimer le texte de Remi d'Auxerre (*Script. ecclesiast. de musica sacra*, tome I, pages 63 à 94). Malgré les soins de l'éditeur, bien des fautes défigurent encore ce texte. Remi, comme tous les écrivains de son époque, traite de la musique suivant la doctrine des Grecs et prend Boèce pour guide. Son livre est de peu d'intérêt, parce qu'il ne fournit pas de renseignements sur la musique de son temps.

(1) *Recueil de divers écrits*, etc., t. II, pag. 97-98.

RÉMOND DE SAINT-MARD (TOUSSAINT), littérateur médiocre, naquit à Paris, en 1682. Possesseur d'une grande fortune, il ne voulut point prendre d'état, ne se maria pas, et parvint à l'âge de soixante-quinze ans, uniquement occupé de la culture des lettres, qui ne fut pour lui qu'une douce oisiveté. Il mourut à Paris, le 28 octobre 1757. Au nombre des opuscules de peu de mérite qu'il publia, on remarque des *Réflexions sur l'Opéra*; Paris, 1741, in-12, qui renferment une apologie de ce spectacle. Ce morceau a été recueilli dans les œuvres de Rémond de Saint-Mard; La Haye (Paris), 1732, 3 vol. in-12, et Paris, 1751, 5 vol. in-12.

REMORINI (RANIERI), chanteur et acteur distingué, né à Bologne, en 1783, fit ses premières études de chant dans cette ville, et reçut ensuite des leçons de Moschini, à Lucques. En 1806 il débuta à Parme dans l'emploi de bouffe, et brilla particulièrement dans quelques rôles des opéras de Mayr et dans ceux de Fioravanti. Après avoir chanté avec succès dans les principales villes de l'Italie, il se rendit à Rome, au carnaval de 1816, où Rossini écrivit pour lui *Torwaldo e Dorlisca*. Dans la même année, il chanta à Milan pendant l'automne et pendant le carnaval de 1817, puis se rendit à Naples pour y chanter au carnaval. De retour à Milan, dans l'automne de 1818, il n'en partit, au commencement de 1819, que pour aller à Lisbonne, où il eut de brillants succès. En 1824 il reçut un engagement pour l'opéra de Londres; il y fut bien accueilli dans le rôle de *Selim* du *Turco in Italia*. Peu de temps après il ressentit les premières atteintes d'une maladie de poitrine qu'il espérait guérir sous le climat de l'Italie : il retourna à Bologne; mais le mal fit des progrès, et après avoir passé environ deux années dans un état de souffrance, Remorini mourut à Bologne, dans la nuit du 28 au 29 décembre 1827, à l'âge de quarante-quatre ans.

REMPT (JEAN-MATHIAS), musicien allemand, né vraisemblablement vers 1760, fit ses études musicales à l'école Saint-Thomas de Leipsick, sous la direction de Doles, et suivit un cours de théologie à l'université de cette ville; puis il obtint la place de *cantor* à l'église principale de Suhl, en Saxe. En 1788 il fut appelé à Weimar pour y remplir les mêmes fonctions : il y mourut en 1802, au moment où il venait de mettre la dernière main au livre choral à quatre voix, pour l'usage du duché de Saxe-Weimar. Ce livre fut publié dans la même année à Jéna. Rempt avait

laissé en manuscrit dix-huit chorals traités en forme de cantates pour voix et instruments. Il possédait une belle collection de musique religieuse qui fut vendue à l'encan, et dont le catalogue formait 42 pages in-8°.

RÉMUZAT (Jean), virtuose flûtiste, né à Bordeaux (Gironde), le 11 mai 1815, fut admis au Conservatoire de Paris le 25 octobre 1830, et y devint élève de Tulou. Le premier prix de son instrument lui fut décerné à l'âge de dix-sept ans, au concours de 1832. Des qualités précieuses caractérisent le talent de cet artiste : beau son, articulation brillante dans les traits et belle manière de phraser, sont les avantages qui lui ont procuré du succès partout où il s'est fait entendre. Comme son maître, M. Rémuzat n'a pas adopté la flûte de Bœhm, et s'est fait le zélé défenseur de l'ancien instrument. Cet artiste a passé la plus grande partie de sa carrière à Londres, où il était première flûte du théâtre de la Reine. Après la clôture de ce théâtre, occasionnée en 1853 par la banqueroute de l'entrepreneur, M. Rémuzat fut obligé de retourner à Paris, où il entra, comme première flûte solo au *Théâtre-Lyrique*. On a de cet artiste, pour son instrument, des concertinos, des fantaisies sur des airs d'opéras italiens et français, des thèmes originaux et autres variés, et des morceaux de salon de différents caractères. Ces ouvrages ont été publiés à Paris, chez Brandus, Meissonnier, Colombier, et à Londres, chez divers éditeurs. Cette musique est agréable et brillante.

REMUZAT (Bernard-Martin), frère du précédent, né à Bordeaux, le 4 février 1822, entra au Conservatoire de Paris le 18 novembre 1836, y fut élève de Tulou, et obtint le premier prix de flûte au concours de 1840. Ses études furent terminées au premier octobre de l'année suivante. On ne trouve aucun renseignement sur cet artiste après sa sortie du Conservatoire.

RENALDI (Jules), compositeur, né à Padoue, dans la première moitié du seizième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Madrigali a 4, 5 e 6 voci, con dialoghi a 7 voci;* Venise, Ant. Gardane, 1567, lib. 1, in-4°. — 2° *Madrigali a 4 voci, lib.* 2; ibid., 1567, in-4°.

RENAUD (....), musicien français, fut attaché au service de l'impératrice de Russie, en qualité de chef d'orchestre et de compositeur de ballets du théâtre de Saint-Pétersbourg, vers 1740. De retour à Paris, il a écrit, pour l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, la musique des pièces intitulées *le Cuvier* et *le Mauvais Ménage*.

RENAUD (Rose), connue sous le nom de Mlle *Renaud l'aînée*, cantatrice de la Comédie italienne (Opéra-Comique), née à Paris, en 1767, fut élève de Richer, et débuta avec succès au concert spirituel, en 1781, dans des airs italiens de Majo, de Sacchini et de Bertoni. Le 9 mai 1785, elle parut pour la première fois sur la scène, dans le rôle de Lucette de *la Fausse Magie*, et y obtint le plus brillant succès. D'Origny, son contemporain, s'exprime en ces termes (*Annales du Théâtre-Italien*, t. 3, p. 204) sur le début de cette actrice : « Une figure intéressante, un « air ingénu, un maintien décent, un organe « pur, une voix douce et flexible, une exécution « précise, facile et sûre, un chant simple, sans « contrainte, sans manière, et un jeu qui se sent « bien moins de l'inexpérience qu'il n'annonce « de finesse, ont excité l'enthousiasme du pu- « blic. » Reçue sociétaire de la Comédie italienne, Mlle Renaud fut en possession de l'emploi de *première chanteuse à roulades*, comme on disait alors, jusqu'en 1792, époque où elle épousa le poëte d'Avrigny. Retirée du théâtre l'année suivante, elle vivait encore à Paris en 1811.

Mlle Renaud (Sophie), sœur de la précédente, a eu aussi des succès au même théâtre, et s'est retirée en même temps.

RENAUD-D'ALLEN (Mme DE GRAMMONT, née Mlle), fille d'un ancien officier, de famille noble, née en 1789, entra au Conservatoire de Paris vers 1802, et y fit des études complètes de chant, de piano et d'harmonie. Devenue professeur de ces diverses branches de l'art, elle ouvrit, en 1817, des cours publics de musique élémentaire, pour lesquels elle écrivit des *Principes de musique;* Paris, de l'imprimerie d'Herhan, in-4° de 24 pages. Elle a aussi publié quelques romances, et de petites pièces pour le piano. Mariée à M. de Grammont, en 1821, elle a cessé de s'adonner à l'enseignement, et n'a plus cultivé la musique que comme amateur.

RENAUDIN (....). Deux frères de ce nom vivaient à Paris dans la dernière partie du dix-huitième siècle. L'un d'eux, harpiste, imagina un chronomètre en forme de pendule, destiné à marquer la mesure en musique, lequel fut exécuté par son frère, horloger. Davaux a donné la description de cet instrument dans le *Journal encyclopédique* (juin 1784, p. 539). Son écrit a pour titre : *Lettre sur un instrument ou pendule nouveau, qui a pour but de déterminer avec la plus grande exactitude les différents degrés de vitesse, depuis le prestissimo jusqu'au largo, avec les nuances imperceptibles d'un degré à l'autre*.

RENOTTE (Hubert), bon organiste de la

cathédrale de Liége, dans la première moitié du dix-huitième siècle, mort en 1747, a écrit de la musique d'église qui était estimée de son temps, et qui est restée en manuscrit. Il a publié *trois Sonates pour deux violons et violoncelle;* Liége, Mlles Libert (note de M. Van Elewyck).

RENTE-LINSEN (J.-C.), professeur de musique à Amsterdam, est auteur d'un manuel élémentaire des principes de la musique et de solfége, à l'usage des écoles primaires de la Hollande, intitulé : *Handleiding by het Onderrigt in de Toonen Zangkunst op de Schoolen van het lagere onderwys*, etc.; Harlem, de l'imprimerie de J. Enschedé, 1823, in-4° obl. de 24 pages. M. Rente-Linsen vivait encore à Amsterdam en 1846.

RENTSCH (Jean-Wolfgang). *Voyez* SAUER.

RENVOISY (Richard de), chanoine et maître des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle de Dijon, était un des plus habiles luthistes de son temps. On voit dans l'*Histoire des commentateurs de la coutume de Bourgogne*, par le président Bouhier (p. XLII), que la trop libre fréquentation de Renvoisy avec ses élèves le fit tomber dans un crime pour lequel il fut condamné à être brûlé vif. La sentence fut exécutée le 6 mars 1586. M. Poisot (*Les Musiciens bourguignons*, p. 18) rapporte l'extrait du Journal manuscrit d'un *chanoine musical* de la Sainte-Chapelle de Dijon, nommé *Pepin*, dans lequel on lit ce passage, à la date de 1586 : « Le 13 février a été contraint M. de Renvoisy, par « Messieurs de la cour, et emporté en sa chaire, « assisté de plusieurs huissiers d'icelle cour, et « conduit en la conciergerie du palais, tous ses « biens séquestrés, etc. Il étoit maître de musique « habile, et des plus habiles qu'il y eût sur le « luth. » Le *chanoine musical* Pepin était assurément un singulier écrivain. Il existe des vers latins à la louange de Renvoisy, par un certain Philibert Colin, dont on trouve un extrait dans les œuvres de jurisprudence du président Bouhier (Dijon, 1787, t. I, p. XXIX). On a de Richard de Renvoisy les ouvrages dont voici les titres : 1° *Psalmi Davidici quatuor vocum;* Paris, Richard Breton, 1573, in-4° oblong. — 2° *Les odes d'Anacréon mises en musique à quatre parties;* Paris, Richard Breton, 1581, in-4° obl.

RENZSCH (Charles-Ernest), facteur d'orgues et de pianos à Dresde, a eu de la réputation en Allemagne. En 1797, il sortit de chez le facteur *Horn* pour établir lui-même des ateliers de construction d'instruments. Au nombre de ceux qu'il a faits, on remarque l'orgue d'Arnsfeld, près d'Annaberg.

REPARAZ (D. Antonio), compositeur espagnol de l'époque actuelle, a fait jouer à *San Juan de Oporto*, en 1857, les opéras de sa composition intitulés : 1° *Don Gonzab de Cordoba;* 2° *Don Pedro el Cruel;* et dans la même année il a donné au théâtre de Saragosse l'opéra-comique (*zarzuela*) *el Castillo feudal*. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste.

REQUENO-Y-VIVÈS (L'abbé Vincent), littérateur et numismate, naquit en 1743, à Calatrao, dans l'Aragon. A l'âge de quatorze ans, il entra dans la Société des Jésuites; et à l'époque où ils furent expulsés de l'Espagne, il s'embarqua pour l'Italie, avec beaucoup de ses confrères, et alla s'établir à Rome, où son érudition et son goût pour l'archéologie le firent connaître des savants. Plus tard, il profita de la permission accordée aux jésuites espagnols de rentrer dans leur patrie, et bientôt après il fut nommé membre de l'Académie d'Aragon et conservateur des médailles de cette société. Informé du rétablissement des jésuites en Sicile, il se hâta de retourner en Italie, pour se réunir à eux; mais il ne put arriver au terme de son voyage, étant mort à Tivoli, le 17 février 1811, à l'âge de soixante-huit ans. Ses ouvrages relatifs à la musique sont : 1° *Saggio sul ristabilmento dell' arte armonica de' Greci e Romani cántori;* Parme, 1798, 2 vol. in-8°. L'objet principal de ce livre est de démontrer, d'après la doctrine d'Aristoxène, que les Grecs n'ont fait usage dans leur musique que de l'octave divisée en douze demi-tons égaux. Requeno y considère Pythagore, et surtout Ptolémée, comme les destructeurs de la musique antique, par l'*invention* de leurs proportions des intervalles. Il soutient aussi l'existence de l'harmonie dans la musique grecque, et attribue l'invention du contrepoint à Lysandre, contemporain de Tyrtée (part. I, chap. 11). Tout ce que renferme le livre de ce jésuite est dénué de fondement, car les Grecs n'ont eu aucune notion de ce que les acousticiens modernes appellent le *tempérament* : ce n'est pas de cela qu'il s'agit dans le système d'Aristoxène. Requeno a recours au monocorde pour la démonstration de sa fausse théorie des douze demi-tons de la gamme naturellement égaux, tandis qu'Aristoxène n'admet que l'oreille pour juge de la justesse des six tons égaux par lesquels il divise l'octave, en opposition aux pythagoriciens, qui, par le calcul, n'y trouvaient que cinq tons et deux demi-tons mineurs. Quant à la connaissance que les Grecs auraient eue de l'*harmonie*, dans le sens donné à ce mot par les peuples modernes, et à l'usage qu'ils en auraient

fait, on peut consulter mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc. (Bruxelles, imprimerie de Hayez, 1858, in-4°, et *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des arts de Belgique*, tome XXXI). — 2° *Il Tamburo, stromento di prima necessità pel regolamento delle truppe, perfezionato da D. Vincenzo Requeno*; Rome, 1797, in-8° de 93 pages. L'auteur de cet opuscule se propose de faire voir qu'on pourrait perfectionner le tambour sans altérer sa puissance rhythmique, en lui donnant la possibilité de produire des intonations musicales, et même des harmonies telles, par exemple, que l'accord parfait *ut, mi, sol, ut*.

RESAREIÇAM (Antoine de), moine portugais, naquit à Lisbonne, en 1621, fit ses vœux au couvent de Viana, dans la province d'Alentejo, et y fut nommé sous-chantre. Plus tard il eut la dignité de définiteur provincial de son ordre. Il mourut à Santarem, le 17 janvier 1686, dans la soixante-cinquième année de son âge. Il a laissé en manuscrit des messes et d'autres compositions pour l'église.

RESINARIUS (Balthazar), dont le nom allemand était *Harzer* (résineux), naquit à Jessen, village de la Saxe, en Misnie, dans les premières années du seizième siècle. Dans sa jeunesse, il se livra à l'étude de la musique, et devint élève de Henri Isaac. Plus tard, ayant terminé ses études de théologie, il entra dans l'état ecclésiastique, et parvint à la dignité d'évêque de Leipa, en Bohême. On a sous son nom un recueil de répons des principales fêtes, intitulé : *Responsorium libri duo, primus de Christo et regno ejus, doctrina, vita, passione, resurrectione et ascensione : alter de sanctis et illorum in Christum fide et cruce*; Wittenberg, 1544. Ce recueil contient 80 répons à plusieurs voix.

RESTA (Noel), compositeur dramatique, né à Milan, y vivait vers le milieu du dix-huitième siècle, et y a donné un opéra intitulé : *I tre Sigisbei ridicoli*, en 1748.

RESTORI (André), violoniste et compositeur, est né en 1778, à Pontremoli, en Toscane. A l'âge de douze ans, il commença l'étude de la musique, sous la direction de Vincent Fanini *di Toscana*, et montra d'heureuses dispositions pour le violon. Entré trois ans après au collége Saint-Martin de Lucques, il y reçut des leçons de Ramaggi pour cet instrument, et plus tard il devint élève de Rolla, qui demeurait alors à Parme. De retour à Pontremoli, Restori y a été chargé de la direction de l'orchestre du théâtre. On connaît en Italie sous son nom quatre concertos pour le violon, six œuvres de duos pour le même instrument, et dix symphonies à grand orchestre.

RETEMEYER (Maximilien), pianiste et compositeur allemand, était fixé à Amsterdam dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il a fait graver de sa composition : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle; Paris, Pleyel. — 2° Nocturne pour piano, violon ou flûte ; Amsterdam, Steup. — 3° Valses pour le piano ; Leipsick et Amsterdam.

RETZEL (Olaus), littérateur suédois, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fit ses études à l'université d'Upsal, où il a fait imprimer une thèse *De Tactu musico*; Upsal, 1698, in-4°.

RETZEL (Antoine), maître de chapelle du duc de Holstein, naquit à Brunswick, en 1724. Fils d'un *cantor* de cette ville, il apprit de lui les éléments de la musique. En 1746, il entra comme chanteur à l'opéra de sa ville natale ; mais bientôt après il quitta le théâtre pour se livrer à l'étude du basson, qui devint son instrument favori, et s'adonna à la composition dans le style de Graun. Plus tard il se rendit à Strélitz, et y épousa une cantatrice, élève de la célèbre Astrua. De là il passa au service du duc de Holstein. En 1760, il écrivit pour la chapelle de Sondershausen une grande cantate qui fut exécutée pour l'anniversaire de la naissance du prince de Schwarzbourg. On a gravé de sa composition un œuvre de six trios pour violon ou flûte et basse, intitulé : *Sonate a tre*; Amsterdam. Retzel a laissé en manuscrit des cantates pour l'église, des concertos de violon et de hautbois, des symphonies, etc.

REUCHLIN (Jean), savant célèbre du quinzième siècle, né à Pforzheim (duché de Bade), le 28 décembre 1455, apprit les éléments du chant à l'école de cette ville, et montra toujours beaucoup de goût pour la musique. Il fut placé comme enfant de chœur dans la chapelle du margrave, qui, charmé de ses progrès dans la grammaire, la musique et les sciences, l'attacha à son fils. En 1473, il accompagna ce prince à Paris et profita de son séjour en cette ville pour suivre les cours des plus célèbres professeurs. Possédant à fond les langues latine, grecque et hébraïque, il fut un des plus érudits philologues de son temps, obtint les degrés de docteur en philosophie, en droit, et fut employé avec succès par plusieurs princes dans des négociations diplomatiques. Il mourut à Stuttgard, le 30 juin 1522. Dans un séjour que Reuchlin fit à Heidelberg en 1497, il composa, pour les écoliers du gymnase de cette ville, la première comédie latine qui eût été jouée dans les colléges de l'Allemagne et la première pièce

de théâtre où la musique ait été employée dans ce pays. Elle a pour titre : *Scenica progymnastata :* C'est une imitation de la *Farce de Maistre Pathelin*, que Reuchlin avait vu jouer à Paris. L'ouvrage fut imprimé à Strasbourg, chez Jean Gruninger, en 1497, petit in-4° gothique. On trouve dans cette pièce deux chœurs à quatre voix et à note contre note égale, gravés sur bois. Une autre édition fut faite à Bâle, par Jean Bergmann, en 1498, avec les chœurs également gravés sur bois, in-4° de 23 feuillets non chiffrés. Les éditions de cet ouvrage de Reuchlin se sont multipliées; il y en a une de Leipsick, datée de 1503, et d'autres de Pforzheim, 1508, de Tubingen, 1511, 1512 et 1516, avec un commentaire de Jacques Spiegel, de Leipsick, 1514 et 1515, enfin, de Vienne, imprimee par Singrenius, en 1523.

REUFFIUS (Jacques), musicien du dix-septième siècle, est cité par Lipenius (*Bibliot. philosoph.*) comme auteur d'un ouvrage intitulé : *Opellæ musicæ;* Nuremberg, 1643, in-8°.

REULING (Wilhelm ou Guillaume), compositeur et maître de chapelle à Vienne, a vécu dans cette ville depuis 1825 environ jusqu'en 1845. Après y avoir fait représenter quelques petits opéras, il a donné en 1840 *Alfred le Grand*, opéra en trois actes, qui eut un brillant succès, et fut repris en 1845. Le critique de la *Gazette générale de musique*, de Leipsick, qui a rendu compte de cet ouvrage (ann. 42e, p. 930), dit qu'on y trouve la clarté de Mozart, du naturel dans les idées, *la vérité psychologique*, les caractères, les paroles et les situations bien exprimées. On a publié de cet artiste environ cent œuvres de musique de tous genres, particulièrement des quintettes pour des instruments à vent, un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 82 (en *si* mineur), Mayence, Schott; des chants pour quatre voix d'homme, et des *Lieder* à voix seule avec piano; Magdebourg et Vienne.

REULX (Anselme de), DE REUX, ou plutôt DE RŒULX, musicien belge du seizième siècle, ainsi nommé, sans doute, parce qu'il était de la petite ville de *Rœulx*, dans le Hainaut; car on sait que beaucoup d'artistes et de savants de cette époque étaient désignés par leur prénom joint au nom du lieu de leur naissance : la particule *de* ne laisse pas de doute à cet égard. Le musicien passa probablement une partie de sa vie en Italie, puisque ses œuvres connues sont des madrigaux : on sait en effet que ce genre de pièces a pris naissance en Italie, dans la première moitié du seizième siècle. L'ouvrage qui a fait connaître Anselme de Reulx a pour titre : *Madrigali a quattro voci di Anselmo de Reulx, nuovamente ristampati et corretti; Venetiis, apud Ant. Gardane*, 1543, petit in-4° obl. On trouve dans ce recueil 29 madrigaux. Ainsi qu'on le voit par ce titre, cette édition est au moins la seconde. François Doni cite deux livres de ces madrigaux d'Anselme de Reulx (*Libraria*, division des *Motetti et Madrigali*). M. E. de Coussemaker cite (*Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 82), le motet *Domine quis habitabit*, à quatre voix, de *Jacques de Reux*, lequel se trouve dans le manuscrit 124 de cette bibliothèque, et le donne en partition, sous le n° 10 de son livre. Y eut-il dans la première moitié du quinzième siècle deux musiciens nés à Rœulx, le premier nommé *Anselme*, l'autre, *Jacques?* Cela paraît vraisemblable.

REUSCH (Jean), né à Rostock, au duché de Cobourg, dans la première moitié du seizième siècle, fut secrétaire de l'évêque de Meissen, et compositeur de sa chapelle. Il a fait imprimer : 1° *Epitaphia Ravorum* (de la famille des Rhaw), 4 *vocum*, Wittenberg, 1550, chez les héritiers de Georges Rhaw, in-4° obl. — 2° *Melodiæ odarum Georg. Fabrici;* Leipsick, 1554. Il y a une deuxième édition de ce recueil, imprimée à Zurich (*Tiguri*), en 1574, in fol. — 3° *Elementa musicæ practicæ pro incipientibus; Lipsiæ*, 1553, in-8° de sept feuilles.

REUSCHEL (Jean-Georges), *cantor* à Markersbach, sur les frontières de la Bohême et de la Saxe, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer un recueil de dix messes de sa composition, intitulé : *Decas Missarum sacrarum*, 4, 5, 6-18 *vocum;* Freyberg, 1667, in-fol.

REUSNER (Jacques), compositeur allemand des premières années du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Missæ 6 vocum;* Dillingen, 1604, in-4°.— 2° *Missæ 4 et 5 vocum cum officio B. M. V.;* ibid., 1604, in-4°.

REUSS (Georges-Jacques-Louis), pasteur à Crosdorf, près de Giessen, né en 1760, est auteur de beaucoup de livres concernant le culte protestant, parmi lesquels on remarque : 1° *Neue evangelische Kirchenagende oder was zu gründlicher Verbesserung der protestantischen Cultus in der Kirche und für die Kirche billig zu dieser Zeit geschehen sollte* (Nouvel agenda évangélique, ou ce qu'il conviendrait de faire pour l'amélioration fondamentale du culte protestant dans l'église et pour l'église); Gotha, 1825, in-8° de 106 pages. On trouve une analyse de cet ouvrage dans l'écrit

périodique intitulé *Eutonia* (t. 5, p. 74). Il y est traité de la musique dans le culte protestant. — 2° *Drei Abhandlung in Predigtform nebst Liturgieen und Liedern*, etc. (Trois traités en forme de sermon, suivis de remarques sur la liturgie et les chants); Coblence, 1828, in-8°.

REUSSNER (Élie), luthiste distingué, naquit en Silésie, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de pièces pour le luth, intitulé : *Lautenlust* (Délices du luth), consistant en préludes, pavanes, courantes, sarabandes, gigues, gavottes et autres pièces ; Breslau, 1668.

REUSSNER (Isaïe), fils du précédent, fut aussi luthiste habile. Il entra d'abord au service du prince de Liegnitz-Brieg et de Wolhau, puis dans la chapelle de l'électeur de Brandebourg. Il a publié pour son instrument : 1° *Musikalische geselschafts Ergœtzung*, consistant en sonates, allemandes, courantes, gavottes et gigues ; Leipsick, 1673. — 2° *Neue Lauten frucht* (Nouveaux fruits du luth) ; *ibid.*, 1676. — 3° Cent mélodies pour des cantiques spirituels, etc., *ibid.*, 1676.

REUTER (Georges) ou REÜTTER, organiste de la chambre impériale et maître de chapelle de Saint-Étienne, à Vienne, naquit dans cette ville, en 1660. Il y vivait encore en 1731, à l'âge de soixante et onze ans. Le catalogue de Traeg, de Vienne, indique de la composition de Reuter un *Miserere* à deux chœurs, *all' uso romano*, et des toccates et fugues pour l'orgue, en manuscrit. La Bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit de cet artiste : 1° *Requiem* à quatre voix avec instruments (en *sol* mineur) ; — 2° Messe à quatre voix et instruments (en *ré*).

REUTER (Charles) ou REUTTER, dit *le jeune*, fils du précédent, né à Vienne, en 1697, était en 1731 organiste de l'église de Saint-Étienne dans cette ville. Il mourut, dans cette situation, en 1770. Burney entendit à Vienne un *Te Deum* de cet artiste, qui lui parut une composition sèche et froide. Chargé de composer en collaboration avec Caldara, pour le théâtre impérial de Vienne, l'opéra intitulé *Forza dell' Amicizia*, il en écrivit le premier acte : Caldara composa les deux autres. Cet ouvrage fut représenté en 1728. En 1731, Reuter écrivit l'oratorio *La divina Providenza in Ismael*, qui fut exécuté à la chapelle impériale en 1732. Il avait composé en 1731 le deuxième et le troisième acte du divertissement dramatique *La Pazienza di Socrate con due mogli*, dont Caldara avait écrit l'ouverture et le premier acte. Cet ouvrage fut représenté pendant le carnaval de la même année. *Il Ritorno di Tobia*, oratorio considéré comme le meilleur ouvrage de Reuter, fut exécuté en 1733. En 1734 il écrivit l'oratorio *Betulia liberata* (poésie de Métastase), qui fut exécuté dans la chapelle de l'empereur Charles VI, et dont il fut fait une nouvelle exécution dans la même chapelle en 1740.

REUTTER (Romain), bénédictin bavarois, naquit en 1755, à Kallmünz, près de Ratisbonne. Admis comme enfant de chœur à l'abbaye de Prüfening, il y fit ses premières études musicales, puis entra au séminaire de Neubourg sur le Danube, où il développa ses heureuses dispositions sous la direction du compositeur Schuhbauer. Ce fut dans cette école que Reutter fit ses premiers essais dans de petites compositions pour l'église. Il alla ensuite étudier la philosophie à Amberg, et composa des litanies d'une expression touchante : elles furent accueillies avec enthousiasme par les artistes de cette ville. On le chargea ensuite de la composition du mélodrame qu'on exécute, à la fin de chaque année scolaire, dans les colléges de la Bavière, et le succès de cet ouvrage eut encore plus d'éclat que le premier. En 1775, Reutter entra à l'abbaye des bénédictins de Plankstetten, où la musique était fort négligée : il y fut chargé de la direction du chœur, et le remit dans un état florissant. Ce fut dans ce lieu qu'il écrivit des messes, des motets et des sonates de clavecin d'un mérite remarquable, qui se répandirent dans les monastères de la Bavière et du haut Palatinat. En 1781, il composa pour le gymnase d'Amberg un second mélodrame, intitulé *la Vigne de Naboth*, dont la musique parut si belle, qu'on en conservait encore le souvenir trente ans après à Amberg. Reutter est mort dans son couvent, en 1806, à l'âge de cinquante et un ans.

REVERONI SAINT-CYR (Jacques-Antoine, baron de), né à Lyon, le 7 mai 1767, est issu d'une famille italienne qui suivit en France Catherine de Médicis, et y importa l'industrie des étoffes de soie qu'on appella depuis lors *florences*. Après avoir achevé ses études, Reveroni Saint-Cyr embrassa la carrière militaire à l'âge de quinze ans et entra dans l'arme du génie, en 1782. Successivement capitaine dans cette arme, adjoint à l'état-major du ministère de la guerre, membre du comité des fortifications de Paris, lieutenant-colonel du génie, colonel d'état-major, professeur de fortification à l'École polytechnique, chef de division au ministère de la guerre et sous-directeur du génie, il eut une carrière laborieuse. Malheureusement il fut atteint d'aliénation mentale en 1828, et mourut dans une maison de santé, près de Paris, le

19 mars 1829, à l'âge de soixante et un ans et quelques mois. Reveroni Saint-Cyr a écrit les livrets de plusieurs opéras et drames qui ont été mis en musique par Berton, Cherubini et Méhul, ou qui n'ont pas été représentés. Parmi les livres qu'il a *publiés*, on en remarque un qui a pour titre : *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes, ou calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique;* Paris, Henrichs, 1804, 2 vol. in-8°, avec des planches. Le principe qui sert de base à ce qui concerne le perfectionnement de la musique, dans cet ouvrage, est ainsi formulé par l'auteur : *La musique est une série de sons propres à frapper l'oreille et à peindre à l'esprit des images et des sensations.* Son système est donc celui de la perfection de l'art dans le genre descriptif et pittoresque; mais ce n'est pas seulement l'imitation esthétique qu'il veut qu'on y introduise; c'est aussi l'imitation matérielle, et c'est ce qu'il appelle le perfectionnement de l'art par les sciences exactes; voulant prouver que les courbes formées par les notes de la mélodie affectent agréablement l'imagination lorsqu'elles sont d'un aspect doux à l'œil, et l'ébranlent d'une manière plus ou moins violente lorsqu'elles se transforment en angles plus ou moins aigus, il essaye de démontrer cette théorie par l'analyse de quelques phrases d'opéra dont il calcule mathématiquement les courbes. Cette théorie prétendue est une des absurdités les plus originales qu'on ait imaginées.

RÉVIAL (Marie-Pauline-Françoise-Louis-Benoît-Alphonse), professeur de chant au Conservatoire impérial de Paris, né à Toulouse (Haute Garonne), le 29 mai 1810, entra dans la même école, comme élève, le 23 octobre 1829. Il y reçut des leçons de solfége de Kuhn, de vocalisation de Henry, et après deux années d'études dans le pensionnat de cette institution, il obtint le second prix de chant au concours de 1831. Le premier prix lui fut décerné en 1832. Le 15 avril 1833 il débuta au théâtre de l'Opéra-Comique dans *Fra Diavolo*, d'Auber. Le premier rôle qu'il créa fut dans *la Prison d'Édimbourg*, de Carafa, ouvrage représenté le 24 juillet de la même année. La voix de cet artiste n'était pas belle : elle manquait de timbre dans le registre de poitrine, mais il se servait avec habileté de la voix mixte. Il avait de l'âme, du feu, chantait avec goût et avec expression. Pendant quelques années il fut premier ténor du théâtre de l'Opéra-Comique ; mais après les débuts de Roger, que la nature avait doué d'une belle voix et d'avantages extérieurs qui lui procurèrent les plus brillants succès, Révial ne put rester en possession de son emploi; il se retira au mois d'avril 1838, et partit peu de temps après pour l'Italie, où il travailla au perfectionnement de son organe et de son mécanisme de la vocalisation. En 1840 il chanta au théâtre de Varèse, en qualité de premier ténor. De retour à Paris au commencement de l'année 1841, il se fit entendre dans les concerts de quelques villes de France et à Londres, puis il fut engagé comme premier ténor du théâtre de La Haye en 1842. Retourné à Paris dans l'année suivante, il prit la résolution de renoncer à la scène, et se livra avec succès à l'enseignement. Au mois de juillet 1846, il fut nommé professeur de chant au Conservatoire de Paris; il occupe encore cette position (1863).

REY (Jean-Baptiste), né à Lauzerte (Tarn-et-Garonne), le 18 décembre 1734, entra dans son enfance à l'abbaye de Saint-Sernin, en qualité d'enfant de chœur, et y apprit la musique. A l'âge de dix-sept ans, il obtint au concours la place de maître de chapelle de la cathédrale d'Auch. Des discussions qu'il eut avec le chapitre de cette église le firent renoncer à la maîtrise après trois ans, et il accepta la place de chef d'orchestre à l'Opéra de Toulouse. Jusqu'à l'âge de quarante ans, il remplit des fonctions semblables à Montpellier, Marseille, Bordeaux et Nantes. Il était dans cette dernière ville lorsque la renommée de son habileté dans la direction des orchestres le fit appeler à Paris, en 1776, pour régénérer celui de l'Opéra dans l'exécution des ouvrages de Gluck et de Piccinni. D'abord adjoint à Francœur, il lui succéda en 1781 dans la place de premier chef d'orchestre. Ces grands artistes trouvèrent en lui autant de fermeté que d'intelligence et de sentiment musical. Quelques motets exécutés dans la chapelle du roi avaient prouvé qu'il possédait aussi du savoir dans l'art d'écrire. En 1779, Louis XVI le nomma maître de la musique de sa chambre, lui accorda une pension de 2,000 francs, et lui fit promettre une des places de surintendant de sa chapelle avec la décoration de l'ordre de Saint-Michel. Les événements de la révolution française enlevèrent à la fois à Rey ses avantages et ses espérances. Après le mois d'août 1792, on le choisit pour être un des membres du comité d'administration de l'Opéra, et le décret qui organisa définitivement le Conservatoire de musique de Paris, le désigna comme un des professeurs d'harmonie de cette école. Quelques années après, j'y devins son élève, et j'appris de lui cette science d'après les principes de Rameau, les seuls qu'il connût et qu'il voulût admettre. Dans la discussion relative au système de Catel

(voyez ce nom), en 1800, il s'en montra un des plus ardents adversaires, et cette circonstance, réunie à l'attachement qu'il témoigna à Lesueur dans ses querelles avec le Conservatoire, le fit exclure de cet établissement en 1802. Sa nomination de maître de la chapelle de Napoléon, en 1804, le consola de cette disgrâce. Le sort heureux dont il jouissait fut troublé, en 1809, par la mort de sa fille, jeune personne qui possédait un beau talent sur le piano. La douleur dont il fut saisi par cet événement le conduisit au tombeau, le 15 juillet 1810, à l'âge de soixante-seize ans. Il avait dirigé l'orchestre de l'Opéra pendant plus de trente ans avec une habileté dont il n'y avait point eu d'exemple en France avant lui. Depuis 1781 jusqu'à 1785 il avait aussi dirigé celui du Concert spirituel. Les compositions de ce digne artiste sont : 1° *Apollon et Coronis*, opéra en un acte, représenté à l'Académie royale de musique, en 1781. — 2° Tous les airs de danse de *Tarare*, opéra de Salieri, *ibid.*, 1787. — 3° Ouverture d'*Apollon et Daphné*, 1787. — 4° Le troisième acte d'*Arvire et Evelina*, opéra que Sacchini avait laissé inachevé. Ce célèbre compositeur avait désigné Rey, son ami, pour terminer son ouvrage, qui fut représenté en 1788. — 5° Les airs de danse d'*Œdipe à Colone*, opéra de Sacchini, en 1787. — 6° *Diane et Endymion*, en deux actes, à l'Opéra, 1791. Rey a laissé en manuscrit deux messes solennelles avec orchestre, et plusieurs motets exécutés dans la chapelle du roi. On trouve quelques solféges de sa composition dans la troisième partie des solféges du Conservatoire de Paris.

REY (Louis-Charles-Joseph), frère du précédent, naquit à Lauzerte, le 26 octobre 1735. Comme son frère, il fit ses études musicales à l'abbaye de Saint Sernin, et entra comme violoncelliste au théâtre de Montpellier, à l'âge de seize ans. En 1755 il se rendit à Paris, pour y prendre des leçons de Bertaut. Après deux années de séjour en cette ville, il accepta une place de violoncelliste au théâtre de Bordeaux, et en remplit les fonctions pendant neuf ans. De retour à Paris vers la fin de 1766, il entra à l'orchestre de l'Opéra l'année suivante, et fut admis dans la chapelle du roi en 1772. Retiré de l'Opéra à la fin de 1806 avec la pension, après un service de quarante ans, il se coupa la gorge avec un rasoir dans un accès de fièvre nerveuse, et mourut à Paris, le 12 mai 1811. Rey eut quelque part dans l'opéra de son frère, *Apollon et Coronis*. Il a fait graver de sa composition : 1° Trios pour 2 violons et violoncelle ; Paris, Cousineau. — 2° Airs variés pour violon et violoncelle ; Paris, Sieber. — 3°. Duos pour 2 violoncelles, liv. 1 et 2 ; Paris, Bailleux. Papillon de Laferté, intendant des menus-plaisirs du roi, ayant exprimé dans une brochure son mécontentement des difficultés que les artistes du théâtre et de l'orchestre lui faisaient éprouver dans l'administration de l'Opéra, Rey y fit une réponse intitulée : *Mémoire justificatif des artistes de l'Académie royale de musique, ou réponse à la lettre qui leur a été adressée le* 4 *septembre* 1789; Paris, 1789, in-8°.

REY (Jean-Baptiste), né à Tarascon, vers 1760, fut élevé à la maîtrise de la collégiale de cette ville, et apprit seul à jouer du clavecin, du violon et du violoncelle. Après avoir été organiste et maître de musique des cathédrales de Viviers et d'Uzès, il vint à Paris en 1795, et s'y fixa comme professeur de musique. Admis à l'orchestre de l'Opéra en qualité de violoncelliste l'année suivante, il y est resté jusqu'à sa mort, arrivée dans l'été de 1822. Il a publié de sa composition : 1° Pot-pourri pour le piano, op. 1; Paris, Leduc. — 2° *Cours élémentaire de musique et de piano-forté, ou méthode pratique de l'art de toucher le piano-forté*; Paris, Naderman. Partisan du système de la basse fondamentale, qu'il prétendait appliquer à l'échelle chromatique, quoique Rameau n'eût eu pour principe que la gamme diatonique dans la création de ce système, il écrivit, pour la propagation de sa méthode, un livre intitulé : *Exposition élémentaire de l'harmonie ; théorie générale des accords d'après la basse fondamentale, vue selon les différents genres de musique* ; Paris (sans date, mais publié en 1807), veuve Naderman, grand in-8° de 198 pages gravées.

REY (V.-F.-S.), ancien vérificateur des domaines, employé à la comptabilité de l'enregistrement, naquit à Lyon, vers 1762. La protection de son compatriote Sonnerat lui fit obtenir en 1782 un emploi dans l'administration financière, où il a passé toute sa vie. Il vivait encore à Paris en 1816. Comme ses homonymes, il était admirateur de la théorie de l'harmonie imaginée par Rameau, qu'il essaya de résumer dans de grands tableaux publiés sous ce titre : *Tablature générale de la musique, pour servir à l'intelligence du système dans tout l'ensemble de la musique.* Le second titre de ces tableaux est celui-ci : *Système harmonique développé et traité d'après les principes du célèbre Rameau, ou grammaire de musique sous le titre de tablature, se rapportant au Dictionnaire de J.-J. Rousseau* ; Paris, Sieber fils, grand in-fol. de 15 pages gravées, sans date (1795). Plus tard, Rey développa et modifia ses idées concernant la théorie de la musique et de l'harmonie, dans un livre intitulé : *L'Art de la*

musique théori-physico-pratique générale et élementaire, ou exposition des bases et des développements du système de la musique, Paris, Godefroy, 1806, in-4° de 54 pages, et de 43 planches, en partie gravées et en partie imprimées avec les caractères de musique d'Olivier et Godefroy. A l'égard des planches gravées sous ce titre : *La Couronne d'Apollon, ou le guide de la musique*, citées par M. Quérard dans *la France littéraire* (tome 7, page 557), elles appartiennent à l'ouvrage précédent.

REY-DUSSEUIL (Antoine-François-Marius), littérateur, né à Marseille, le 12 juillet 1800, fit ses études dans cette ville, puis suivit des cours de droit à Aix et à Paris. Il abandonna la culture de cette science pour se livrer à celle des lettres, contribua à la rédaction de plusieurs journaux politiques et littéraires, publia des romans qui eurent quelque succès, et mourut aliéné à Paris, en 1837. Attaché à la rédaction du nouveau *Mercure de France* pendant quatre ans, il y a inséré des *Lettres sur les théâtres lyriques*, où il analysait le *mérite des compositeurs, des opéras et des acteurs*. Ces lettres se font remarquer par une tournure d'esprit originale, et par une critique pleine de causticité; mais Rey-Dusseuil n'avait pas les connaissances nécessaires en musique pour donner de la solidité à ses jugements.

REYER (Louis-Étienne-Ernest), né à Marseille, le 1er décembre 1823, entra à l'âge de six ans à l'école communale de musique dirigée par M. Barsotti (*voyez* ce nom), qui, trouvant en lui d'heureuses dispositions réunies à une jolie voix de soprano, en fit un bon lecteur : le premier prix de solfége fut décerné deux fois au jeune Reyer dans les concours de son école. Ses parents ne le destinant pas à la profession de musicien, il fut envoyé à Alger, à l'âge de seize ans, et entra dans les bureaux de son oncle (M. Louis Farrenc), aujourd'hui trésorier payeur de la province de Constantine. Les affaires administratives, pour lesquelles M. Reyer avait peu de penchant, ne le détournaient pas de son goût pour la musique. Il jouait du piano, étudiait avec ardeur l'harmonie, organisait des concerts et devenait l'âme des salons où l'on faisait de la musique. Bientôt il fit ses premiers essais de composition dans des romances qui obtinrent de la vogue et se chantent encore ; enfin, lorsque le duc d'Aumale arriva à Alger, M. Reyer composa une messe qu'il dédia à la duchesse, et qui fut exécutée solennellement devant les princes. De bonnes choses furent remarquées dans cet œuvre, resté inédit jusqu'au moment où cette notice est écrite.

Après la révolution de 1848, M. Reyer se rendit à Paris, avec le dessein de se livrer sans réserve à la culture de l'art vers lequel il se sentait entraîné. Son premier soin fut de perfectionner, par des études nouvelles, ses connaissances dans la partie technique de la composition : ce fut sa tante, Mme Louise Farrenc, qui le dirigea dans ce travail, rendu facile par la vive intelligence du jeune artiste. Après avoir produit quelques œuvres légères qui ne lui fournissaient que d'insuffisantes ressources pour son existence, M. Reyer se lia d'amitié avec Théophile Gautier, qui écrivit pour lui le poëme d'une ode symphonique, avec des airs et des chœurs, sur un sujet oriental dont le titre était *le Selam*. Cet ouvrage fut exécuté avec succès au Théâtre-Italien, le 5 avril 1850 ; la critique toutefois opposa au *Sélam le Désert* de Félicien David, et crut voir dans l'un de ces ouvrages une imitation de l'autre, quoique M. Reyer n'eût puisé ses mélodies que dans son propre fonds, au lieu de les emprunter, comme son prédécesseur, aux chants des Arabes. Au *Selam* succéda *Maître Wolfram*, opéra en un acte, dont le poëme était de Méry, et qui fut représenté au *Théâtre-Lyrique*, le 20 mai 1854, quelques jours avant sa clôture. Repris plus tard à l'Opéra-Comique, il est resté au répertoire. Les conditions désavantageuses de la carrière de compositeur dramatique en France se montrent avec évidence dans celle de M. Reyer, car ce n'est qu'à de longs intervalles qu'il lui est donné d'aborder la scène. Le 20 juillet 1858 il fit représenter à l'Académie impériale de musique *Sacountala*, ballet en deux actes sur un sujet indien, dont le *scenario* était de Théophile Gautier. Malheureusement, la première représentation ne précéda que de peu de jours le départ pour Pétersbourg de Mme Ferraris, qui y jouait le rôle principal, et, plus malheureusement encore, les décors de *Sacountala* furent brûlés dans l'incendie du magasin de l'Opéra, rue Richer. *La Statue*, opéra en trois actes de M. Reyer, fut joué au Théâtre-Lyrique, le 11 août 1861, et y obtint un succès mérité. On y a remarqué, au premier acte, le chœur des fumeurs d'opium, la romance *Toi que n'atteint pas l'ardeur du soleil*, le finale du deuxième acte, le chœur *Bonjour, Bonjour*, dont le caractère a de l'originalité, au troisième acte le duo de *Margyane* et *Sélim*, et le trio qui le suit. En général, la partition de *la Statue* fait apercevoir dans le talent de M. Reyer un cachet individuel auquel il ne manque qu'une plume plus exercée dans l'art d'écrire : la charté, la simplicité s'y font parfois désirer. Le 21 août 1862, cet artiste a fait représenter à

Bade *Érostrate*, opéra en deux actes, dont le livret était écrit par Méry et M. Pacini. Le jour même de la répétition générale, l'auteur de la musique reçut la décoration de la Légion d'honneur. La reine de Prusse, qui assistait à la première représentation de cet ouvrage, fit demander le compositeur, le complimenta et lui envoya peu de temps après la décoration de l'Aigle rouge. Les autres productions de cet artiste consistent en mélodies détachées, parmi lesquelles on remarque un *Salve Regina*, un *Ave Maria* et un *O salutaris hostia*, une cantate exécutée à l'Opéra, un hymme intitulé *l'Union des Arts*, paroles de M. Méry, pour l'inauguration d'une nouvelle société d'artistes à Marseille, en 1862, et un recueil de quarante chansons anciennes dont il a écrit les accompagnements. Au moment où cette notice est écrite (1863), M. Reyer travaille à un opéra en cinq actes destiné à l'Académie impériale de musique (l'Opéra). Ses tendances sont celles que les succès des ouvrages de Weber ont données à l'Allemagne : puisse-t-il ne pas se laisser trop entraîner sur cette pente, qui a conduit fatalement aux excès de l'époque actuelle et à l'anéantissement du goût ! M. Reyer a donné des articles de critique musicale dans les journaux *la Presse*, la *Revue de Paris*, *le Courrier de Paris*, et d'autres.

REYHER (André), maître en philosophie et recteur du gymnase de Gotha, naquit le 4 mai 1601, à Heinrichs, près de Henneberg. Ses études ayant été terminées avec distinction, il fut nommé recteur à Schleusingen; puis il fut appelé à Gotha, en la même qualité. Il y mourut le 2 avril 1673. Pendant qu'il était à Schleusingen, il publia une collection de dissertations sur les diverses parties des arts et des sciences, intitulée : *Margarita philosophica in annulo synopsis totius philosophiæ*; Nuremberg, 1636, in-8°. Une deuxième édition a été publiée à Gotha, en 1669, in-8°. La douzième dissertation de ce recueil traite de la musique : elle avait été déjà publiée séparément, sous ce titre : *Epitome Musicæ pro Tyronibus;* Schleusingen, 1635, in-8°. On a aussi un autre ouvrage de Reyher, relatif à la musique, intitulé : *Specimen musicum pro exercitio hebraice conjugandi;* Gotha, 1671, in-4°.

REYMANN (Matthieu), en latin Reymannus, luthiste au service de l'électeur de Cologne, dans les premières années du dix-septième siècle, est auteur d'une collection de psaumes à quatre parties, arrangée pour le luth et publiée sous ce titre : *Cythara* (sic) *sacra, sive Psalmodiæ Davidis ad usum testudinis accommodatæ*; *Coloniæ*, 1613, in-4°.

REYMANN (F.-G.), maître des ballets du théâtre de la cour de Strélitz, vers 1783, y a composé un petit opéra intitulé *le Derviche*. On ignore si cet artiste est le même dont le Catalogue de Traeg (Vienne, 1799) indique les ouvrages suivants, en manuscrit : 1° Deux ouvertures à 13 instruments. — 2° Neuf symphonies à grand orchestre, dont trois concertantes. — 3° Concerto pour flûte principale. — 4° Idem pour hautbois. — 5° Treize *concertini* pour flûte, flûte d'amour, 2 violes, 2 cors et violoncelle. — 6° Trois sérénades pour huit instruments, et plusieurs quatuors pour des instruments à vent ou à archet.

REYMANN (P.-C.), harpiste qui a eu quelque réputation, vivait à Hambourg en 1810. Il a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour harpe, violon et violoncelle, op. 18; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Trois sonates pour harpe à crochets et violon, op. 8; ibid. — 3° Idem, op. 14, 15 et 17; Hambourg, Bœhme. — 4° Sonates pour harpe et flûte, op. 10, 11, 12; ibid. — 5° Thèmes variés pour harpe et violon, op. 7, 13, 16; ibid.

REYNITZSCH (Jean-Christophe-Guillaume), sous-bibliothécaire à Gotha, mort jeune, en 1810, est auteur d'un livre intitulé : *Ueber Druyden und Druydensteine, Barden und Bardenlieder, Feste, Schmæusse,* etc. (Sur les druides et les pierres druidiques, les bardes et leurs chants, etc.); Gotha, Ettinger, 1802, in-8°, avec planches. Reynitzsch y traite de la musique des bardes et des scaldes, depuis la page 81 jusqu'à la page 123.

REYNWAAN (Jean-Verschuere), compositeur et écrivain sur la musique, prend au titre d'un de ses ouvrages, imprimé en 1787, les qualités d'organiste, carillonneur et docteur en droit à Flessingue (Zélande), et se donne le titre d'*avocat praticien*, au frontispice de son dictionnaire de musique (*practiseerend advocaat*). Il vécut dans la dernière moitié du dix-huitième siècle, et mourut en 1806. Il a publié de sa composition, à Amsterdam, vers 1780, trois sonates pour le piano, op. 1. Il n'existait pas de dictionnaire de musique en hollandais lorsque Verschuere Reynwaan fit imprimer l'essai d'un livre de ce genre intitulé : *Musykaal konst-wordenboeck*, etc. (Vocabulaire de l'art musical); Middelbourg, 1789, in 8°. Il n'en parut d'abord que la première partie, contenant les lettres *A-E;* puis (au commencement de 1790) parut un cahier de la seconde partie; mais l'auteur, frappé des défauts de son ouvrage, en arrêta la publication. Ainsi qu'il le dit lui-même dans sa préface, il avait pris pour base de son dictionnaire

ceux de Brossard et de Jean-Jacques Rousseau; mais il avait abrégé l'étendue des principaux articles de ce dernier. Aucun des auteurs de bibliographies ou de biographies musicales n'a eu connaissance de ce premier dictionnaire de musique publié par Reynwaan. Son premier travail ayant été abandonné, il s'occupa d'une nouvelle rédaction d'un livre du même genre, dont la première partie parut sous ce titre : *Muzijkaal konst woordenboek, behetzende de Verklaaringen als mede het Gebruicken de Kracht der Kunstwoorden die in de Musijk voorkomen* (Lexique d'art musical, contenant l'explication de l'usage et de la signification précise des termes techniques employés dans la musique); Amsterdam, Wouter Brave, 1795, première partie, contenant les lettres *A-M*, 1 volume grand in-8° de 618 pages, avec beaucoup de planches. Par une sorte de fatalité, qui ne permettait pas à Verschuere Reynwaan de voir la fin de son travail, l'invasion de la Hollande par l'armée française, la conquête de la Zélande, au mois de février 1795, et la stagnation des affaires, qui en fut la suite, empêchèrent la publication de la seconde partie, qui n'a point paru plus tard. Ce qui était imprimé du livre fut mis au pilon en 1801; de là l'excessive rareté des exemplaires. Ce n'est qu'après des recherches infructueuses d'un grand nombre d'années que je suis parvenu à me procurer celui que je possède, au prix de 46 florins de Hollande. S'il n'est pas unique, il ne s'en faut de guère, car il n'en a jamais passé un exemplaire dans les nombreuses ventes de livres faites en Hollande. Telle qu'elle est exécutée, cette seconde rédaction de l'ouvrage peut être considérée comme un des meilleurs dictionnaires de musique. Une érudition solide règne dans la plupart des articles, et les définitions sont aussi précises que le permettait le génie de la langue hollandaise. Ce livre n'est pas, comme on pourrait le croire, un vocabulaire hollandais des termes de musique, mais une explication en langue hollandaise des mots grecs, latins et italiens relatifs à cet art. Il me semble que ce vocabulaire polyglotte, adopté par Verschuere Reynwaan, est un défaut à l'égard des lecteurs à qui son ouvrage était destiné. On a aussi du même auteur un traité élémentaire de musique intitulé : *Catechismus der Musijk*, etc., Amsterdam, 1788, 1 volume in-8°. Le nom de l'auteur est écrit *Reynwaen* au titre de cet ouvrage, au lieu de *Reynwaan* qui se trouve au frontispice du dictionnaire.

REYS (Gaspard), était maître de chapelle d'une église de Lisbonne vers 1630, puis il alla remplir les mêmes fonctions à Braga, où il mourut. Élève de Duarte Lobo, excellent maître portugais, il montra de l'habileté dans l'art d'écrire par la composition de plusieurs messes, psaumes, motets et villhancicos, qui se conservent dans l'église des Franciscains de Valladolid.

RHAW (Georges), ou RHAU, compositeur, écrivain didactique et célèbre imprimeur de musique, naquit en 1488, à Eisfeld, dans la Franconie. Le nom du maître qui lui enseigna la musique ainsi que le lieu où il fit ses études sont inconnus; on sait seulement qu'il était *cantor* et directeur de musique à Leipsick antérieurement à 1518, car il y publia au commencement de cette année la première édition de son traité de musique. En 1519 il fit exécuter une messe à 12 voix de sa composition, avant la discussion publique entre Luther et Eck, et un *Te Deum* après qu'elle eut été terminée. Rhaw s'établit ensuite à Wittenberg, et y fonda une imprimerie de musique, d'où sont sortis quelques recueils de compositions de célèbres musiciens allemands de la fin du quinzième siècle et de la première moitié du seizième. Il mourut à Wittenberg, le 6 août 1548, dans sa soixante-douzième année. Rhaw s'est fait connaître comme écrivain didactique par un traité élémentaire de musique, intitulé : *Enchiridion Musices, ex variis musicorum libris depromptum, rudibus hujus artis Tyronibus sane frugiferum*, Leipsick, Valentin Schumann, 1518, in-8° de 10 feuilles. Ainsi que l'indique le titre de cet ouvrage, ce n'est qu'une compilation des principaux traités de musique publiés jusqu'à l'époque où il parut; mais cette compilation est bien faite. Le livre est divisé en deux parties : la première traite de la musique sous le rapport des intervalles, de la gamme par hexacordes, et des tons; la deuxième, de la musique mesurée. Les exemples sont écrits à trois et à quatre parties. Une édition retouchée et modifiée, qui paraît être la seconde, fut ensuite publiée par Rhaw, sous ce titre : *Enchiridion utriusque musicæ practicæ, a Georgio Rhaw, ex variis musicorum libris, pro pueris in schola Vitebergensi congestum;* Wittenberg, 1530, in-8° de 11 feuilles. On voit par l'épître dédicatoire de cette édition que Georges Rhaw n'était pas seulement imprimeur de musique à Wittenberg, mais qu'il y remplissait aussi les fonctions de *cantor*, et qu'il avait écrit son livre pour ses élèves. Les bibliographes citent une troisième édition du même ouvrage, publiée à Wittenberg, en 1532, in-8°; une quatrième, de la même ville, 1536, in-8° de 11 feuilles; une cinquième, ibid., 1538, in-8°; une sixième, ibid., 1546, in-8°, et une septième, ibid., 1553, in 8°; ils en ont oublié une qui a paru dans la même ville en 1551, in-8° de 11

feuilles et demie. Je possède les éditions de 1536, 1551 et 1553 ; elles n'offrent pas de différences entre elles. Les deux dernières éditions ont été publiées par les héritiers de Rhaw. Il existe une édition sans nom de lieu et sans date : il est vraisemblable qu'elle est la plus ancienne. On trouve aussi des exemplaires de l'édition de Leipsick qui portent la date de 1520 : j'ignore si cette édition est réelle, ou si ce n'est qu'un changement de frontispice. A cette édition est réunie le *Libellus de compositione cantus*, de Galliculus. (*Voy.* ce nom.)

Comme éditeur et imprimeur de musique, Rhaw a publié quelques bons ouvrages didactiques et pratiques, parmi lesquels on remarque les livres de Martin Agricola (*voy.* ce nom) et le petit traité *De Compositione cantus* de Galliculus (*voy.* ce nom). On lui doit aussi de précieuses collections de compositions d'anciens maîtres allemands, entre autres : 1° *Selectæ harmoniæ quatuor vocum*, qui contient une Passion de Galliculus, une autre de Obrecht, et d'autres compositions de Jean Walther, de Louis Senfel, de Cellarius, de Ducis, de Eckel, de Stœlzer et de Henri Isaac. — 2° *Newe deutsche geistliche Gesænge* (Nouveaux cantiques religieux allemands, etc.), Wittenberg, 1544, qui contiennent 123 morceaux à quatre et cinq voix, à l'usage des écoles et qui renferment des compositions de Balthazar Resinarius, de Lupus Hellink, de Martin Agricola, de Louis Senfel, de Thomas Stœlzer, d'Arnold de Bruck, d'Étienne Mahu, de Virgile Hauck, de Benoît Ducis, de Sixte Dietricht, de Jean Weinmann, de Wolff Heintz, de Georges Vogelhüber, de Georges Forster et de Jean Stahl. Comme éditeur, Georges Rhaw a aussi publié une collection de messes intitulée : *Opus decem missarum quatuor vocum collectum a Georgio Rhawo* ; Wittenberg, 1541, in-4°. Une des plus intéressantes publications de Rhaw, comme éditeur, est une collection de chansons françaises, latines et allemandes à deux voix, intitulée : *Bicinia gallica, latina et germanica ; Witteb ergæ*, 1545, petit in-4° obl. On y trouve en partition, pour deux voix, la plus ancienne tradition connue du chant suisse appelé *le Ranz des vaches*.

RHEIN (Frédéric), fils d'un maître de chapelle à Strasbourg, naquit dans cette ville, en 1771, et se livra dès sa jeunesse à l'étude de la flûte, sur laquelle il acquit un habileté remarquable. Après avoir voyagé dans la partie de l'Allemagne qui avoisine le Rhin, il se fixa à Vienne, et y mourut, à l'âge de vingt-huit ans, en 1798. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos pour 2 flûtes, op. 1 ; Paris, Imbault. — 2° Six idem. op. 2 ; Paris, Bonjour. — 3° Premier concerto pour flûte et orchestre, op. 3 ; Spire, Bossler. — 4° Deuxième idem, op. 4 ; ibid. — 5° Six trios pour 2 flûtes et basson, op. 5 ; ibid. On trouve deux duos de flûte de cet artiste dans l'œuvre 26me de Hofmeister, publié à Vienne, chez Artaria.

Le frère aîné de Frédéric Rhein, qui était pianiste et hautboïste distingué, s'établit à Toulouse. Plus tard il retourna à Strasbourg, et s'y fit marchand de musique. Il était aussi attaché au théâtre de cette ville, en qualité de hautboïste. Un autre frère, flûtiste au théâtre des Variétés, à Paris, a publié deux œuvres de duos pour 2 flûtes, et un œuvre de sonates pour flûte et basse ; à Paris, chez Gaveaux. Enfin, le plus jeune des quatre frères, musicien dans un régiment, périt dans la campagne de Russie, en 1812.

RHEIN (Charles-Laurent), fils et neveu des précédents, naquit à Toulouse, le 24 février 1798. Élève de son père pour le piano, il joua en public, à Marseille, dès l'âge de cinq ans, des sonates de Clementi et de Mozart. Lorsque son père alla se fixer à Strasbourg, il l'y suivit et se livra à l'enseignement jusqu'à l'âge de dix-neuf ans. Arrivé à Paris en 1817, il fut admis comme élève au Conservatoire, et reçut des leçons de Pradher pour le piano, de Dourlen pour l'harmonie, puis de Reicha pour la composition. Quelques mois après son entrée dans cette école, il obtint le second prix de piano au concours, et le premier prix lui fut décerné en 1818. Depuis cette époque jusqu'en 1832, M. Rhein fut considéré comme un des bons professeurs de piano qui se trouvaient à Paris. A la suite d'un voyage qu'il fit dans le midi de la France, il s'établit à Bordeaux, en 1836 ; puis il habita quelque temps à Lyon. Plus tard, il est retourné à Paris, où il paraît s'être fixé. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° Sonates pour piano et violon, op. 20 et 21 ; Paris, Janet, Mme Lemoine. — 2° Rondoletto idem, op. 22 ; Lyon, Arnaud. — 4° Sonates pour piano et flûte, op. 18 ; Paris, Pacini. — 4° Duos pour piano et violon sur des thèmes de divers opéras, op. 26 ; Paris, Troupenas ; op. 31, Paris Pleyel ; op. 32, Paris, Frère ; op. 33, Paris, Zetter ; op. 43, sur un thème original, Paris, Pacini. — 5° Duos pour piano, op. 25, à quatre mains, sur des thèmes de *Wallace*, Paris, Colombier ; op. 36, pour harpe et piano, sur des thèmes des *Deux Nuits*, Paris, Janet. — 6° Études, op. 42, 44 ; Paris, Lemoine, Catelin. — 7° Fantaisies sur des thèmes d'opéras pour piano seul, op. 12, 45, 46, 47 ; Paris, Troupenas, B. Latte, Catelin. — 8° Variations idem, op. 7, 10, 13, 14, 15, 16, 24, 34, 38, 41 ; ibid. — 9° Rondeaux idem,

op. 11, 22, 28, 31, 35; ibid. — 10° Polonaise brillante, idem, op. 40; Paris, Pacini.

RHEINECK (Christophe), né à Memmingen, le 1er novembre 1748, apprit dans sa jeunesse les éléments de la musique, et se livra ensuite à l'étude du clavecin. Dans un voyage qu'il fit en France, il habita quelque temps à Lyon, et y fit représenter son premier opéra, dont le sujet était *le nouveau Pygmalion*. Des amis le recommandèrent à Turgot, alors contrôleur général des finances, qui lui promit une place dans les fermes; mais avant de se fixer en France, il désirait revoir son père, qui mourut peu de jours après son retour à Memmingen. Par suite de cet événement, un mois s'écoula avant qu'il fût de retour à Paris; lorsqu'il y arriva, Turgot, tombé en disgrâce, ne put remplir sa promesse, et Rheineck, trompé dans ses espérances, prit le parti de retourner dans sa patrie. Il acheta l'auberge de Memmingen, se maria et ne cultiva plus la musique qu'en amateur. Il mourut en 1796, à l'âge de quarante-huit ans. On vante l'élégance et le bon goût de ses compositions, parmi lesquelles on trouve : 1° *Le nouveau Pygmalion*, opéra-comique français. — 2° *Le Fils reconnaissant*, opéra-comique, composé à Lyon pour un théâtre de société. — 3° *Renaud et Armide*, grand-opéra allemand, représenté à Memmingen, en 1779. — 4° *Der Todesgang Jesu*, oratorio allemand, en 1778. — 5° Messe solennelle (en manuscrit). — 6° Mélodies pour le recueil de cantiques de Schelhorn. — 7° Quatre recueils de chansons allemandes, dont le premier fut publié en 1770. — 8° Quelques pièces de clavecin dans la collection publiée à Spire, par Bossler. — — 9° Six concertos pour le clavecin, restés en manuscrit.

RHESA (Louis-Fedemir), professeur à l'université de Kœnigsberg, est né en Lithuanie, vers 1785. Savant philologue, il a publié divers écrits relatifs aux antiquités de son pays, particulièrement sur la bible en langue lithuanienne, sur les poëmes historiques, et sur les chansons populaires de la Lithuanie. Ce dernier ouvrage a pour titre : *Datnos oder Lithauische Volksliedern gesammelt, ubersetz und mit gegenüberstudene Urtext herausgegeben. Nebst einer Abhandlung über die Lithauischen Volksgedichte* (Chansons populaires de la Lithuanie réunies en collection, etc. Avec une dissertation sur la poésie lithuanienne et des exemples de musique); Kœnigsberg, 1825, in-8°. Une deuxième édition a été publiée à Berlin, en 1843, 1 vol. in-8°.

RHIEMANN ou **RIEMANN** (Jacques), musicien au service de l'électeur de Hesse-Cassel, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est connu par les ouvrages suivants, publiés à Amsterdam, chez Roger : 1° Suites de pièces pour la basse de viole et basse continue, op. 1. — 2° Six sonates pour violon seul et basse continue, op. 2. — 3° Sonates en trios pour violon, basse de viole et basse continue, op. 3.

RHODE (Jean Frédéric), facteur d'orgues à Dantzick, y a construit en 1760 l'orgue de l'église Saint-Pierre, de quarante jeux, et celui de Saint-Jean, de trente jeux.

RHODE (Jean-G.), savant littérateur et historien, né en Silésie, mort à Breslau, le 23 août 1827. Au nombre de ses écrits, on en remarque un qui a pour titre : *Theorie der Verbreitung des Schalls, für Baukunstler* (Théorie de la propagation du son, pour les architectes); Berlin, Dunker, in-8°, avec une planche. Le titre, tel qu'il est cité par Lichtenthal et Becker, est inexact.

RHODIGINUS, dont le nom véritable était RICCHIERI (Louis), prit son nom latin de Rovigo, où il reçut le jour en 1447. Après avoir terminé ses études de philosophie à Ferrare, et de droit civil et canonique à Padoue, il fit un voyage en France, puis s'établit à Rovigo, où il obtint une chaire de professeur, en 1497. Banni de sa patrie un an après, il alla enseigner à Vicence, puis à Padoue, eut une vie agitée par les événements politiques, et mourut à Rovigo, en 1525. Dans son livre intitulé *Lectionum antiquarum libri XXX*, dont la première édition fut publiée à Venise, par Alde, en 1516, in-fol., il traite de la musique des anciens aux chapitres 3me et 9me du livre cinquième, dans tout le livre neuvième, dans les chapitres 11me et 15me du dix-neuvième livre, dans le 26me du livre vingt-septième, et dans le chapitre 16me du livre vingt-neuvième.

RHYZELIUS (André-Olaus), né dans un village de la Suède, en 1677, fut professeur de théologie à l'université d'Abo, puis aumônier de Charles XII, et enfin évêque de Lindkœping. Il mourut dans cette ville, en 1756. Il a écrit une dissertation en langue suédoise intitulée : *Christelig Orgelwerks Inwigning* (Introduction de l'orgue dans les églises chrétiennes); Upsal, 1733, in-4°

RIARIO SFORZA (Le duc Jean), amateur distingué de musique, naquit à Naples, le 21 mai 1769. Destiné par sa famille au service militaire de la marine, il fut envoyé au lycée de Portici pour y étudier les sciences dont la connaissance est indispensable dans cette carrière. Son organisation le portait précisément vers l'étude des mathématiques, dans lesquelles il fit de rapides progrès. Déjà il était parvenu au grade de capitaine de vaisseau, lorsque la mort de son frère

aîné, ayant changé sa position, le détermina à donner sa démission. Dès sa jeunesse il avait cultivé la musique avec passion et succès : il se livra à la composition dans les loisirs de sa retraite à la campagne. Le mérite de ses ouvrages, dont il envoya quelques-uns à l'Académie des philharmoniques de Bologne, le fit admettre au nombre des membres de cette société. Le duc Riario mourut du choléra, le 4 décembre 1836, à l'âge de soixante-sept ans. On connaît de lui les productions dont voici la liste : 1° Messe à quatre voix, chœur et orchestre; — 2° *Dixit* pour voix de basse, chœur et orgue ; — 3° *Salve Regina* à trois voix et orchestre; — 4° *Tantum ergo* pour voix de basse et orchestre; — 5° *Stabat Mater* à trois voix, chœur et orgue; — 6° *Magnificat* pour un chœur à quatre voix, sans instruments; — 7° *Piramo e Tisbe*, opéra sérieux; — 8° *Saffo*, idem ; — 9° *Armide*, action théâtrale. Le duc Riario a composé aussi plusieurs cantates et des pièces de chant avec accompagnement de piano.

RIBBE (Jean-Chrétien), médecin, littérateur et amateur de musique, vécut à Berlin, vers la fin du dix-huitième siècle, et y existait encore en 1822. Il a publié les compositions suivantes : 1° Six sonates pour clavecin et flûte; Berlin, 1789. — 2° Trois grands duos concertants pour 2 flûtes, Berlin, Hummel, 1798.

RIBERA (Bernardin), musicien espagnol, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On croit qu'il fut maître de chapelle de la cathédrale de Tolède, parce que cette église est la seule où se trouvent ses œuvres, et l'on y voit, par les livres capitulaires, que Cristoval Morales (*voyez* ce nom) est postérieur à Ribera. Ce maître n'est connu que par ses ouvrages; mais le rare mérite du *Magnificat* et des deux motets publiés par M. Eslava (*voyez* ce nom) dans sa *Lira sacro-hispana*, d'après les manuscrits de l'église de Tolède, font regretter qu'on ne possède pas de renseignements plus précis sur leur auteur. Ce qui le distingue de ses prédécesseurs, c'est l'expression du caractère des paroles, et des tendances d'innovations dans la tonalité et dans la modulation. Il existe dans la cathédrale de Tolède un volume manuscrit de la plus grande beauté qui contient les messes composées par Ribera.

RIBOCK (J.-J.-H), docteur en médecine à Luchow, petite ville près de Lunebourg, y est mort, en 1784, ou, suivant d'autres renseignements, a cessé de vivre à Hanovre, en 1785. Amateur de flûte, il s'occupa du perfectionnement de cet instrument et publia sur ce sujet : 1° *Bemerkungen über die Flœte und Versuch einer kurzen Anleitung zur bessern Einrichtung und Behandlung derselben* (Observations sur la flûte et essai d'une instruction sur une construction améliorée de cet instrument) ; Stendhal, 1782, in-4° de 62 pages avec 7 planches. Les idées de Ribock pour le perfectionnement de l'instrument consistent, d'une part, dans le rétrécissement du tube vers l'embouchure; idée reprise plus tard par Bœhm (*voyez* ce nom), et de l'autre par l'addition de deux clefs, qui en portèrent le nombre jusqu'à cinq, au moyen desquelles on put jouer dans tous les tons, et exécuter plusieurs trilles qui ne pouvaient se faire auparavant. — 2° *Ueber Musik, an Flœtenliebhaber insonderheit* (Sur la musique, particulièrement pour les amateurs de flûte), dans le Magasin de musique, publié par Cramer (t. I, p. 686-736).

RIBOVIUS (Laurent), né à Greifswalde dans les premières années du dix-septième siècle, fut *cantor* et maître d'école à Lœbenicht, près de Kœnigsberg. On a de lui un traité élémentaire de musique, par demandes et réponses, intitulé : *Enchiridion musicum, oder kurzer Begriff der Singkunst*; Kœnigsberg, 1638, in-8° de onze feuilles et demie. Dans la même année, Ribovius a publié une deuxième édition augmentée de cet ouvrage, aussi à Kœnigsberg, en 16 feuilles et demie in-8°.

RICCARDI (Françoise), connue sous le nom de Mme PAER, cantatrice distinguée, est née à Parme, en 1778. Douée d'une belle voix et d'heureuses dispositions pour la musique, elle se livra à l'étude du chant sous la direction de Fortunati. A l'âge de seize ans, elle débuta avec succès au théâtre de Brescia, où elle chanta avec le célèbre ténor David (père). En 1795, elle parut comme prima donna sur le théâtre de Milan, puis chanta à Parme, à Florence, revint à Milan à l'automne de 1796, puis alla à Bologne, et enfin chanta à Milan au carême de 1798. Devenue la femme du célèbre compositeur Paër, elle le suivit à Vienne, à Dresde et à Paris, où elle chanta en 1807 et 1808 au théâtre de la cour. Séparée ensuite de son mari, elle retourna en Italie, et se fixa à Bologne.

RICCATI (Le comte Giordano), habile géomètre, architecte et amateur de musique, naquit à Castel-Franco, près de Trévise, le 28 février 1709. Fils d'un mathématicien habile, il apprit de lui les mathématiques, et se livra de bonne heure à la culture des arts. Il mourut à Trévise, le 20 juillet 1790. On a de lui les productions suivantes : 1° *Saggio sopra le leggi del contrappunto;* Castel-Franco, 1762, in-8° de 155 pages. — 2° *Delle corde ovvero fibre elasti-*

che, Bologne, 1777, in-4° de 246 pages, avec planches. — 3° *Soluzione della difficoltà proposta dal dottissimo P. D. Girolamo Saladini intorno ad una proposizione contenuta nell' opera :* Delle corde, ovvero libre elastiche, etc. (dans la *Raccolta d'Opuscoli scientifici e filologici* de Cologera, t. 19, p. 287). — 4° *Lettera al chiarissimo Sig. conte Girolamo Fenaroli, nella quale s'indaga l' artefizio di cui si serve la natura per far si, che incitata una corda al suono, s' adatti in brevissimo tempo ad una curva bilanciata ed isocrona* (Nuovo Giorn. de letterati d'Italia, Modène, 1778, t. 13, p. 62-79). — 5° *Lettera al Sig. Arciprete Nicolai, in cui nuovamente si difende dalla nota di petizione di principio la formola colla quale il cav. Newton determina la velocità della propagazione del suono per l' aria* (ibid., ann. 1777, t. 12, p. 320-331). — 6° *Lettera II, in cui si determina l' equazione generalissima delle curve bilanciate ed isocrone* (ibid., tome 4, page 269). — 7° *Delle vibrazioni sonore dei cilindri*, dans le premier volume des *Memorie di matemat. e fisica della società italiana*; Vérone, 1782, in-4°. — 8° *Dissertatione fisico-matemat. delle vibrazioni del tamburro* (*Saggi scientifici e letterati dell' Academia di Padova*, tome 1, 1786, grand in-4°, p. 419-446). — 9° *Lettere due all' ornatissimo Padre D. Giovenale Sacchi*, etc. (dans le *Nuovo Giornale de' Letterati d'Italia*, 1789, t. 45, p. 170). Ces lettres contiennent un aperçu de l'histoire de la musique théorique et pratique en Italie. — 10° *Del suono falso. Dissertaz. acustico-matematica* (*Prodromo dell' Enciclopedia italiana*; Sienne, 1779, in-4°, page 96). — 11° *Riflessioni sopra il libro primo della scienza teorica e pratica della musica del P. Valotti* (Nuovo Giorn. de' Letterati d' Italia, tome 23, pages 45-115). — 12° *Esame del sistema musicale di M. Rameau* (ibid., tome 21, pages 47-97). — 13° *Esame del sistema musico del Sig. Tartini* (ibid., tome 22, pages 169-272).

RICCHEZZA (Dominique), compositeur napolitain, fut élève du Conservatoire de San Onofrio, et vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Appelé au poste de maître de chapelle de l'église des PP. de l'Oratoire, ou Filippini, de Naples, il écrivit pour les *funzioni* de cette maison les oratorios dont les titres suivent : 1° *La Fede trionfante ;* — 2° *San Giusto ;* — 3° *Le gare degli elementi.* — 4° *Nabucco ;* — 5° *Il trionfo della grazia ;* — 6° *Il sacrifizio di Abele ;* — 7° *San Martino vescovo ;* — 8° *Il Sospetto di San Giuseppe ;* — 9° *La Rovina degli Angeli ;* — 10° *La Verità de' sogni di Giuseppe ;* — 11° *San Eustachio ;* — 12° *San Francesco Saverio ;* — 13° *San Giovanni Battista.* Toutes les partitions de ces ouvrages existent dans la Bibliothèque des PP. de l'Oratoire, à Naples.

RICCI (David), ou **RIZZIO**, excellent luthiste, né à Turin, en 1540, était fils d'un musicien de cette ville. En 1564, il accompagna l'ambassadeur de Sardaigne à la cour de la reine Marie d'Écosse ; mais arrivé à Édimbourg, ce seigneur lui donna son congé, et Ricci n'eut pas d'autre ressource que d'entrer dans la musique de la chambre de la reine. Il n'y fut pas longtemps inaperçu ; Marie l'attacha à sa personne, en qualité de chanteur et de luthiste ; puis elle en fit son secrétaire et son favori. Les faveurs dont l'artiste était comblé par la reine excitèrent la jalousie des courtisans, qui, éveillant les soupçons de l'époux de Marie Stuart, lui firent prendre la résolution d'assassiner Ricci. Le 9 mars 1566, les conjurés s'introduisirent dans l'appartement de la reine, et poignardèrent son favori à ses côtés. Quelques écrivains ont attribué à Ricci la composition de plusieurs anciens airs écossais, encore célèbres aujourd'hui ; mais leur erreur est manifeste, car ces airs sont d'un temps plus reculé que celui où vécut ce musicien, et remontent au moins au règne du roi Jacques.

RICCI (Michel-Ange), musicien, né à Bergame, dans la seconde moitié du seizième siècle, a composé des madrigaux à 1, 2, 3, 4 et 5 voix avec basse continue, qui ont été insérés dans le *Parnassus musicus Ferdinandæus Bergamen.*; Venise, 1615, in-4°.

RICCI (Augustin), maître de chapelle à Padoue, dans la première moitié du dix-septième siècle, s'est fait connaître par quelques compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° *Ecce sacerdos magnus*, à 2 chœurs. — 2° *Kyrie*, à 4 voix. — 3° *Beatus vir*, à 4. — 4° *Ave Maris stella*, à 4. — 5° *Si quæris miracula*, à 8. — 6° *Veni Creator spiritus*, a 4. Ces ouvrages sont dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome.

RICCI (Pascal), naquit à Como, en 1733, et étudia la musique sous la direction de Vignati, maître de chapelle à Milan. Entré dans les ordres, il prit le titre d'abbé, sans cesser de cultiver la musique avec succès. Après avoir fait plusieurs voyages en Allemagne, en Hollande et en Angleterre, il se rendit à Paris, où il publia plusieurs ouvrages de sa composition ; puis il retourna à Como, où il obtint le titre de maître de chapelle. Il y vivait encore dans les dernières années du dix-huitième siècle. Parmi

ses compositions, on remarque des quatuors et des trios de violon d'une bonne facture. Il a aussi publié à Paris un traité de l'art de jouer du piano, intitulé : *Méthode ou Recueil des connaissances élémentaires pour le piano-forte ou clavecin*; Paris, Lachevardière, 1788, in-4°. On cite de la composition de Ricci un *Dies iræ* dont l'effet était saisissant.

RICCI (Louis), compositeur dramatique, né à Naples, en 1808, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Ayant été admis avec son frère Frédéric (*voyez* la notice suivante) au Conservatoire de *San-Pietro a Majella*, de sa ville natale, il y étudia l'art du chant et l'accompagnement des *partimenti*, puis il devint élève de Zingarelli pour la composition. Louis Ricci fit exécuter en 1828, au petit théâtre de cette école, son premier opéra intitulé : *L'Impresario in angustie*. Dans la même année, il écrivit à Rome, pour le théâtre *Valle*, *L'Orfanello di Ginevra*, drame musical qui obtint un brillant succès. Après cet ouvrage, les deux frères se réunirent pour composer en commun les opéras suivants : 1° *Il Sonnanbulo*, joué sans succès à Rome, au théâtre *Valle*, en 1829. — 2° *L'Eroina del Messico, ossia il Fernando Cortez*, représenté au théâtre *Tordinone*, dans la même ville, le 9 février 1830, et qui ne réussit pas. — 3° *Il Colombo*, à Parme, à la même époque, qui ne fut pas plus heureux. Cette dernière chute décida les frères Ricci à séparer leurs travaux. En 1831, Louis donna à Turin *Annibale in Torino*, et dans la même année il fit représenter à Milan *Chiara di Rosenberg*, qui eut un grand succès et fut joué dans toute l'Italie, à Berlin, à Vienne, à Weimar, et même à Constantinople, à New-York et au Brésil. En 1832, il écrivit à Milan *La Neva*, opéra en trois actes qui ne réussit pas. Il fut plus heureux dans *Il Diavolo condannato a prender moglie*, joué à Naples dans la même année, et qui réussit également à Rome, à Milan et à Venise. Un des plus grands succès de Louis Ricci fut celui qu'il obtint à Parme au carnaval de 1833, avec *Il nuovo Figaro*, puis dans toute l'Italie, à Berlin et à Vienne. Cet ouvrage a été joué aussi sous le titre de *Le Nozze di Figaro*. *La Gabbia de' matti*, écrit à Rome, puis à Milan, dans la même année, n'eut pas une longue existence. Au carnaval de 1834, *I due Sergenti* du même compositeur eut peu de succès; mais cet opéra fut suivi de celui qui a pour titre : *Un' Avventura di Scaramuccia*, représenté à Milan, charmant ouvrage, dont le succès fut universel, et qui, par la verve comique ainsi que par le charme des mélodies, peut prendre place parmi les meilleures productions théâtrales du dix-neuvième siècle. *Erano due, or son tre*, joué à Turin à la fin de 1834, fut aussi un des beaux succès de Louis Ricci : cet ouvrage fut représenté partout. Dans l'année suivante il donna à Naples *Aladino*, qui ne réussit pas. Il se releva un peu dans *la Dama colonello*, joué dans la même ville, à l'automne de la même année. *Maria di Montalban*, écrit ensuite à Milan, eut une chute complète. *La Serva et l'Ussaro*, joué en 1836, ne fut pas plus heureux. A la suite de cette chute, les deux frères se réunirent de nouveau et donnèrent à Naples *Il Disertore suizzero*, qui eut quelque succès, ainsi que *Crispino e la Comare*. Le dernier ouvrage heureux donné par Louis Ricci fut l'opéra bouffe *Chi dura vince*, écrit à Milan en 1837, et qui fut joué partout en Italie. Dans la même année, il fut appelé à Trieste comme maître de chapelle de la cathédrale et directeur de musique au théâtre. Il se livra dès lors à la composition de la musique d'église, ainsi qu'à ses fonctions au théâtre et cessa d'écrire pour la scène. Cet artiste distingué occupait ces positions depuis vingt ans, lorsque sa raison se dérangea, dans l'été de 1857. Sa famille venait de le faire placer dans l'hôpital des aliénés à Prague, lorsque je me trouvai dans cette ville en 1858 ; il y languit environ dix-huit mois, et mourut le 1er janvier 1860.

RICCI (Frédéric), frère du précédent, et comme lui compositeur dramatique, né à Naples, en 1809, fit, comme son frère, ses études musicales au Conservatoire de *San-Pietro a Majella*. Sorti de cette école, il se livra d'abord à l'enseignement du chant, puis le premier succès de son frère à Rome le détermina à s'essayer aussi dans la composition pour la scène. Outre les ouvrages qu'il a écrits en collaboration de son frère, il a donné à Venise, en 1835, *Monsieur Deschalumeaux*, qui réussit et fut joué avec succès à Florence, Trieste, Gênes et Turin. Après cet ouvrage, Ricci laissa passer quelques années sans aborder le théâtre, paraissant borner sa carrière aux fonctions de professeur de chant. Il reparut à la scène par l'opéra intitulé : *La Prigione d'Edimbourg*, joué à Trieste au printemps de 1838, et qui fut son plus grand succès, car l'ouvrage fut représenté sur tous les théâtres de l'Italie. Il fut suivi d'*un Duello sotto Richelieu*, qui ne réussit pas à Milan, en 1839. Un silence de deux années suivit la représentation de cet opéra. En 1841, Frédéric Ricci écrivit à Florence *Michelangelo e Rolla*, qui ne réussit pas et qui fut suivi, à Milan, en 1842, de *Corrado d'Altamura*, un des meilleurs ouvrages de cet artiste. Dans l'année suivante il donna, dans la même ville, *Vallom-*

bra, qui n'eut qu'une courte existence. Les deux dernières productions dramatiques de ce compositeur sont *Isabella de' Medici*, jouée à Trieste, sans succès, en 1855, et *Estella di Murcia*, qui eut une chute complète, à Milan, dans l'année suivante. Au résumé, deux ouvrages, *La Prison d'Édimbourg* et *Corrado d'Altamura* sont tout ce qui est resté des travaux de Frédéric Ricci. Cet artiste a passé quelque temps en Espagne et en Portugal comme directeur de musique des théâtres de Madrid et de Lisbonne, puis il a été appelé à Pétersbourg. En 1858, je l'ai trouvé à Prague, où il était venu avec quelques artistes distingués de sa patrie, à l'occasion du 50e anniversaire de la fondation du Conservatoire de cette ville. Ce fut alors qu'ayant visité l'hôpital des aliénés de Prague, il remarqua la bonne tenue de l'etablissement ainsi que les soins touchants prodigués à ces infortunés, et conçut le dessein d'y placer son frère, récemment privé de la raison par un ramollissement du cerveau. Des recueils d'ariettes italiennes et des albums pour le chant, de la composition de Frédéric Ricci, ont été publiés à Milan, chez Ricordi.

RICCIO (Antoine-Théodore), savant musicien, né à Brescia, vers 1540, fut d'abord maître de chapelle à Ferrare, et y acquit de la réputation comme compositeur; puis il entra au service de l'empereur, à Vienne. Son humeur inconstante lui fit bientôt quitter cette nouvelle position pour aller à Dresde, où il se fit protestant et se maria. En 1579, il s'éloigna de cette ville pour aller à Kœnigsberg, où le margrave de Brandebourg le fit son maître de chapelle. Suivant les biographes italiens, Riccio aurait bientôt après quitté cette position pour se rendre à Wittenberg, où il serait mort, en 1580; mais Pisanski assure, dans son Histoire littéraire de la Prusse (part. I), qu'il vivait encore à Kœnigsberg en 1583. Les productions connues de cet artiste sont : 1° *Libro 1° de' Madrigali a 5 voci*; Venise, 1567, Gardane, in-4°. — 2° *Libro 2° de' Madrigali a 6, 7, 8 e 12 voci*; ibid., 1567, in-4°. — 3° *Il primo libro delle canzoni alla napolitana a cinque voci, con alcune mascherate nel fine a cinque et a sei, novamente dati in luce da Teodoro Riccio Bresciano, italiano, maestro di capella del' illustriss. et eccellentiss. signor principe, il signor Georgio Frederico, marchese di Brandenburgo, duca di Prussia, et Burggravio di Norimbergo. In Norimberga, appresso Catharina Gerlachin et Heredi di Giovanni Montano*, 1577, in-4°.— 4° *Cantiones sacræ 5, 6 e 8 vocum, tum viva voce, tum etiam omnis generis instrumentis cantatu commodissime*; Nuremberg, 1576, in-4°. — 5° Un livre de messes, publié à Kœnigsberg, chez Osterberger, en 1579. — 6° *Motetta quinque et plurim. vocum. Regiomonti Borussiæ* (Kœnigsberg), *in officina Georgii Osterbergeri*, 1580. Ce recueil, où l'on trouve des motets à cinq, six, huit et douze voix, est le second livre du précédent. — 7° *Introitus qui in solemnitatibus majoribus et præcipuorum sanctorum festis in Ecclesia decantari solent*; Venise, 1589, in-4°.

RICCIO (Jean-Baptiste), compositeur italien, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : 1° *Divine laudi musicali a 1, 2, 3 et 4 voci*. — 2° *Canzoni da sonare a 1, 2, 3 et 4 stromenti*.

RICCIO (Ange-Marie), docteur en théologie et professeur de littérature grecque, à Florence, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un recueil de dissertations philologiques intitulé : *Dissertationes Homericæ*; Florence, 1741, 3 volumes in-4°. On y trouve les dissertations suivantes relatives à la musique : 1° *De Achille cithara canente, veterique Græcorum musica* (tome II, page 31). — 2° *An musica curantur morbi* (tome II, page 51). — 3° *De musica virili et effeminata Græcorum nonnullisque aliis ad cognitionem musicæ pertinentibus* (t. III, p. 41).

RICCIUS (Auguste-Ferdinand), né le 26 février 1819, à Bernstadt, près de Herrnheit, dans la Lusace, montra dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique, et y fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de neuf ans il jouait déjà sa partie de violon ou de flûte dans les concerts de la société d'harmonie de sa ville natale, dont son père, simple maître ouvrier, était membre. Jusqu'à l'âge de quatorze ans, il apprit à jouer de plusieurs instruments, particulièrement du piano et de l'orgue, sous la direction de Schœnfeld, *cantor* de la ville. En 1833, il fut envoyé au gymnase de Zittau pour y faire ses études littéraires : il y devint membre de la Société de chœurs, dont il eut plus tard la direction, et le musicien de la ville, nommé *Zimmermann*, lui donna des leçons de plusieurs instruments. Ce fut aussi à Zittau qu'il fit ses premiers essais de composition. En 1840 il se rendit à l'université de Leipsick, où il se livra à l'étude de la théologie pour satisfaire au désir de ses parents. Cependant son penchant pour la musique s'accroissait de jour en jour, après trois ans de lutte entre sa passion pour cet art et le vœu de sa famille, il finit par rompre avec la théologie et embrassa la profession d'artiste musicien. Trop pauvre pour payer

les leçons d'un maître de composition, il s'instruisit par la lecture des traités de théorie, ainsi que par l'étude des œuvres classiques des plus célèbres compositeurs. Quelques leçons de chant et d'harmonie qu'il donnait à bas prix étaient alors ses seuls moyens d'existence. La publication de ses premiers ouvrages le fit connaître d'une manière avantageuse; et dès lors sa position s'améliora. En 1849, la société musicale connue sous le nom d'*Euterpe* le choisit pour diriger l'orchestre de ses concerts. Il conserva cette position jusqu'en 1855, où il fut le successeur de Rietz dans la direction de l'orchestre du théâtre de Leipsick. Il exerce encore aujourd'hui (1863) les mêmes fonctions. Au nombre des principales productions de Riccius, on remarque plusieurs morceaux intercalés dans les opéras représentés au théâtre de Leipsick, une ouverture de concert, une autre ouverture pour *La Fiancée de Messine*, composée à l'occasion de l'anniversaire séculaire de la naissance de Schiller, et la grande cantate *la Consécration de la force*, sur le poëme de Zacharie Werner. Riccius s'est aussi distingué par le mérite de ses *Lieder* et de ses chants à plusieurs voix, de plusieurs airs de concert pour soprano ou ténor, quelques morceaux de musique religieuse, un bon trio pour violon, alto et violoncelle, un duo pour piano et cor, une sonate pour piano, et une suite de petits morceaux à deux ou quatre mains pour le même instrument.

Deux neveux de Riccius se sont aussi fait connaître comme des artistes de talent. L'aîné (Charles), né le 26 juillet 1830, est violoniste et directeur de musique au théâtre de Dresde; son frère (Henri), né en 1831, fut aussi attaché à la chapelle royale de Dresde, puis il vécut quelque temps à Cologne, et enfin il s'est fixé en Angleterre. Il y est professeur de musique dans une grande maison d'éducation à Uppingham, près de Londres. Tous deux ont publié des ouvrages de leur composition, particulièrement pour le chant.

RICCOBONI (Louis), acteur italien, désigné au théâtre sous le nom de *Lelio*, naquit à Modène, en 1677. La troupe italienne qu'il avait formée, d'après l'ordre du duc d'Orléans, régent du royaume de France, fut amenée par lui à Paris, et y débuta au mois de mai 1716. Riccoboni en fut un des principaux acteurs. Il se retira de la scène en 1729, et alla vivre quelque temps à Parme; mais il revint plus tard à Paris, et y mourut, le 6 décembre 1753. On a de lui les ouvrages intitulés : 1° *Dell' arte rappresentativa, capitoli sei, in terza rime;* Londres, 1728, in-8°. — 2° *De la réformation du théâtre;* Paris, 1743, in-12 de 337 pages. — 3° *Histoire du théâtre italien*, etc ; Paris, 1728-1731, 2 volumes in-8°. — 4° *Réflexions historiques et critiques sur différents théâtres de l'Europe;* Paris, 1738, in-8°. On trouve dans ces livres quelques renseignements concernant l'Opéra.

RICCOBONI (Antoine-François), fils du précédent, né à Mantoue, en 1707, mourut à Paris, le 15 mai 1772. Il fut acteur de la comédie italienne de cette ville, sous le nom de *Lelio*, depuis 1726 jusqu'en 1750. Il a donné quelques pièces de sa composition au théâtre où il était attaché, et a fait imprimer un ouvrage estimé intitulé : *L'Art du théâtre, à Madame ***, suivi d'une lettre au sujet de cet ouvrage;* Paris, 1750, in-8° de 102 pages. Une deuxième édition a paru en 1752, in-8°.

RICHAFORT (Jean) ou RICHEFORT, dont le nom est écrit par les Italiens RICCIAFORTE, compositeur belge, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, eut pour maître Josquin des Prés, suivant ce que nous apprennent Du Verdier (*Biblioth. française*, tome III, page 83, édit. de Rigolet de Juvigny), et le poëte Ronsard (*Mélange de chansons, tant des vieux auteurs que des modernes à* 5, 6, 7 *et* 8 *parties;* Paris, Ad. Leroy et Robert Ballard, 1572, in-4° obl., dans la préface). Il devint maître de musique (maître de chapelle) de l'église Saint-Gilles de Bruges, en 1543, comme successeur de Jean Claus, et conserva cette position jusqu'à la fin de 1547. Son successeur, en 1548, fut Jean Bart, prêtre. Il est vraisemblable que cette année 1547 est celle du décès de Richafort, car Guichardin le place, dans sa *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*, au nombre des musiciens belges qui avaient cessé de vivre avant 1556. Richafort fut considéré comme un habile maître de son temps; Glaréan lui accorde (*Dodecach.*, p. 288) des éloges qui sont justifiés par le mérite des morceaux de sa composition que j'ai mis en partition. La collection la plus considérable de ses œuvres se trouve dans un manuscrit du seizième siècle qui est à la bibliothèque royale de Belgique, à Bruxelles. Le manuscrit in-folio des archives de la chapelle pontificale, à Rome, coté n° 38, contient plusieurs motets de ce musicien. La plupart des recueils publiés dans la première moitié du seizième siècle à Venise, Louvain, Anvers et Paris, renferment aussi des motets de sa composition. Dans le deuxième livre des motets dits *de la corona*, publié par Petrucci, à Fossombrone, en 1519, on trouve un *Miseremini mei*, à 4 voix, dont il est auteur. Le huitième livre de motets à quatre, cinq et six parties, imprimé chez Pierre Attaingnant, à Paris, en

1534, in-4°, gothique, contient un *Veni electa* du même artiste. Enfin, on trouve des compositions de ce musicien dans la *Fior de Mottetti tratti dalli Mottetti del Fiore* (Venise, Ant. Gardane, 1539); à la suite des *Magnificat* de Moralès (Venise, Jérome Scoto, 1543); dans les *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum* (Augsbourg, Kriestein, 1540); dans les *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, publiées par Sigismond Salblinger, chez le même, en 1545; dans les *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimæ* (Nuremberg, J. Petreius, 1538); dans le *Tomus secondus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum* (ibid., 1539); dans le *Selectissimarum motetarum, partim quinque partim quatuor vocum, Tomus primus* (ibid., 1540); dans les livres premier, deuxième, quatrième, sixième et douzième de la grande collection de motets, en vingt livres, publiée par Attaingnant, à Paris, 1534-1541; dans les recueils de motets et de chansons imprimés à Lyon, chez Jacques Moderne, et dans plusieurs autres collections. Georges Schielen (*in Bibliot. Enuel.* page 327), et Gesner (*in Pandect.* l. 7, t. VI, fol. 63) attribuent à Richafort un *Compendium musicale*, qui ne paraît pas avoir été imprimé.

RICHARD (Balthazar), musicien au service de l'infante Isabelle, naquit à Mons, en Hainaut, vers la fin du seizième siècle, ou dans les premières années du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un ouvrage de sa composition, intitulé : *Litaniæ beatissimæ Mariæ Virginis Lauretanæ*, 5, 6, 7, 8, 9 *et* 12, *tam vocibus quam instrumentis modulatæ, quibus missa octonis vocibus adjuncta est. Componebat Baltazar* (sic) *Richard, Hannonius Montensis, Smæ. Isabellæ, Hispaniarum infantis, in aulæ ejus sacello in Belgio cornicen, cum basso continuo ad organum*; Anvers, chez les héritiers de Pierre Phalèse, imprimeur de musique, 1631, in-4°.

RICHARD (Louis), bachelier en musique, professeur et organiste de la Madeleine à Oxford, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il mourut en 1639, et eut pour successeur Arthur Philips. En 1630, il fit exécuter à Whitehall une mascarade de sa composition intitulée *Salmacida spolia*.

RICHARD (Martin); Voyez RINCKHARD.

RICHARD (Paulin), employé à la bibliothèque impériale de Paris, est né à Rodez (Aveyron), le 17 juin 1798. Il était âgé d'environ trente ans lorsqu'il se livra à l'étude du chant sous la direction de Garcia, ce qui le jeta dans des recherches historiques et théoriques sur cet art, lesquelles toutefois n'ont rien produit. M. Richard a fourni quelques articles à la *Revue musicale*, à la *Gazette musicale de Paris*, et à *la France musicale*.

RICHER (André), né à Paris, en 1714, fut admis dans les pages de la musique du roi, et fit ses études musicales sous la direction de Lalande et de Bernier. Plus tard, il fut attaché à la chapelle de Louis XV, et y fit exécuter plusieurs motets. Ses cantates ont été gravées à Paris, vers 1740. Richer eut trois fils, qui firent leur profession de la musique : le premier était habile violoncelliste, le second, attaché à la cour de Parme, avait du talent sur le violon; le dernier, chanteur, est le sujet de l'article suivant.

RICHER (Louis-Augustin), fils d'André, naquit à Versailles, le 26 juillet 1740. A l'âge de huit ans, il entra chez les pages de la chapelle du roi, et il en sortit en 1756. Dès sa neuvième année, il s'était fait entendre dans quelques motets, et la beauté de sa voix lui avait fait accorder une pension par Louis XV. Son début au Concert spirituel fut brillant : on admira sa belle voix de ténor et son goût naturel. Après la mort de son père, il eut le titre de maître de musique du duc de Chartres et du duc de Bourbon. En 1779, le roi lui accorda la survivance de la charge de maître de musique des enfants de France, dont il remplit les fonctions après la mort de Lagarde. La révolution l'ayant privé de ses emplois et de ses pensions, il trouva, pour compensation, une place de professeur de chant au Conservatoire. Il mourut à Paris, le 6 juillet 1819. On a gravé de sa composition deux livres de cantatilles, un livre de romances, et un livre de chansonnettes.

RICHOMME (Antoine-Jacques), graveur de musique, né à Paris, le 18 septembre 1754, s'est fait remarquer par la perfection de son travail, et a fait faire de grands progrès à l'art de la gravure de la musique en France. Élève de Mlle Vendôme, il se montra bientôt plus habile que son modèle. Ses premiers soins eurent pour objet de rendre les poinçons plus élégants dans leurs formes que ceux qui existaient avant lui. C'est Richomme qui a gravé les planches de musique de l'Encyclopédie méthodique; mais ses plus beaux ouvrages sont les éditions complètes des quatuors de Haydn et de Mozart, ainsi que le *Répertoire des clavecinistes* publié par Nægeli, à Zurich. C'est aussi Richomme qui a gravé sur cuivre le beau recueil de romances de J.-J. Rousseau intitulé *les Consolations des misères de ma vie*. Il a formé la plupart des bons graveurs qui lui ont succédé. J'ignore l'époque de sa mort.

RICHOMME (Jean-Thomas), fils du précédent, est né à Paris, en 1780. Élève de son père, il est aussi bon graveur de musique. Il a publié un petit écrit intitulé : *Leçons sur la manière de graver la musique ;* Paris, Mahler et compagnie, 1829, in-8° de 40 pages, avec 3 planches.

RICHSTHAL (Chr.-G.), auteur inconnu d'un petit écrit intitulé : *Nouvelle méthode pour noter la musique, et pour l'imprimer avec des caractères mobiles;* Paris, Lenormand, 1810.

RICHTER (Jean-Sigismond) naquit à Nuremberg, le 31 octobre 1657. En 1674 il fréquenta l'université d'Altorf. Après trois années de séjour dans cette ville, il accepta une place de précepteur qu'il fut obligé de remplir pendant dix ans. En 1687, il obtint un emploi civil à Nuremberg ; peu de temps après, on lui confia les fonctions d'organiste de la Frauenkirche. En 1691, il fut nommé organiste de l'église Saint-Égide, et à la mort de Pachelbel, en 1706, il lui succéda en la même qualité à Saint-Sebald. Il occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 4 mai 1719. Je possède un cahier de pièces d'orgue d'anciens maîtres, en manuscrit, où se trouvent quatre chorals variés de Richter, qui donnent une opinion favorable de son talent.

RICHTER (Jean-Christophe), organiste de la cour de Dresde, né dans les dernières années du dix-septième siècle, fut mis en possession de son emploi chez l'électeur de Saxe en 1726. Il fut un des élèves de Hebenstreit pour l'art de jouer du pantalon (*voyez* Hebenstreit). Richter mourut à Dresde, vers 1749. Le catalogue de l'ancien fonds de musique de Breitkopf, à Leipsick, indique de la composition de cet artiste une cantate d'église à 4 voix et à 8 instruments, et une sonate d'orgue pour 2 claviers et pédale.

RICHTER (Georges-Godefroi), magister et pasteur à Neustædlein, près de Schneeberg, au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'un sermon qui a été publié sous ce titre : *Virum Dei Organum, oder das lebendige Orgel-Werck Gottes, zeigete unter unstændlicher Erzehung, wie die Orgeln erfunden und in die Kirchen gebauet werden*, etc. (L'orgue vivant de Dieu, exposé en paroles simples, à la commune chrétienne de Neustædlein près de Schneeberg, dans un récit circonstancié concernant l'invention des orgues et leur introduction dans les églises, le 16e dimanche après la Trinité, le 24 septembre 1719, à l'occasion de l'érection du nouvel orgue) ; Schneeberg, 1720, in-4° de 47 pages, avec une longue épître dédicatoire.

RICHTER (François-Xavier), compositeur et écrivain didactique, naquit à Holischau, en Moravie, le 1er décembre 1709. Après avoir achevé son éducation musicale, il entra au service de l'électeur Palatin et vécut quelques années à Manheim. En 1747, la place de maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg étant devenue vacante, il se mit au nombre des aspirants, et l'obtint au concours. Il en remplit les fonctions seul et avec honneur pendant trente-six ans, et ce ne fut qu'en 1783, à l'âge de soixante-quatorze ans, qu'il sentit le besoin d'être aidé par un maître de chapelle adjoint : ce titre fut donné à Pleyel. Richter mourut à Strasbourg, le 12 septembre 1789, dans sa quatre-vingtième année, estimé à juste titre comme compositeur et comme professeur. Le catalogue thématique de Breitkopf indique vingt-six symphonies de cet artiste, en manuscrit, un concerto de piano, et six quatuors de violon. On a gravé de sa composition, à Amsterdam et à Paris, trois œuvres de trios pour clavecin, violon et violoncelle, et deux œuvres de six symphonies pour l'orchestre. Des nombreux ouvrages de musique d'église qu'il a écrits à Strasbourg, on n'a imprimé qu'un *Dixit* à 4 voix, en partition, Paris, chez Porro. Les ouvrages de cet artiste restés en manuscrit, et qui se trouvent à la cathédrale de Saint-Dié (Vosges), sont ceux dont voici les titres : 1° *Missa hymnalis* (en *la* majeur), à 4 voix, avec accompagnement de 8 instruments. — 2° *Missa Cæciliana* (en *mi* bémol), à 4 voix et orchestre. — 4° *Missa concert.* (en *ut* majeur), à 4 voix et 6 instruments. — 4° *Missa pastoralis* (en *sol* majeur) à 4 voix et orchestre. — 5° Messe en *ré* majeur, à 4 voix et orchestre. — 6° Messe en *ré* mineur, à 4 voix et 6 instruments. — 7° Messe en *fa* majeur, à 4 voix et 6 instruments. — 8° Grand *Te Deum* en *ré* majeur, à 4 voix et orchestre, dédié à l'abbé Larminach, prêtre et chapelain de la cathédrale de Saint-Dié (avec la date de 1789). — 9° *Dixit* et *Magnificat* (en *ut* majeur), à 4 voix et grand orchestre. — 10° *Domine salvum fac regem* (en *ut* majeur), à 4 voix et grand orchestre. — 11° *Lauda Sion Salvatorem* (en *sol* majeur), duo avec chœur à 4 voix et orchestre. — 12° *Ecce sacerdos*, motet (en *ré* majeur) pour voix de basse avec 8 instruments. — 13° *Deus, Deus ad te* (en *fa* majeur), pour soprano solo avec 4 instruments. — 14° *Autor beati sæculi* (en *sol* majeur), idem. — 15° *Quemadmodum desiderat* (en *sol* majeur), pour ténor solo, avec 6 instruments. — 16° *Jesu Corona Virginum* (en *fa* majeur), pour soprano solo, avec 6 instruments. — 17° *Quomodo cantabimus canticum* (en *si* bémol),

idem. — 18° *O doctor optime ecclesiæ* (en *mi* bémol), pour ténor solo avec 6 instruments. — 19° *Est ut superba criminum* (en *mi* bémol), duo pour soprano et ténor avec 3 instruments. — 20° *Cœli cives convolate* (en *ré* majeur), pour soprano solo avec 7 instruments. — 21° *Adhæreat lingua mea* (en *fa* majeur), duo pour soprano et basse, avec 6 instruments. — 22° *Quam dilecta tabernacula* (en *mi* bémol), pour soprano solo avec 5 instruments. — 23° *Lectio secunda Sabbati sancti. Aleph! Quomodo obscuratum est* (en *sol* mineur), pour soprano solo, avec 4 instruments. Pendant que Richter était au service de la cour de Manheim, il écrivit un grand traité de composition intitulé : *Harmonische Belehrungen oder grundliche Anweisung zu den musikalischen Tonkunst* (sic). Cet ouvrage fut dédié par l'auteur à l'électeur Palatin du Rhin. Je possède le manuscrit original de cet ouvrage avec la signature de l'auteur à la dédicace, en 304 pages in-fol., non compris le registre. Une copie de ce manuscrit existe aussi à la Bibliothèque impériale de Paris. C. Kalkbrenner a traduit en français ce livre, mais en le mutilant en cent endroits, et l'a publié sous ce titre mensonger : *Traité d'harmonie et de composition, revu, corrigé, augmenté* (!) *et publié avec 93 planches par*, etc.; Paris, 1804, in-4°.

RICHTER (Jean-Chrétien-Christophe), père du célèbre littérateur Jean-Paul, naquit à Neustædt, le 16 décembre 1727. Son extrême pauvreté rendit sa jeunesse pénible. Après avoir fréquenté le collége de Wunsiedel, il acheva ses études au *gymnasium poeticum* de Ratisbonne. La musique était l'objet principal de ses travaux. Après avoir été pendant quelques années simple musicien dans la chapelle du prince de la Tour et Taxis, il alla suivre des cours de théologie à Jéna et à Erlangen, puis il obtint, en 1760, la position d'organiste et de troisième professeur à Wunsiedel. Plus tard, il fut appelé comme pasteur à Jœditz, dans la principauté de Bayreuth, et enfin il alla remplir les mêmes fonctions à Schwarzenbach, sur la Saale. Cet ecclesiastique a laissé en manuscrit beaucoup de compositions agréables pour l'église. Son fils, musicien d'organisation et pianiste habile, n'a cependant pas parlé de la musique dans son grand traité d'Esthétique : il semble avoir été effrayé par les difficultés du sujet.

RICHTER (Charles-Gottlieb ou Théophile), né à Berlin, en 1728, étudia d'abord la chirurgie, par obéissance pour ses parents ; mais il se livra ensuite à son penchant pour la musique, et en apprit les éléments sous la direction de Schaffrath, musicien au service de la princesse Amélie de Prusse. En 1754, Richter entra au service du général comte de Truchness, à Custrin : quelques années après, il se rendit à Kœnigsberg, où il vécut d'abord sans autre emploi que celui de professeur de musique ; puis il obtint la place d'organiste de l'église de la vieille ville. Son habileté sur l'orgue ne put le mettre à l'abri de la misère pendant la plus grande partie de sa vie. Déjà avancé en âge, il obtint la place d'organiste de la cathédrale de Kœnigsberg. Il mourut en cette ville, dans l'été de 1809, à l'âge de quatre vingt-un ans. On a imprimé de sa composition : 1° Six trios pour deux flûtes et basse; Kœnigsberg, 1771. — 2° Deux concertos pour le clavecin ; Riga, 1772. — 3° Neuf concertos idem; Kœnigsberg, en 1774, 1775 et 1783. Richter fut le maître de composition de Reichardt (*voyez* ce nom). On trouve aussi trois concertos de cet artiste imprimés à Leipsick, chez Hartknoch.

RICHTER (Amédée-Frédéric), fils d'un *cantor* de Wurzen, naquit en cette ville et fit ses études musicales sous la direction de Hiller et de Müller, à l'école de Saint-Thomas de Leipsick. En 1812, il fut nommé organiste de la cour et de la ville, à Géra. On a imprimé de sa composition : 1° Trois recueils de chants avec accompagnement de piano, sous le titre de *Thalia*, Leipsick, Hofmeister. — 2° *Cæcilia*, douze poëmes de Thiersch, avec accompagnement de piano, op. 4, ibid.

RICHTER (Guillaume), musicien de la chapelle du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin, à Ludwigslust, au commencement du dix-neuvième siècle, se distingua particulièrement par son talent sur la flûte. Il a publié de sa composition : 1° Sonate facile pour piano et flûte, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Grande sonate idem, op. 5; Hambourg, Bœhme. — 3° Duo concertant idem, op. 10; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Duo concertant pour piano et cor, op. 6; ibid. — 5° Ouverture (en *ut* mineur), op. 9; ibid. — 6° Introduction et rondo pour piano, op. 11; ibid. — 7° Quelques œuvres de duos et de solos de flûte. — 8° Deux recueils de danses pour piano ; Halle, Anton.

Quelques autres musiciens du nom de *Richter* se sont aussi fait connaître par des compositions imprimées ou manuscrites; mais on manque de renseignements sur leur personne. Le premier, dont les prénoms sont indiqués par les initiales G. F., paraît avoir vécu à Vienne. Le catalogue de Traeg, imprimé dans cette ville, en 1799, donne les titres des ouvrages suivants dont il est auteur : 1° Concerto pour 2 clavecins avec orchestre. — 2° Douze concertos pour clavecin

avec orchestre. — 3º Six sonates pour clavecin et violon. — 4º Sonate et fantaisie pour clavecin seul. — 5º Allegro avec variations pour le piano. Sous ces mêmes initiales on a gravé, à Paris, 3 sonates pour clavecin et violon, op. 7; Paris, 1792.

J. Richter a publié : 1º Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1 et 2; Offenbach, André. — 2º Duos pour 2 violons, op. 4 et 5 ; ibid. — 3º Danses allemandes pour piano ; Hambourg, Bœhme.

RICHTER (Ernest-Henri-Léopold), professeur de musique à l'école normale de Breslau, est né le 15 novembre 1805, à Thiergarten, près de Glogau. Ernst, organiste de cette ville, lui enseigna les éléments de la musique. Admis plus tard à l'école normale de Breslau, il y reçut des leçons de Hientzsch, du premier organiste Berner, et de Siegert (*voyez ces noms*). Ses rapides progrès dans ses études lui firent obtenir une bourse du gouvernement, pour aller à Berlin perfectionner ses connaissances musicales et pédagogiques à l'Institut royal de musique. Richter profita de son séjour dans la capitale de la Prusse pour fréquenter les leçons de Bernard Klein, de Zelter, de Guillaume Bach et de Helvig. Il suivit aussi plusieurs cours de l'Université. Les conseils de Klein lui furent particulièrement utiles pour la théorie et la pratique de l'harmonie et de la composition. Rappelé à Breslau en 1826, il y fut nommé professeur adjoint à l'école normale. Dans l'année suivante, il remplaça Berner dans la place de professeur de musique, devenue vacante par le décès de cet artiste. Richter établit son enseignement sur un plan plus vaste que celui de son prédécesseur, car il donnait aux séminaristes des leçons de chant, de piano, de violon, d'orgue et d'harmonie. Les succès de son enseignement et le mérite de ses compositions fixèrent sur lui l'attention de l'autorité supérieure des écoles, qui, en maintes circonstances, lui donna des témoignages de considération. Mosevius lui donna la direction du chant en chœur dans l'Académie royale de chant de Breslau, et peu de temps après il fut aussi chargé de diriger une des principales sociétés chorales de cette ville. En 1845 il accepta les places de *cantor* et de directeur de musique à Gœrlitz; et deux ans après il fut appelé à Halberstadt, en qualité de professeur de musique du séminaire des instituteurs. Les compositions les plus importantes de ce professeur distingué sont : 1º *La Contrebande*, opéra-comique joué avec succès au théâtre de Breslau. — 2º Une Symphonie à grand orchestre, exécutée à Breslau en 1844. — 3º Six chants de Hoffmann de Fallersleben à voix seule avec piano, op. 1; Breslau, Cranz. — 4º Huit pièces d'orgue faciles, op. 2; ibid. — 5º Six chansons de table à quatre et cinq voix d'homme, op. 4 ; ibid. — 6º Cantique religieux pour 4 voix d'homme, op. 5 ; Breslau, Fœrster. — 7º Huit préludes d'orgue pour des chorals, op. 6 ; ibid. — 8º Cantique religieux pour des voix d'homme, op. 8 ; Breslau, Cranz. — 9º *Lieder* pour 4 voix d'homme, op. 9, 13, 15 et 41 ; ibid. — 10º Plusieurs recueils de *Lieder* à voix seule avec piano; ibid. — 11º Le psaume 80 à 4 voix de différents genres, avec accompagnement d'orgue obligé, op. 18; ibid. — 12º *Domine salvum fac regem*, pour un chœur d'hommes avec orchestre, op. 19. — 13º *Le Rhin allemand*, pour un chœur d'hommes, op. 20. Il a été fait deux éditions de ce chant. — 14º Chansons populaires de la Silésie avec des mélodies, op. 27 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 15º Des psaumes, des motets et des cantates avec orchestre, en manuscrit. — 16º Messe en *mi* mineur à 4 voix et orchestre, idem.

RICHTER (Ernest-Frédéric-Édouard), né le 24 octobre 1808, à Gross-Schœnau, près de Zittau, reçut les premières instructions pour la musique dans la maison paternelle, où dès l'âge de dix ans il commençait déjà ses premiers essais de composition. Quelque temps après, il fut envoyé au gymnase de Zittau pour y faire ses études littéraires, et continuer de s'instruire dans la musique. En 1831, il se rendit à Leipsick pour y fréquenter les cours de l'Université. Weinlig, *cantor* de l'école Saint-Thomas, lui enseigna la théorie de l'harmonie et de la composition, et dans le même temps il fit la connaissance de Mendelssohn et de Schumann, dont les conseils ne furent pas sans influence sur le développement de ses facultés. En 1843, la place de professeur d'harmonie et de composition du Conservatoire de Leipsick lui fut donnée, et peu de temps après il fut nommé directeur de musique de l'Université : en 1851, il obtint sa nomination d'organiste de l'église Saint-Pierre. Les compositions les plus importantes de Richter sont celles-ci : 1º Le 136e psaume pour quatre voix, chœur et orchestre, publié à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. — 2º Le 116e psaume, idem, exécuté à la fête musicale d'Eilenbourg, puis à Leipsick, et publié comme œuvre 16, en partition pour le piano ; ibid., 1846. — 3º Le 126e psaume, idem, op. 10 ; ibid., 1846 ; — 4º Hymne pour le jubilé de l'invention de l'imprimerie, exécuté à Leipsick. — 5º Ouverture à grand orchestre, exécutée dans la même ville, en 1836. — 6º Quelques motets. — 7º Trios, préludes, fugues et fantaisies pour l'orgue. — 8º Des quatuors pour des instruments à cordes. — 9º Des *Lieder* à voix seule

avec piano, op. 9 et 14. — 10° Lieder à 2 voix, op. 13. — 11° Chants à 4 voix avec piano. Comme littérateur musicien, M. Richter est auteur d'un traité de l'harmonie, dont la troisième édition a été publiée sous ce titre : 1° *Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1860, 1 vol. in-8°. — 2° *Lehrbuch der Fuge* (Traité de la fugue) ; ibid. Ces deux ouvrages sont destinés à l'instruction des élèves du Conservatoire de Leipsick.

RICHTER (Jean-Théodore), musicien de la chambre du roi de Prusse et alto de l'orchestre de l'opéra, de Berlin, est né dans cette ville le 15 janvier 1824. Fils d'un musicien de la chapelle du roi, il apprit de son père les éléments de la musique, et C. Bœhmer lui enseigna la composition. En 1846, il fut admis dans la chapelle royale. On connaît, de la composition de cet artiste, deux quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle (en *ré* mineur et en *sol*) ; un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (en *ut*) ; et un quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse (en *ut* mineur). Dans ses moments de loisir, Richter s'occupe des sciences naturelles, particulièrement de l'astronomie : ce fut lui qui, le 6 juin 1845, découvrit la nouvelle comète, qui fut ensuite observée par tous les astronomes. Étonné de trouver de semblables connaissances réunies à la faculté d'observation chez un musicien de vingt et un ans, Alexandre de Humboldt s'intéressa à lui, et le présenta au roi Frédéric-Guillaume IV, à Potsdam.

RICIERI (Jean-Antoine), ou RICCIERI, né à Vicence, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, apprit les éléments de la musique sous la direction de Dominique Freschi (*voyez* ce nom), puis se rendit à Ferrare, où il reçut des leçons de Bassani. D'abord, il s'était destiné au chant ; mais plus tard il s'appliqua de préférence à la composition. Engagé au service du prince Stanislas Rzewuski, il fit en Pologne un séjour de six ans, et y écrivit beaucoup d'ouvrages pour le théâtre et pour l'église. De retour en Italie, il se fixa d'abord à Bologne et y ouvrit une école de composition, où se sont formés plusieurs artistes distingués. Ricieri fut un des maîtres du P. Martini, et membre de l'Académie des philharmoniques de Bologne. En 1744, il fut nommé maître de chapelle à Cento. Il mourut dans cette ville, en 1746. On trouve dans plusieurs bibliothèques en Italie les compositions de Ricieri pour l'église, particulièrement à la chapelle de Saint-Pierre du Vatican.

RICOBI (Nicodème), pseudonyme sous lequel a été publié un opuscule intitulé : *Norma, opera nuova del maestro Vincenzo Bellini messa in iscena il 26 decembre nell' I. R. teatro alla Scala ; Alcuni cenni critico-drammatico-litterari* ; Milan, 1832, in-8° de 14 pages. — Sous le même nom a paru un autre écrit du même genre, qui a pour titre : *Ugo conte di Parigi, tragedia lirica in quattre parti. Opera nuovo del maestro Gaetano Donizetti, messa in iscena il 13 marzo 1832 : Alcuni cenni criticodrammatico litterari*, ibid. 1832, in-8° de 7 pages. Un troisième écrit sous le même nom a été publié sur la *Vendetta* de César Pugni, représenté au théâtre de la Scala, le 11 février 1832 ; ibid in-8° de 10 pages.

RID (Christophe), magister et *cantor* à Schorndorff, dans le Wurtemberg, vers la fin du seizième siècle, est traducteur du livre élémentaire de Henri Faber ; sa traduction est intitulée : *Musica, Kurtzer Inhalt der Singkunst, auss M. Henr. Fabri lateinischen Compendio musices*, etc. (La musique, instruction brève de l'art du chant, traduit mot à mot du *Compendium musices* de M. Faber, à l'usage des commençants) ; Nuremberg, 1572, in-4°, et 1591, in-8° de 3 feuilles.

RIECK (Jean-Ernest), organiste de l'église Saint-Thomas, à Strasbourg, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1658, un recueil d'allemandes, gigues, ballets, courantes, sarabandes et gavottes avec quelques variations, à trois ou quatre parties, pour deux violons, viole et basse continue.

RIECK (Charles-Frédéric), premier maître de chapelle du roi de Prusse Frédéric I^er^, entra le 20 janvier 1683 au service de la cour électorale de Brandebourg, avec un traitement de 300 écus. Le 14 septembre 1698, il eut le titre de directeur de la musique de la chambre, qui devint la chapelle royale en 1700. Rieck mourut en 1704. Les titres connus de ses compositions sont : 1° *La Festa del Imeneo*, ballet-opéra dont il écrivit les airs et l'ouverture : le reste fut composé par Ariosti (voyez ce nom). — 2° *Der Streit des alten und neuen sæculi* (l'Opposition du siècle qui finit et de celui qui commence), cantate exécutée le 12 juillet 1701 pour l'anniversaire de la naissance du roi. Au titre du livret de cet ouvrage, imprimé dans la même année, chez Ulrich Lieber, *à Cologne sur la Sprée* (*Cœln an der Spree*, premier nom de Berlin), Rieck est désigné *Ober-Kapellmeister, Director der Kœnigl. Cammer-Musique*. — 3° *Peleus und Thetis, oder das Glück der Liebe* (Pélée et Thétis, ou le bonheur de l'amour), cantate exécutée à Oranienbourg, en 1700. Il est vraisemblable que cet ouvrage est le même qui a été

cité sous le titre : *Der Triumph der Liebe*.

RIEDEL (Frédéric-Juste), fils d'un pasteur protestant, naquit le 10 juillet 1742, à Visselbach, village près d'Erfurt. Après avoir fait ses études à Weimar, Iéna, Leipsick et Halle, il alla s'établir à Iéna, où il commença sa carrière littéraire par la publication de quelques satires qui ont été réimprimées plusieurs fois. Sa *Théorie des beaux-arts et des sciences* (Theorie der schœnen Künste und Wissenschaften; Iéna, 1767, et 1773, grand in-8°) reçut un accueil favorable du public. En 1768, la place de professeur de philosophie à l'université d'Erfurt lui fut offerte; il l'accepta et l'occupa pendant quatre ans. Mais la vie calme et monotone du professorat ne convenait point à son activité : il donna sa démission, étudia le droit pendant un an, et se rendit à Vienne, en 1773. Il y obtint la place de professeur de l'histoire des beaux-arts à l'Académie impériale; mais peu de temps après on le représenta au confesseur de l'impératrice Marie-Thérèse comme un homme de mauvaise conduite et un athée; il n'en fallut pas davantage pour lui faire ôter son emploi sans enquête, et bientôt il ne resta plus au malheureux Riedel que le faible produit de sa plume pour subsister. Parmi les écrits qu'il a publiés se trouve une traduction allemande de la lettre de l'abbé Arnaud sur l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, réunie à une autre lettre sur le même sujet, et au *Dialogue entre Lulli, Rameau et Orphée aux Champs-Élysées*, qui parut sous ce titre : *Ueber die Musik der Ritter Christoph von Gluck*; Vienne, Trattner, 1775, in-8°. Sensible à la flatterie, Gluck vint au secours du traducteur et l'admit à sa table; mais la misère et l'intempérance avaient altéré la santé de Riedel : il tomba dans une mélancolie profonde, eut des accès de folie, et l'on fut obligé de le transporter à l'hôpital Sainte-Marie, où il mourut, le 2 mars 1785, à l'âge de quarante-trois ans.

RIEDEL (G.-L.), pasteur et prédicateur à Weida, dans les dernières années du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° Six sonates pour le clavecin; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — *Freudenschaft und Liebe*, etc. (Amitié et Amour, recueil de divers morceaux de piano et de chant); ibid., 1798.

RIEDER (Ambroise), compositeur et organiste allemand, est né le 10 octobre 1771, à Dœbling, près de Vienne, où son père était maître d'école. Dès son enfance, il apprit dans la maison paternelle les éléments de la musique : à treize ans, il jouait du violon, du clavecin et de l'orgue. Plus tard il continua l'étude de cet art sous la direction de Hoffmann, maître de chapelle de la cathédrale de Vienne, lut les traités d'harmonie et de composition de Türk, de Kirnberger et de Marpurg, et enfin reçut des leçons de contrepoint d'Albrechtsberger. En 1802, Rieder fut nommé directeur du chœur à l'église de Petersdorf, dans un faubourg de Vienne, et écrivit pour cette église un grand nombre de compositions religieuses, dont une partie seulement a été publiée. Il a occupé cette position jusqu'à sa mort, arrivée le 19 novembre 1855. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2 et 8; Vienne, Kozeluch. — 2° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 10, 12 et 13; ibid. — 3° Variations pour piano seul, op 1, 3, 7, 9 et 14; Vienne, Kozeluch; Heilbronn, Eder. — 4° Fugues pour orgue ou piano, op. 79, 83, 92 et 93; Vienne, Haslinger. — 5° Préludes pour l'orgue, op. 31, 80, 82 et 90; Vienne, Haslinger, Diabelli, Cappi. — 6° Douze petites fugues idem, Vienne, Cappi. — 7° *Requiem* à 4 voix, violons, cors, trombone, contrebasse et orgue, op. 39; Vienne, Haslinger. — 8° Graduels idem; op. 40, 41 et 42; ibid. — 9° Offertoires pour différentes voix et orchestre, op. 43, 44, 45, 46, 47, 48, 55, 63, 75, 78, 89; Vienne, Haslinger, Cappi. — 10° *Tantum ergo*, à 4 voix et orchestre; Vienne Diabelli. — 11° *Veni Sancte Spiritus*, et *Ecce sacerdos magnus*, id.; ibid. — 12° Messe à quatre voix et orchestre, op. 76; ibid. — 13° Beaucoup de chants allemands pour voix seule et piano; Vienne, Haslinger.

RIEDERER (Jean-Barthélemy), né à Nuremberg, le 3 mars 1720, fut nommé professeur à Altdorf, et mourut en cette ville, le 5 février 1771. On connaît sous son nom un écrit intitulé : *Abhandlung von Einführung der deutschen Gesanges*, etc. (Traité de l'introduction du chant allemand dans l'église évangélique luthérienne en général, et dans celle de Nuremberg en particulier); Nuremberg, 1759, in-8° de 326 pages. Cet ouvrage renferme des renseignements intéressants pour l'histoire du chant des églises réformées.

RIEDT (Frédéric-Guillaume), né à Berlin, le 5 janvier 1710, était fils d'un garde de l'argenterie du roi, et succéda à son père dans cette place. Il avait reçu des leçons de flûte, jouait de cet instrument avec talent, et avait appris de Graun et de Schaffrath les règles de la composition. Au mois de février 1741, le roi de Prusse le nomma flûtiste de sa musique, et neuf ans après, on le choisit pour diriger la musique de la Société des amateurs de l'université. Riedt mourut à Berlin, le 5 janvier 1783, jour anniversaire de sa naissance. Il possédait des connais-

sances assez étendues en mathématiques. On ne connaît des compositions de cet artiste que : 1° Sonate pour deux flûtes ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Sonate pour flûte et violoncelle ; ibid. — 3° Six trios pour 2 flûtes et basse ; Paris, 1754. Il a laissé en manuscrit des concertos, des symphonies concertantes et des symphonies pour l'orchestre. C'est surtout par ses écrits sur la musique qu'il mérite d'être mentionné ici ; ceux qu'il a publiés ont pour titres : 1° *Versuch über die musikalischen Intervallen, in Ansehung ihres eigentlichen Sitzes und natürlichen Vorzugs in der Komposition* (Essais sur les intervalles musicaux, sous le rapport de leur nombre, de leur position, et de leurs qualités dans la composition) ; Berlin, 1753, in-4°. — 2° Défense de cet ouvrage contre la critique qui en avait été faite par Scheibe, dans la préface de sa Dissertation sur la musique ancienne ; cette réponse est insérée dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, tome I, pag. 414-430. — 3° *Betrachtungen über die willkührlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bei Ausführung einer Melodie* (Considérations sur les changements arbitraires des idées musicales dans l'exécution d'une mélodie. Dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, t. II, p. 95). — 4° Tableau de tous les accords primitifs à trois et quatre parties contenus dans l'échelle complète des sons, tant diatoniques et chromatiques qu'enharmoniques, etc. (ibid., p. 387). — 5° Deux questions musicales résolues dans l'intérêt des amis de la vérité, savoir : *Si l'unisson parfait est un intervalle réel, et si l'on peut admettre ou non dans la musique les unissons augmentés ou diminués* (ibid., t. III, p. 171). — 6° Documents pour un dictionnaire de musique (ibid., p. 402). — 7° Réplique à la Réponse de M. Sorge contre lui (Riedt), dans les notices hebdomadaires de Hiller, t. III, pag. 331-336.

RIEFF (Georges-Joseph de), amateur de musique, né vers 1760, était secrétaire de la ville, à Mayence, en 1795. En 1821, il obtint des lettres de noblesse. On a imprimé de sa composition : 1° Sonate pour piano à quatre mains, op. 3 ; Offenbach, André. — 2° Sonate pour piano et violon, op. 6 ; ibid. — 3° Trois sonates idem, op. 4 ; ibid. — 4° Sonate pour piano, violon et basse, op. 12 ; Mayence, Schott. — 5° Sonate pour piano seul, op. 5 ; Offenbach, André. — 6° Thèmes variés pour piano seul, op. 2, 9, 11, 14 ; Mayence, Schott, et Augsbourg, Gombart. — 7° Romances et chansons allemandes à voix seule et piano, environ dix recueils ; Mayence, Schott, et Augsbourg, Gombart.

RIEFFELSEN (Pierre), professeur de mécanique à l'Institut de Christiania, à Copenhague, naquit dans le Holstein, vers 1766. Ayant été mis en apprentissage à Schleswig, chez un serrurier, il y construisit, sans aucun secours, un positif de cinq jeux. A cette occasion, le facteur d'instruments Lange lui fit connaître le diapason qui devait lui servir à accorder son orgue. La vue de ce diapason lui fit concevoir le projet d'un instrument composé uniquement de corps sonores semblables : la difficulté consistait à trouver un archet convenable pour opérer la vibration par la frottement ; il ne réussit à le trouver qu'en 1800, à Copenhague. Ce fut alors qu'il acheva le *Mélodicon*, composé de diapasons, d'un clavier qui approche l'archet des corps sonores par les touches, et d'un mouvement de rotation qui dirige cet archet. En 1803, Rieffelsen perfectionna ses idées, dans un nouveau *Mélodicon*. La beauté des sons de cet instrument surpasse celle de tous les autres en douceur et en puissance ; malheureusement la vibration est quelquefois lente à se déterminer ; circonstance qui s'est opposée au succès du *Mélodicon*. Plusieurs autres facteurs ont essayé de construire des instruments du même genre et d'obvier à cet inconvénient ; mais aucun d'eux n'a complétement atteint le but.

RIEFSTAHL (Charles), violoniste distingué, né à Stralsund, vers 1808, a brillé comme virtuose à Munich en 1833, à Francfort-sur-le-Mein en 1838, puis à Pétersbourg, où il fut nommé maître de concert. En 1843, il était à Stockholm. De retour en Allemagne dans la même année, il joua avec succès à Hambourg, à Berlin et à Leipsick. En 1844, il s'arrêta à Greifswald et y épousa la fille d'un professeur de l'Université. Le 31 juillet 1845, il mourut dans cette ville, après une maladie de trois jours. On a publié de cet artiste des quatuors pour deux violons, alto et basse ; introduction et variations pour le violon, avec accompagnement de piano, op. 5 ; Berlin, Trautwein ; deux romances pour le violon ou violoncelle, avec accompagnement de piano, op. 0 ; ibid.

RIEGEL. *Voyez* RIGEL.

RIEGER (Godefroid), naquit à Troplowitz, village de la Silésie autrichienne, en 1764. Son père, simple ménétrier, gagnait la subsistance de sa famille en jouant des danses dans les cabarets, et le destinait à la même profession ; mais le maître d'école du village, ayant reconnu d'heureuses dispositions dans le jeune Rieger, voulut lui faire parcourir une plus noble carrière, et lui donna des leçons de chant et de violon. De plus, il le recommanda au comte Sedlenski, qui l'admit

en qualité de page dans sa chapelle. Il y reçut des leçons d'orgue et de toute espèce d'instruments, et fit en peu de temps des progrès remarquables. Dix années s'écoulèrent dans cette position, où Rieger goûta les douceurs d'une vie calme et studieuse. Ses premiers essais de composition consistèrent en pièces d'harmonie pour des instruments à vent, et des concertos pour plusieurs intruments; mais convaincu de la nécessité de se livrer à l'étude de l'harmonie et du contrepoint, il obtint du comte Sedlenski la permission d'aller apprendre ces sciences sous la direction d'un moine du couvent des piaristes à Weisswasser. Après deux ans passés près de ce maître, il revint au château du comte et en fut nommé l'organiste. Le désir de voyager lui fit solliciter un congé de trois ans, qui lui fut accordé. Arrivé à Brunn, capitale de la Moravie, il y trouva des protecteurs et des amis, qui l'engagèrent à s'y fixer. Ayant obtenu du comte son congé définitif, il s'établit en effet dans cette ville, et y fut chargé de la direction de l'orchestre du théâtre. Treize ans après, le comte de Haugwitz, amateur passionné de musique, l'engagea à le suivre dans sa terre et lui offrit un engagement pour le reste de sa vie; mais l'insalubrité du lieu décida Rieger à se démettre de son emploi et à retourner à Brunn, où il vivait encore en 1837, chargé de la direction du chœur de de l'église et des concerts.

Rieger a écrit pour le théâtre : 1° *Das wüthende Heer* (l'Armée furieuse). — 2° *Die Todtenglocke* (la Cloche de mort). — 3° *Schuster Flink* (le Cordonnier Flink). — 4° *Les quatre Savoyards*. Ses œuvres pour l'église sont : — 5° Trois messes solennelles. — 6° Treize messes brèves pour un chœur d'hommes, avec accompagnement d'orgue. — 7° Messe allemande avec orgue, op. 40; Brunn, Trassler. — 8° Plusieurs hymnes, offertoires, motets, *Pange Lingua*, cantates de circonstance, oratorios, etc. Parmi ses compositions instrumentales, on remarque : 1° Concertos pour piano et orchestre, op. 13 et 15, Vienne, Cappi. — 2° Quatuors pour piano, violon, alto et basse, op. 8, nos 1, 2, 3; Vienne, Haslinger. — 3° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 14; Vienne, Cappi. — 4° Trois idem concertants; Vienne, Haslinger. — 5° Trois sonates pour piano et violoncelle, nos 1, 2, 3; Vienne, Haslinger. — 6° Trois sonates pour piano et flûte, op. 18; Vienne, Cappi. — 7° Sonates pour piano à quatre mains, op. 19; ibid. — 8° Idem (grande); Vienne, Artaria. — 9° Rondos pour piano seul, op. 24, 25, 26, 29; Vienne, Cappi. — 10° Plusieurs œuvres de variations pour le piano; Vienne, Artaria, Weigl, Cappi, Haslinger.

RIEGER (Jean-Népomucène), pianiste et compositeur, né à Berlin, en 1787, vint se fixer à Paris en 1811, et s'y livra à l'enseignement. Il y est mort, au mois de février 1828, à l'âge de quarante et un ans. On a publié de cet artiste : 1° Symphonie concertante pour piano et violon, avec orchestre, op. 8; Paris, Frey. — 2° Grand concerto en *ut* mineur pour piano; Paris, Sieber. — 3° Rondo pastoral avec orchestre, op. 4; Paris, Frey. — 4° Deuxième concerto, op. 9; ibid. — 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 3; ibid. — 6° Sonate pour piano à quatre mains, op. 1; Berlin, Lischke. — 7° Grande sonate idem, op. 2; Paris, Sieber. — 8° Nocturne et mélanges idem, op. 5, 21; Paris, Frey. — 9° Sonates avec préludes pour piano seul, op. 10; ibid. — 10° Rondos idem, op. 7, 13, 17; ibid. — 11° Fantaisies idem, op. 12, 16, 25; ibid. — 12° Études, op. 22 et 23; ibid. — 13° Variations, op 14, 26, ibid. — 14° Valses, op. 11, 24, ibid.

RIEGLER (François-Xavier), professeur de musique à l'école royale et nationale de Presbourg, vivait en cette ville vers la fin du dix-huitième siècle. On lui doit une méthode pour le piano intitulée : *Anleitung zum Clavier für musikalische Lehrstunden* (Instruction pour le clavecin à l'usage des écoles de musique); Vienne, 1779, in-4°. Deuxième édition; Vienne, 1791.

RIEHL (Wilhelm-Henri), historien et écrivain sur la musique, est né dans le duché de Nassau, vers 1820. En 1848, il fut membre de l'assemblée nationale de Francfort, puis il fut attaché à la rédaction de la *Gazette d'Augsbourg*. Son mérite et ses opinions conservatrices l'ont fait nommer, en 1854, professeur d'économie politique à l'université de Munich. La *Gazette d'Augsbourg* a publié un grand nombre d'articles de critique relatifs à la musique fournis par M. Riehl. On a de cet écrivain un livre intitulé : *Musikalische Charakterkopfe* (Caractéristique des têtes musicales); Stuttgard, 1853, 1 vol. in-8°. La troisième édition de cet ouvrage a paru dans la même ville, en 1860, chez Cotta, 2 volumes in-8°. Ce livre est fort estimé en Allemagne. Un recueil de 50 *Lieder* de la composition de M. Riehl a été publié sous le titre de *Hausmusick* (Musique de la maison).

RIEHLE (Jules), amateur de musique à Leipsick, né vers 1805, s'est fait connaître depuis 1830 jusqu'en 1840 par la publication d'environ vingt œuvres de *Lieder* à voix seule avec piano, et par des pièces de différents genres pour cet instrument.

RIEL (Jean-Frédéric-Henri), né à Potsdam,

en 1774, étudia la composition sous la direction de Fasch, à Berlin, et fréquenta pendant plusieurs années l'école de chant fondée par ce maître. Devenu pianiste distingué, il fut admis par le roi Frédéric-Guillaume II comme accompagnateur de la musique de la cour, sur la recommandation de Fasch. L'attachement de Riel pour le roi était si vif, qu'il ne voulut plus rester à Potsdam ni à Berlin après sa mort, et qu'il se rendit à Kœnigsberg (en 1798) pour y chercher une existence comme virtuose et comme professeur. Il y établit une école de chant sur le modèle de celle de Fasch : dès 1803 elle était en pleine activité. L'année suivante il eut le titre de *cantor*, et enfin, en 1805, on lui donna celui de directeur de la musique du roi, à Kœnigsberg, où il vivait encore en 1844. (Voyez la *Gazette générale de musique* de Leipsick, année 46, p. 186.) On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Grande sonate pour piano et violon ; Berlin, Schlesinger. — 2° Variations sur un thème original ; ibid. — 3° Idem sur une écossaise favorite ; ibid. — 4° Recueil de chansons allemandes ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

RIEM (Guillaume-Frédéric), organiste de la cathédrale de Brême et directeur de l'académie de chant de cette ville, est né à Cœlleda, dans la Thuringe, le 17 février 1779. Ayant perdu son père dans sa jeunesse, il alla demeurer chez son aïeul, à Schloss-Reichlingen, et y commença l'étude de la musique à l'âge de sept ans. Le déplacement de sa famille, qui alla s'établir à Zwangen, près de Jéna, le priva ensuite d'instruction pendant une année entière. Il n'était âgé que de neuf ans lorsque l'audition de l'organiste Domaratius, à Jéna, réveilla son goût pour la musique et, sans maître, il se mit à s'exercer avec tant d'ardeur sur le piano, qu'il fit en peu de temps des progrès remarquables. Jusqu'à sa quinzième année, il demeura sans secours pour son instruction ; mais alors il entra à l'école de Saint-Thomas, à Leipsick, et reçut des leçons de Hiller. Après quatre années passées dans cette école, il suivit des cours de droit à l'université ; puis il abandonna cette science pour se livrer exclusivement à la musique, et en 1807 il obtint le titre d'organiste de l'église réformée de Leipsick. Il se fit bientôt dans cette place la réputation d'un artiste distingué, et commença à se faire connaître par ses compositions. Appelé au poste d'organiste de Saint-Thomas en 1814, il conserva cet emploi jusqu'en 1822, époque où il fut nommé organiste de la cathédrale et directeur de l'académie de chant de Brême. C'est depuis cette dernière nomination qu'il a écrit ses principaux ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Quintetto pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 6 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Trois quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 19 ; ibid. — 3° Sonates pour piano et violon, op. 5 et 13, ibid. — 4° Des rondeaux, sonates et polonaises pour piano à quatre mains, op. 12, 22, 23, 24, 36 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters. — 5° Sonates pour piano seul, op. 1, 2, 3, 4, 7, 11, 21, 25, 40 ; ibid. — 6° Des caprices, rondeaux idem, op. 10, 18, 34, etc. ; ib. — 7° Des variations idem ; ib. — 8° Des chœurs à 4 voix, op. 30 ; Leipsick, Hoffmeister. Un des principaux ouvrages de cet artiste distingué est la cantate qu'il a composée pour la fête de la confession d'Augsbourg en 1830, et qui fut exécutée le 27 juin de la même année. On a aussi de Riem un recueil de compositions pour l'orgue, sous ce titre : *Sammtliche Orgel-Compositionen zum Concertvortrag und zum Gebrauch Gottesdienste*, publié par livraisons, Erfurt, Kœrner. Riem est mort à Brême, le 20 avril 1857, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

RIEMANN (Auguste), né le 12 août 1772, à Blankenhayn, près de Weimar, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, sous la direction de son père, organiste de ce lieu. En 1788, il alla continuer son instruction chez le musicien de ville à Weimar, et y apprit particulièrement à jouer de la flûte, du hautbois et du violon. En 1790, le maître de chapelle Kranz le fit nommer premier violon de la musique de la cour. Appelé au poste de répétiteur de l'Opéra en 1806, il succéda au chef d'orchestre et maître de chapelle E. Müller en 1818, et conserva cette position jusqu'à sa mort, arrivée au mois d'août 1826. Il se distingua par un talent remarquable pour la direction des orchestres. Cet artiste a laissé en manuscrit quelques compositions pour le violon.

RIEMER (Christophe), professeur de musique à l'école primaire de Jéna, naquit à Dantzick, vers le milieu du seizième siècle. On connaît de lui une pièce à cinq voix intitulée : *Cantio quinque vocum in honorem virtute, doctrina et morum integritate ornatissimi juvenis Bartholomæi Lothii nevimontani, cum ipsi magisterii philosophici gradus in inclyta Jenensium Academia decerneretur, die* 29 *julii anni* 1589. *Jenæ, typis Donati Reihtzenhan*, in-4°.

RIEMER (Jean), né à Halle, en Saxe, le 11 février 1648, fut d'abord magister à Jéna. En 1678, il quitta cette ville pour aller à Weissenfels occuper la place de professeur d'éloquence au gymnase ; de là il passa à Osterwick, en qualité de pasteur primaire, et en 1690 il

obtint la place de surintendant à Hildesheim. Enfin, ayant été élevé au grade de docteur, il passa à Hambourg en 1704, en qualité de pasteur de l'église Saint-Jacques, et mourut dans cette ville, le 10 septembre 1714. On a de cet ecclésiastique une dissertation académique intitulée : *Disputatio de proportione musica veterum et nostra*; Iéna, 1673, in-4° de 4 feuilles.

RIEPEL (Joseph), directeur de la musique du prince de la Tour et Taxis, naquit en Saxe, dans la première moitié du dix-huitième siècle, et fit ses études musicales à Dresde, pendant un séjour de cinq années. Il mourut à Ratisbonne, le 23 octobre 1782. Aussi estimable par ses qualités sociales que remarquable par son savoir dans la théorie de l'art, et par son habileté comme compositeur et comme violoniste, ce musicien distingué n'a pas joui de la renommée qu'il méritait. Il avait conçu le plan d'un vaste corps de doctrine musicale, qu'il fit paraître en parties détachées, publiées successivement, mais dont la mort l'empêcha de voir la fin. Cet ouvrage dont la vente fut lente et difficile, était digne d'un meilleur sort. On y trouve quelques parties excellentes, particulièrement en ce qui concerne le rhythme. Voici les titres des diverses parties de ce livre : 1° *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, nicht zwar nach alt mathematischer Einbildungsart der Zirkelharmonisten, sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset. De Rhythmopœia oder von der Tactordnung* (Éléments de la composition musicale, non absolument d'après l'ancienne invention mathématique du cercle des harmonistes, mais au moyen d'exemples pratiques, etc.); Augsbourg, Lotter, 1752, in-fol. de 79 pages. Il y a aussi des exemplaires de la même date, avec l'indication de Ratisbonne et de Vienne. La même édition fut reproduite, avec un nouveau frontispice, à Ratisbonne, chez L. Montag, en 1754. Riepel traite, dans cette Ire partie de son livre, du rhythme et de ses combinaisons; il y fait preuve de beaucoup de sagacité dans une matière difficile. — 2° *Grundregeln zur Tonordnung* (Règles fondamentales de l'arrangement des sons, sous le rapport mélodique); Francfort et Leipsick, 1755, in-fol. de 130 pages. — 3° *Gründliche Erklærung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein*, etc. (Explication fondamentale de l'ordre tonal en particulier et en général à l'usage des organistes); Francfort et Leipsick, 1757, in-folio de 84 pages. Dans ce troisième chapitre de son livre, Riepel a considéré principalement la tonalité sous le rapport de l'harmonie. — 4° *Erlæuterung der betrüglichen Tonordnung, næmlich das versprochene vierte Capitel* (Exposition de l'ordre tonal trompeur, etc.); Augsbourg, Lotter, 1765, in-folio de 103 pages. Sous ce titre peu satisfaisant, Riepel a réuni dans le quatrième chapitre de son livre ce qui concerne les cadences, en particulier celles que les Italiens appellent d'*inganno*, la modulation et la relation des tons dans les successions harmoniques. — 5° *Fünftes Capitel. Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct, über die durchgehend gewechselt und ausschweifenden Noten*, etc. (Cinquième chapitre. Observations indispensables sur le contrepoint, sur les notes changées et transgressantes dans tous les sens, etc.); Ratisbonne, Jacques-Chrétien Krippner, 1768, in-fol. de 79 pages. — 6° *Basschlüssel, das ist, Anleitung für Anfænger und Liebhaber der Setzkunst, die schœne Gedanken haben und zu Papier bringen, aber nur Klugen, dass sie keinen Bass recht dazu zu setzen wissen* (Clef de la basse, c'est-à-dire instruction pour les commençants et amateurs de composition qui ont de belles idées et les mettent sur le papier, mais qui n'ont pas l'instruction nécessaire pour y ajouter une bonne basse); Ratisbonne, 1786, in-folio de 83 pages. Cette partie a été publiée après la mort de Riepel, par son élève Schubarth, *cantor* à Ratisbonne. Le même artiste possédait aussi en manuscrit d'autres parties du corps de doctrine musicale de Riepel, qui n'ont pas été publiées. On peut considérer comme appartenant au même système général de tout ce qui concerne la composition, un autre ouvrage du même auteur, intitulé : *Harmonisches Sylbenmass, Dichtern melodischer Werke gewidmet und angehenden Singcomponisten zur Einsicht mit platten Beispielen gespræchsweise abgefasst*, etc. (Les rhythmes harmoniques, etc.); Ratisbonne, 1776, in-fol. de 93 pages. Cet ouvrage est divisé en deux parties : la première traite du rhythme poétique dans le récitatif, et l'autre, du même rhythme dans les airs. Les compositions publiées de Riepel consistent en trois concertos pour violon et orchestre, imprimés à Ratisbonne en 1756. Il a laissé en manuscrit deux symphonies, deux concertos pour le clavecin, et des morceaux pour l'église, parmi lesquels on remarque un *Miserere*.

RIES (Ferdinand), pianiste et compositeur, fils d'un directeur de musique au service de l'électeur de Cologne, naquit à Bonn, en 1784. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent dès ses premières années : son père lui fit commencer l'étude de cet art à l'âge de cinq ans, et dans sa huitième année il devint

élève de Bernard Romberg pour le violoncelle; mais l'invasion du pays par l'armée française ayant dispersé la chapelle du prince en 1793, le père de Ries, ruiné par cet événement, et sans espoir de procurer à son fils une position solide, lui fit apprendre à jouer du piano. Déjà, dans sa neuvième année, il avait écrit quelques petites compositions pour cet instrument. Le jeune Ries n'eut d'abord d'autres secours pour son instruction dans l'harmonie que quelques livres rassemblés par son père. Parvenu à sa treizième année, on l'envoya à Arnberg, en Westphalie, chez un ami de sa famille, qui s'était chargé du soin de lui enseigner à jouer de l'orgue, et les éléments de la composition; mais il se trouva que le maître était moins habile que l'élève, et que celui-ci ne put employer utilement son temps, pendant les neuf mois de son séjour à Arnberg, qu'en se livrant à l'étude du violon. De retour dans la maison paternelle, il y resta environ deux ans, occupé à mettre en partition les quatuors de Haydn et de Mozart, qu'il avait pris pour modèles, et à arranger pour le piano les oratorios de *la Création*, des *Saisons*, et le *Requiem* de Mozart, dont Simrock publia t des éditions. En 1801, Ries se rendit à Munich avec son ami d'Arnberg, qui bientôt l'y laissa, fort léger d'argent, mais plein d'espoir dans l'avenir, et d'énergie pour surmonter les obstacles. Cependant Munich lui offrait peu de ressources pour le but qu'il se proposait d'atteindre : quelques leçons de Winter furent ce qu'il y trouva de mieux; mais le départ de ce maître pour la France le laissa bientôt privé de ce secours, et le détermina à se rendre à Vienne. Lorsqu'il se mit en route pour cette ville, toute sa fortune se composait de sept ducats, et d'une lettre de recommandation de son père pour Beethoven, qui avait été son ami. Le grand homme justifia par la cordialité de son accueil l'espoir du jeune artiste et celui de sa famille. Devenu élève de Beethoven, Ries se livra avec ardeur au travail. Le maître ne s'était chargé que de son éducation de pianiste; à l'égard du contrepoint, il l'avait envoyé chez Albrechtsberger qui, devenu vieux, n'aurait point accepté de nouvel élève si la recommandation de Beethoven n'eût été pressante, et si l'attrait d'un ducat par leçon ne l'eût séduit. Malheureusement les ducats n'étaient pas en grand nombre dans la bourse de Ries; après vingt-huit leçons, ses ressources pécuniaires furent épuisées, et il ne lui resta plus d'autre moyen d'intruction que les livres, et le souvenir de ce petit nombre de leçons, les seules qu'il ait reçues concernant l'art d'écrire.

Quatre années de cohabitation avec Beethoven, son exemple et ses conseils, avaient formé le goût de Ries, et imprimé à son talent une tendance vers la grandeur et la force. En 1805, l'inflexible loi de la conscription vint l'arracher à son heureuse existence, et l'obligea à retourner en hâte à Bonn, alors au pouvoir des Français. L'armée de Napoléon qui s'avançait vers Vienne obligea le jeune artiste à faire un long détour pour se rendre à Leipsick, et à passer par Prague et Dresde. Arrivé à Coblence, il s'y présenta devant le conseil de recrutement qui devait l'enrôler comme soldat; mais l'effroi que lui inspirait cette perspective fut bientôt dissipé, car ayant perdu l'usage d'un œil dans son enfance, par la petite vérole, il fut déclaré incapable de service. Alors il réalisa le projet formé depuis longtemps de visiter Paris. Il y fit un séjour d'environ deux ans, et y publia quelques-unes de ses meilleures compositions. En 1809 il partit pour la Russie, s'arrêtant à Cassel, Hambourg, Copenhague et Stockholm, pour y donner des concerts. Ce voyage, commencé sous d'heureux auspices, fut cependant traversé par des accidents assez graves : par exemple, le vaisseau sur lequel Ries s'était embarqué en quittant la Suède fut pris par les Anglais, qui gardèrent leurs prisonniers pendant huit jours sur un rocher avant de les rendre à la liberté. Arrivé enfin à Pétersbourg, Ries y trouva son ancien maître, Bernard Romberg, qui fit avec lui un voyage dans l'intérieur de la Russie. Ils donnèrent des concerts à Kiew, dans la petite Russie, à Riga, à Revel, et furent partout accueillis avec enthousiasme. Le projet des deux artistes était de se rendre ensuite à Moscou; mais l'arrivée des armées françaises en Russie, et le désastre de cette capitale, qui en fut la suite, ne leur permit pas de réaliser leur dessein. Ries prit alors la résolution d'aller en Angleterre; mais avant de s'y rendre, il s'arrêta une seconde fois à Stockholm. Arrivé à Londres au mois de mars 1813, il y débuta au concert philharmonique, et y excita une vive sensation. Peu de temps après, il épousa une dame anglaise, aussi remarquable par les qualités de l'esprit que par la beauté. Dès ce moment il devint un des maîtres les plus renommés dans la capitale de l'Angleterre. Son activité prodigieuse comme virtuose, comme professeur et comme compositeur, lui fit gagner en dix années des sommes considérables. Le 3 mai 1824 il donna à Londres son concert d'adieu, où les amateurs se portèrent en foule; puis il partit avec sa famille pour se rendre dans une propriété qu'il avait acquise à Godesberg, près de Bonn, et y vivre dans le repos. Là, il se livra à son goût pour la composition, et écrivit quel-

ques grands ouvrages. Les embarras d'une maison de banque de Londres, où il avait placé une partie de son avoir, lui donnèrent ensuite des inquiétudes sur sa fortune; mais il paraît que ces affaires s'arrangèrent, et que ses pertes furent peu importantes. En 1830 il fit représenter son opéra de *la Fiancée du brigand*, en trois actes, qui fut accueilli avec faveur dans plusieurs villes de l'Allemagne, notamment à Berlin. L'année précédente il avait fixé son séjour à Francfort. En 1831 il fit un voyage en Angleterre pour faire représenter à Londres son nouvel opéra féerie, intitulé *Liska*, *ou la Sorcière de Gellenstein*, et pour diriger les festivals de Dublin. De retour en Allemagne à l'automne de la même année, il y resta un an, puis entreprit avec sa famille un voyage en Italie, visita Milan, Venise, Florence, Rome, Naples, et enfin retourna à Francfort, où il reprit ses travaux. Chargé de la direction de la fête musicale d'Aix-la-Chapelle, en 1834, il s'établit dans cette ville, au mois de février. Je l'y vis pour la première fois au mois de mai, quoique nous fussions en correspondance depuis près de dix ans, et je trouvai en lui un homme aimable, modeste et d'un esprit solide. A l'occasion de cette fête, la ville d'Aix-la-Chapelle lui offrit la place de directeur de l'orchestre et de l'académie de chant : bien qu'indépendant par sa fortune, il l'accepta, dans le but unique de travailler au développement du goût et de la culture de l'art dans une ville éloignée du centre d'activité de l'Allemagne. Cependant la gêne attachée à de semblables fonctions le décida à s'en démettre en 1836, et il se rendit à Paris, puis à Londres, où il écrivit son oratorio de *l'Adoration des Rois*, destiné à la fête musicale d'Aix-la-Chapelle, en 1837. Se rendant en cette ville pour y préparer l'exécution de son ouvrage, il passa par Bruxelles, vint me voir et me fit entendre son oratorio avec l'amour qu'un artiste accorde toujours à ses dernières productions. Il avait de la gaieté, se portait bien, et rien ne semblait annoncer sa fin prochaine. Après le festival d'Aix-la-Chapelle, il retourna à Francfort, et se chargea de la direction de la Société de Sainte-Cécile, fondée par Schelb; mais à peine avait-il pris possession de cet emploi, qu'il mourut, le 13 janvier 1838, à l'âge de cinquante et un ans.

Ries doit être rangé dans la classe des artistes les plus distingués de son temps. S'il n'eut pas comme pianiste un mécanisme irréprochable, il fut un des premiers qui donnèrent à cet instrument une grande puissance d'effet par des traits harmoniques de formes nouvelles, et par un fréquent usage alternatif de la pédale qui lève les étouffoirs. Dans ses compositions, son style est évidemment, sinon une imitation, au moins une émanation de celui de Beethoven, particulièrement dans ses premiers ouvrages. Vers la fin de sa vie, Ries fit des efforts pour donner à ses œuvres un caractère d'individualité, sans doute à cause des critiques qui avaient attaqué l'analogie de son style avec celui de son maître. Ses premières symphonies ont un peu de sécheresse; mais dans les autres il y a de l'éclat et de la chaleur. Il y a de fort belles choses d'un grand style dans son oratorio de *l'Adoration des Rois*. Sa musique de théâtre a le défaut de manquer de facilité et de charme dans la mélodie, défaut assez ordinaire chez les compositeurs qui ont écrit beaucoup d'œuvres instrumentales. Dans la liste des ouvrages les plus importants de Ries, on remarque ceux-ci : 1° *Symphonies* à grand orchestre, n° 1, op. 23; n° 2, op. 80; n° 3, op. 90, Bonn, Simrock; n° 4. op. 110; n° 5, op. 112, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; n° 6, op. 148, Leipsick, Peters. — 2° *Ouverture* à grand orchestre pour *Don Carlos*, de Schiller, op. 94; Bonn, Simrock. — 3° Idem de *la Fiancée du Brigand*, op. 156; Leipsick, Peters. — 4° Idem de *la Fiancée de Messine*, par Schiller, op. 162; Bonn, Simrock. — 5° Idem de *Liska*, op. 164; ibid. — 6° Grande ouverture et marche triomphale, op. 172; Mayence, Schott. — 7° *Quintettes* pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, n° 1, op. 37, Hambourg, Bœhme; n° 2, op. 68, Leipsick, Peters; n° 3 pour flûte, violon, 2 altos et violoncelle, op. 107, ibid.; n° 4, op. 167, Mayence, Schott; n° 5, op. 171, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; n° 6 (*Souvenir d'Italie*), pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, op. 183, Bonn, Mompour. — 8° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 70; Leipsick, Peters. — 9° Trois idem, op. 126; ibid. — 10° Trois idem, op. 145; Bonn, Simrock. — 11° Trois idem, op. 150; ibid. — 12° Deux idem, op. 166; Francfort, Dunst. — 13° *Concertos de piano*, n° 1, op. 24, Hambourg, Bœhme; n° 2, op. 42, Leipsick, Peters; n° 3, op. 55, Bonn, Simrock; n° 4, op. 115, Leipsick, Peters; n° 5 (pastoral), op. 120, Vienne, Leidesdorf; 6me idem, op. 123, ibid.; 7me idem (les Adieux de Londres), op. 132, Leipsick, Peters; 8me idem (Salut au Rhin), op. 151, Bonn, Simrock; 9me idem, op. 177, Leipsick, Kistner. — 14° Grand septuor pour piano, violon, violoncelle, clarinette, 2 cors et contrebasse, op. 25, Bonn, Simrock. — 15° Quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 74; Leipsick, Peters. — 16° Grand sextuor pour piano, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 100; Bonn, Simrock. — 17° Sextuor pour piano,

harpe, clarinette, cor, basson et contrebasse, Mayence, Schott. — 18° Ottetto pour piano, violon, alto, clarinette, cor, basson, violoncelle et contrebasse op. 128, Leipsick, Kistner. — 19° Quatuors pour piano, violon, alto et basse, op. 13, 17, 129, Leipsick, Peters; Bonn, Simrock. — 20° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 2, 28, 35, 63, 143, Leipsick, Bonn, Vienne. — 21° Trio pour 2 pianos et harpe, op. 95, Bonn, Simrock. — 22° Duos pour piano et violon, op. 3, 8, 10, 16, 18, 19, 20, 21, 29, 30, 38, 45, 69, 71, 76, 81, 83, 86, 87, 169, chez la plupart des éditeurs. — 23° Grande sonate pour piano et cor, op. 5, Hambourg, Bœhme. — 24° Grande sonate pour piano et violoncelle, op. 125, Leipsick, Probst — 25° Grande sonate pour piano à 4 mains, op. 160, Leipsick, Kistner. — 26° Sonates pour piano seul, op. 1, 5, 9, 11, 26, 45, 49, 114, 141, 175, ibid. — 27° Un très-grand nombre de rondos, fantaisies, thèmes variés, marches, etc., ibid. — 28° Chants à plusieurs voix et à voix seule, ibid.

Ries a publié, avec M. Wegeler de Bonn, une notice biographique sur Beethoven, intitulée : *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven;* Coblence, Bædeker, 1838, in-8°. M. A.-F. Legentil a donné une traduction française de ce volume, sous le titre : *Notices biographiques sur L. Van Beethoven par le Dr. F.-G. Wegeler et Ferdinand Ries;* Paris, Dentu, 1862, 1 vol. in-8°. Les renseignements que fournit cet ouvrage, particulièrement sur la jeunesse de l'illustre compositeur, ont sans doute de l'intérêt; mais son caractère y est présenté sous un jour défavorable en plusieurs circonstances. Quelle que puisse être la vérité des faits rapportés à cet égard par Ries, peut-être ne devait-il pas s'en faire l'historien, et s'exposer au grave reproche d'ingratitude envers un si grand homme, qui avait eu pour lui les sentiments d'un père. Peut-être certains procédés désagréables de Beethoven envers lui, dans la dernière année de son séjour à Vienne, lui avaient-ils laissé de l'irritation : je fus porté à le croire lorsqu'il m'écrivit en 1829 une lettre remplie de félicitations à l'occasion des critiques que je publiai à cette époque sur les défauts considérables de goût qui, dans mon opinion, déparent les derniers ouvrages de cet homme de génie. Quoique je fusse persuadé alors, comme je le suis encore et le serai toujours, que j'étais dans le vrai à cet égard, j'avoue que j'éprouvai beaucoup d'étonnement de rencontrer cet écho dans l'âme du seul élève que Beethoven ait voulu former.

RIES (Hubert), frère du précédent, né à Bonn le 1er avril 1802, et non en 1792, comme il est dit dans la première édition de cette biographie, ni en 1799, d'après le Lexique universel de musique publié par Schilling, est violoniste de la musique du roi de Prusse, à Berlin. Élève de son père pour le violon, il possédait un talent distingué sur cet instrument. Jusqu'à l'âge de dix-huit ans, il ne sortit pas de sa ville natale; mais en 1820, il entreprit un voyage en Allemagne, et s'arrêta pendant un an à Cassel, pour y prendre des leçons de Spohr pour le violon, et de Hauptman pour la composition. Arrivé à Berlin en 1824, il entra à l'orchestre du théâtre Kœnigstadt, et le 1er avril de l'année suivante, il fut admis dans la chapelle royale. En 1830, il fit un voyage à Vienne, où il se fit entendre avec succès. De retour à Berlin, il y fonda en 1833 des soirées de quatuors avec C. Bœhmer, Maurer et Just. Quelques années plus tard, il succéda au maître de concert Henning dans la direction de l'orchestre de la société Philharmonique : il occupait encore cette position en 1860. Il a publié de sa composition : 1° Quatuor brillant pour 2 violons, alto et basse, op. 1, Bonn, Simrock. — 2° Douze études pour violon seul, op. 2, Vienne, Haslinger. — 3° Variations pour violon, avec accompagnement d'un second violon, alto et basse, op. 4, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Premier concerto pour violon et orchestre, op. 13, Berlin, Westphal. — 5° Duos pour 2 violons, op. 5; 8, 10, 17, 21, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Berlin, Trautwein. — 6° Douze solos pour violon, op. 9, Berlin, Trautwein. — 7° Deuxième concerto pour violon et orchestre, op. 16; Berlin, Bote et Bock. — 8° Deux quatuors faciles pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 20; Offenbach, André. — 9° Trois morceaux de salon pour violon et piano, op. 23; Berlin, Bote et Bock. — 10° Six chants à voix seule avec accompagnement de piano, op. 11; Berlin, Trautwein, 1830. — 11° Méthode de violon pour la première instruction, avec 106 petits duos pour servir d'exercices; Leipsick, Hofmeister, 1842.

RIES (Louis), fils aîné du précédent, né à Berlin le 30 janvier 1830, a fait son éducation de violoniste sous la direction de son père, et plus tard, a reçu des leçons de Vieuxtemps. En 1852, il se rendit à Bruxelles, puis à Paris, où il ne s'arrêta pas longtemps, et enfin à Londres, où il s'est fixé. Artiste d'un talent fin, délicat et de plus très-bon musicien, Ries est très-estimé en Angleterre : il complète l'excellent quatuor de Joachim, Piatti et Blagrove, à la société de la *Musical Union.*

RIES (Adolphe), le plus jeune fils d'Hu-

bert, est né à Berlin le 20 décembre 1837. Son premier maître de piano a été Steiffensand, puis il est devenu élève de Th. Kullack, et C. Bœhmer lui a enseigné l'harmonie. Ses premières œuvres, qui consistent en un trio pour piano, violon et violoncelle, et une sonate pour piano et violon, ont été écrites à l'âge de dix-huit ans. On connaît aussi de lui 4 *Lieder* à voix seule et piano, op. 2; Berlin, Trautwein (Bahn), 1856. Le jeune artiste a fait, en 1858, un voyage à Londres, pour s'y faire connaître comme virtuose; mais dans cette ville où abondent les pianistes les plus habiles, il a été peu remarqué.

RIESCHACK (Jean-Jacques), facteur d'orgues à Neisse, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a construit dans l'église de la Sainte-Croix, à Breslau, un instrument de vingt-six jeux, et à Frankenstein, en 1730, un orgue de vingt-cinq registres.

RIESE (Jean-Henri), valet de chambre du roi de Danemark, vers le milieu du dix-huitième siècle, mourut à Copenhague le 26 mars 1808, dans un âge avancé. On a de lui un traité du tempérament musical, sous ce titre : *Arithmetische und geometrische Vergleichung, oder eine Linie, welche, wenn sie in arithmetische Theile getheilt wird, giebt auf einer andern Linie geometrische Proportion* (Comparaison arithmétique et géométrique, ou ligne qui, distribuée en parties arithmétiques, donne sur une autre ligne les proportions géométriques), Copenhague, 1759, in-4°.

RIESE (Hélène), née d'une famille honorable à Berlin, vers 1796, reçut de la nature l'organisation la plus heureuse pour la musique. Lauska (*voyez* ce nom) fut son maître de piano. Elle était âgée d'environ treize ans lorsqu'elle joua pour la première fois en public dans un concert donné à Berlin le 27 avril 1809 : elle y excita beaucoup d'intérêt par le sentiment distingué de son exécution. Deux ans après, elle se fit entendre de nouveau dans la même ville, et y obtint un brillant succès. Déjà son talent avait pris un caractère sérieux et grandiose dont les connaisseurs furent frappés. A la même époque elle publia ses premières compositions, où se révélait, plus encore que dans son exécution, la puissance de son sentiment musical. La sonate pour piano seul, op. 1 (Berlin, Schlesinger), n'était qu'un essai dont le style était évidemment inspiré par les sonates de Mozart; mais dans la seconde, dont le premier morceau est un *allegro maestoso*, un génie original et le caractère de la grandeur se manifestent d'une manière remarquable. Rochlitz a donné une analyse poétique et pleine d'enthousiasme de cet ouvrage dans la 13e année de la Gazette générale de Musique de Leipsick (1811, p. 573-576). L'auteur était alors dans sa quinzième année. Son talent grandit encore dans la grande sonate, op. 3, qui parut chez le même éditeur en 1812. Dans l'année suivante, Mlle Riese épousa un certain M. *Liebmann*, qui l'emmena à Vienne, où elle publia ses grandes sonates, œuvres 4 et 5, ainsi que des variations sur différents thèmes. En 1816, elle fit paraître chez Schlesinger, à Berlin, sa sonate pour piano avec violon, op. 9, et à la fin de la même année parurent chez Peters, à Leipsick, les grands trios de Mme Liebmann, pour piano, violon et violoncelle, œuvres 11 et 12. Dans le compte rendu de ces deux ouvrages, on voit que la position de leur auteur était celle d'amateur dont le talent d'exécution était aussi brillant que celui du compositeur était remarquable. Rien n'indique où cette dame habitait alors : peut-être était-ce à Magdebourg, où il y avait en 1825 un amateur violoniste appelé *Liebmann*. Quoi qu'il en soit, un quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 13, une sonate pour piano et violon, op. 14, une sonate pour piano seul, op. 15, et une fantaisie pour le même instrument, op. 16, sont les dernières productions de Mme Liebmann. Elles furent publiées dans les années 1818 et 1819, après quoi le nom de cette femme extraordinaire disparut du monde musical. Il y a lieu de croire que celle qui le portait cessa de vivre vers la même époque. De tous ses ouvrages, je ne connais que la grande sonate œuvre 5, et le quatuor œuvre 13; mais quand je les entendis, ils me frappèrent comme des œuvres de maître.

RIETZ (Jules), compositeur et maître de chapelle du roi de Saxe, est né à Berlin le 28 décembre 1812. Fils et frère de deux membres de la chapelle royale, il commença l'étude de la musique dès ses premières années. A l'âge de huit ans, il jouait déjà du violoncelle; à douze, il était d'une habileté remarquable sur cet instrument. Zelter (*voyez* ce nom) le prit alors sous sa protection et lui fit faire de bonnes études d'harmonie et de composition. La mort du père, puis celle du frère de Rietz, l'obligèrent à se créer par lui-même des moyens d'existence. A l'âge de seize ans, il entra dans l'orchestre du théâtre royal, et Spontini le fit admettre dans la musique particulière de la cour. Il le destinait à de plus grands avantages lorsque Mendelssohn appela Rietz à Dusseldorf, pour lui confier la direction de la musique du théâtre que venait de fonder le poëte Immermann; mais cette entreprise ne réussit pas, et Rietz fut obligé de se retirer. Peu de temps après il reçut sa nomination de directeur

de la musique de la ville, précédemment occupée par Mendelssohn. Il la conserva pendant douze années et y fit preuve d'un talent remarquable comme chef d'orchestre, ainsi que d'un goût très-pur dans le choix des ouvrages qu'il fit exécuter. Ses fonctions ne se bornaient pas à la direction des concerts, car il dirigeait aussi la musique dans les églises catholiques ainsi que dans les grandes fêtes musicales, et la société remarquable de chant *Malerliedertafel* l'avait pris pour son chef. A la même époque il brilla comme violoncelliste dans les concerts de la plupart des villes du Rhin. En 1847, il fut appelé à Leipsick en qualité de directeur de l'Académie du chant et de chef d'orchestre du théâtre. Après la mort de Mendelssohn, il fut chargé de la direction des concerts du *Gewandhaus*, et l'enseignement de l'harmonie et de la composition au Conservatoire lui fut confié en 1848. Dans l'année suivante, je connus cet artiste distingué, et je trouvai en lui un homme aimable, bienveillant et modeste. Rietz, le bon et sympathique Hauptmann, directeur de l'école Saint-Thomas, le maître de concert Ferdinand David et sa charmante famille, enfin M. Hærtel, esprit d'une grande distinction, et chef de la maison si connue *Breitkopf et Hærtel*, m'ont laissé un agréable souvenir de mon court séjour à Leipsick. Ils formaient entre eux une société d'amis intimes.

En 1854, Rietz abandonna la direction de l'orchestre du théâtre, afin de se livrer avec plus de liberté à ses autres fonctions. A l'occasion de la fête du centième anniversaire de la naissance de Schiller, le 10 novembre 1859, l'Université de Leipsick lui conféra la dignité de docteur. Au commencement de l'année suivante, le roi de Saxe le nomma son maître de chapelle, comme successeur de Reissiger (*voyez* ce nom), récemment décédé. Rietz alla immédiatement après prendre possession de cette place à Dresde, où il se trouve aujourd'hui (1863).

Parmi les productions de cet artiste, on remarque : I. Musique dramatique : 1° *Lorbeerbaum und Bettelstab, oder drei Winter eines deutschen Dichters* (Laurier et bâton de mendiant, ou trois hivers d'un poëte allemand, comédie en 3 actes mêlée de chants), de C. de Holtey, représentée le 13 février 1833, au théâtre Kœnigstadt de Berlin. L'ouverture et deux chansons de cet ouvrage arrangées pour le piano ont été publiés chez Trautwein. — 2° *Das Mædchen aus der Fremde* (La fille du pays étranger), opéra de circonstance en un acte, représenté à Dusseldorf en 1839, à l'occasion du couronnement du roi Frédéric-Guillaume IV. — 3° Fêtes théâtrales pour l'anniversaire de la naissance du prince et de la princesse de Prusse, au théâtre de Dusseldorf. — 4° La musique pour les drames *Macbeth; Faust* de Gœthe, *Der Richter von Zulamea* (Le juge de Zulamée) et *Blaubart* (Barbe-Bleue), pour le théâtre d'Immermann, à Dusseldorf. — 5° *Jery et Bætely*, op.-comique en un acte, de Gœthe, gravé en partition pour le piano, à Leipsick, chez Hofmeister. — 6° *Le Corsaire*, grand opéra en 4 actes, représenté au théâtre de Leipsick, le 28 décembre 1850. — 7° *Georg Neumark und die Gambe*, opéra-comique en un acte représenté au théâtre de Weimar, le 25 mai 1859. — 8° Ouverture et entr'actes pour *Judith*, tragédie de Hebbel, représentée à Leipsick, en 1851. — 9° Beaucoup de chœurs, de Lieder, de marches, et autres pièces pour des drames et des comédies. II. Musique religieuse. — 10° Six duos religieux pour soprano et contralto contenant : (*O Salutaris hostia; Benedicam Domino*, *Ave Maria*, etc.), avec accompagnement de piano, op. 9 ; Leipsick, Hofmeister. — 11° Neuf cantiques allemands à voix seule avec piano, op. 13 ; Leipsick, Kistner. — 12° Six psaumes pour contralto ou basse avec piano, op. 25, ibid. — 12° (bis). Six Lieder spirituels pour les sociétés de chœur, op. 37 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. III. Musique vocale de concert et de salon : — 13° Treize chants à voix seule avec piano, en 2 suites, op. 6 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 14° Douze chants idem, en 2 suites, op. 8 ; Bonn, Simrock ; — 15° Ancien chant de guerre allemand pour un chœur d'hommes à l'unisson, avec orchestre, op. 12 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 16° Neuf Lieder à voix seule avec piano, op. 15 ; Leipsick, Kistner. — 7° Scène et cavatine pour soprano, op. 19 ; ibid. — 18° Dithyrambe de Schiller pour voix d'hommes et orchestre ou piano, op. 20 ; Leipsick, Klemm. — 19° Douze chants à voix seule et piano, op. 26 ; Berlin, Bote et Bock ; — 20° Sept Lieder idem, op. 27 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 21° Douze idem en deux suites, op 28 ; Leipsick, Peters. — 22° *Le lied du vin*, pour voix d'hommes et orchestre ; op. 36. IV. Musique instrumentale. — 23° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 1 ; Berlin, Kluge. — 24° Fantaisie pour violoncelle et orchestre, op. 2 ; Leipsick, Kistner. — 25° Ouverture pour musique militaire, op. 3 ; ibid. — 26° *Scherzo capricioso* pour piano, op. 5 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 27° Ouverture de concert pour grand orchestre (en *la*), op. 7, Leipsick, Kistner. — 28° Ouverture (*Hero et Leandre*), pour piano à quatre mains ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 29° 1re symphonie pour orchestre (en

sol mineur), op. 13; Leipsick, Kistner. — 30° Ouverture (*L'Orage*), op. 14; Leipsick, Hofmeister. — 31° Concerto pour violoncelle et orchestre ou piano, op. 16; Leipsick, Kistner. — 32° Sonate pour piano (en *la* mineur) op. 17; Leipsick, Whistling. — 33° *Lustspiel ouverture* Ouverture (pour une comédie), pour orchestre, op. 18. Leipsick, Kistner. — 34° 2me sonate pour piano, op. 21; Leipsick, Senff. — 35° 2me symphonie pour orchestre, op. 23. — 36° Concerto pour clarinette et orchestre, op. 29, Leipsick, Kistner. — 37° Concerto pour violon et orchestre, op. 30; ibid. — 38° 3me symphonie pour orchestre; op. 31; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 39° 2me concerto pour violoncelle et orchestre, op. 32. — 40° Pièce de concert pour hautbois et orchestre ou piano, op. 33; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 41° Douze pièces enfantines pour piano, en deux suites, op. 34; Leipsick, Senff. — 42° Capriccio pour violon et orchestre, op. 35.

RIFAUT (Louis-Victor-Étienne), fils d'un contrebassiste de l'Opéra, naquit à Paris le 11 janvier 1798, et fut admis au Conservatoire de cette ville, le 16 août 1811, comme élève d'Adam père, pour le piano. Devenu plus tard élève de Berton pour l'harmonie et la composition, il obtint en 1821 le premier prix de composition au grand concours de l'Institut de France. Le sujet de ce concours était une cantate intitulée *Diane et Endymion*. Devenu pensionnaire du gouvernement français, Rifaut séjourna à Rome, à Naples, à Vienne, à Munich, à Dresde, et revint à Paris en 1825. Avant son départ pour l'Italie, il était accompagnateur du théâtre de l'Opéra-Comique; après son retour à Paris, il en reprit les fonctions. En 1828, il fut nommé chef du chant du même théâtre, et l'année suivante, il obtint la place de professeur d'accompagnement au Conservatoire. Une longue et douloureuse maladie l'a conduit au tombeau dans le mois de mars 1838. Au mois de novembre 1827, il avait fait représenter à l'Opéra-Comique *le Roi et le Batelier*, opéra en un acte, composé en société avec Halévy. Le 23 février 1828, il donna au même théâtre *le Camp du drap d'or*, opéra en trois actes, fait en collaboration avec Batton et M. Leborne, et le 6 novembre de la même année, il fit jouer *Un Jour de réception*, opéra-comique en un acte. En 1834, *André* ou *la Sentinelle perdue*, a été représenté au même théâtre. Son dernier ouvrage, joué sans succès en 1836, fut *Gasparo*, opéra-comique en un acte. On a gravé à Vienne un air italien (*Non so dir se pena sia*) de sa composition.

RIGADE (André-Jean), né en Provence vers 1730, alla en Italie dans sa jeunesse, et étudia la composition sous la direction de Piccinni. De retour à Paris, il donna à la Comédie italienne *Zélie et Lindor*, opéra-comique, représenté au mois de novembre 1763, et qui ne réussit pas. Rigade est mort à Paris en 1803.

RIGATI (Jean-Antoine), ou RIGATTI, prêtre vénitien, attaché à l'église *Santa-Maria Formosa*, et chanteur de Saint-Marc vers le milieu du dix-septième siècle, eut aussi le titre et les fonctions de maître de chant des jeunes filles du Conservatoire *degl' incurabili*. Il mourut jeune, vers la fin de 1649, et fut inhumé dans l'église de cette institution de charité. Ses élèves reconnaissantes firent graver cette touchante inscription sur son tombeau :

D. Joh. Ant. Rigattus
Musicus eximius docuit cantare puellas
Quæ lapide et lacrymis ac prece membra regunt.

Les productions de cet artiste de mérite ont été publiées sous les titres suivants : 1° *Misse e salmi, parte concertati a* 3, 4, 5, 7 *e* 8 *voci con* 2 *violini, e parte a* 5 *voci a capella; in Venetia, app. Bartolomei Magni*, 1640, in-4°. — 2° *Prima parte de' Motetti a* 2, 3 *e* 4 *voci con alcuni cantilene;* ibid., 1640, in-4°. — 3° *Motetti a voce sola con partitura;* ibid., 1643, in-4°. — 4° *Messe e salmi ariosi a* 3 *voci concertati;* ibid., 1643, in-4°. — 5° *Salmi diversi di compietà a una, due, tre e quattro voci con stromenti e senza, e con le Antifone che si cantano nel fine della compietà; in Venetia, app. Alessandro Vincenti*, 1646, in-4°. — 6° *Messa e Salmi a 3 voci con* 2 *violini e quattro parti di ripieno se piace;* ibid., 1648, in-4°

RIGAUT (Mme Antoinette-Eugénie), cantatrice de l'Opéra-Comique, connue d'abord sous le nom de Mlle *Pallar*, quoique le nom de sa famille fût *Paillard*, est née à Paris le 4 septembre 1797. Admise au pensionnat de chant du Conservatoire, dans le mois de juin 1808, elle reçut des leçons de Gérard pour la vocalisation, puis devint élève de Garat. En 1813, elle débuta à l'Opéra-Comique et y fut d'abord peu remarquée; mais par degrés le public comprit mieux le mérite de la rare élégance et du fini de son chant, et dans les dernières années de sa carrière dramatique elle obtint de grands succès en chantant avec Ponchard et Martin. Retirée du théâtre en 1830, elle habita depuis ce temps une maison de campagne près de Fontainebleau, avec son mari, ancien professeur de vocalisation au Conservatoire de Paris.

RIGEL (Henri-Joseph), dont le nom vérita-

ble est originairement *Riegel,* naquit à Wertheim en Franconie, le 9 février 1741. Dans un voyage qu'il fit à Stuttgard, il fut assez heureux pour recevoir quelques leçons de Jomelli : Richter avait été son premier maître d'harmonie et de contrepoint. Arrivé à Paris en 1768, il s'y fit remarquer par son habileté sur le clavecin et se livra à l'enseignement avec succès. Il fit exécuter, plusieurs symphonies de sa composition au concert des amateurs de l'hôtel de Soubise, alors dirigé par Gossec, et publia quelques œuvres de sonates pour le piano, ainsi que des duos et des quatuors pour 2 violons, alto et basse. Il écrivit aussi beaucoup de musique d'église, et fit exécuter au Concert spirituel les oratorios suivants : 1° *La Sortie d'Égypte,* qui fut considéré comme un des bons ouvrages de ce genre. — 2° *Jephté.* — 3° *La Prise de Jéricho.* Beaucoup de petits opéras furent composés par lui, et représentés sur divers théâtres de Paris; les titres de ces ouvrages sont : 1° *Le Savetier et le Financier,* à l'Opéra-Comique. — 2° *Blanche et Vermeille,* idem. — 3° *L'Automate,* ibid. — 4° *Rosanie,* qui fut repris en 1790 au théâtre de Monsieur, sous le titre d'*Azélie.* — 5° *Aline et Zamorin,* au théâtre des Beaujolais. — 6° *Lucas,* idem. — 7° *Le bon Fermier,* ibid. — 8° *Les Amours du Gros-Caillou,* ibid. — 9° *Alix de Beaucaire,* au théâtre Montansier. — Rigel avait écrit, à la demande de l'administration de l'Opéra, *Cora et Alonzo,* grand opéra, dont il ne put jamais obtenir la représentation. Successivement directeur de musique du Concert de la *Loge olympique* et du Concert spirituel, puis professeur au Conservatoire, il mourut à Paris, dans le mois de mai 1799, avec la réputation d'un artiste de talent.

RIGEL (LOUIS), fils aîné du précédent, né à Paris en 1769, fut élève de son père pour le clavecin, et devint un bon professeur de cet instrument. Après avoir enseigné longtemps à Paris, il se fixa au Havre, où il mourut le 25 février 1811. Cet artiste n'est connu que par les arrangements de quelques symphonies de Haydn pour le piano, et de plusieurs trios de Pleyel. Il a laissé en manuscrit des sonates de piano.

RIGEL (HENRI-JEAN), deuxième fils de Henri-Joseph, est né à Paris le 11 mai 1772. Élève de son père pour le piano et la composition, il fut, à l'âge de treize ans, nommé répétiteur à l'École royale de chant et de déclamation. Bientôt après il débuta au Concert spirituel et y fit exécuter les cantates religieuses de sa composition intitulées *Gédéon, Judith, le Retour de Tobie,* et une symphonie à grand orchestre. Devenu un des meilleurs professeurs de piano alors existants à Paris, il se livrait à l'enseignement avec succès, lorsque le général Bonaparte le détermina à le suivre en Égypte. Rigel partit en 1798. Arrivé au Caire, il fut un des membres de l'Institut des sciences et arts de cette ville, et fut chargé de la direction de la musique du théâtre français qu'on y avait organisé. Il y fit représenter le petit opéra intitulé *Les deux Meuniers,* en 1799. De retour à Paris en 1800, Rigel reprit ses fonctions de professeur, et reçut de l'empereur Napoléon le titre de pianiste de sa musique particulière. Il se distinguait particulièrement par son talent d'accompagnateur au piano. Après une laborieuse carrière, ce digne artiste jouit tranquillement de l'aisance acquise par ses travaux ; il habitait à Paris pendant l'hiver, et se retirait pendant l'été dans une maison de campagne qu'il possédait près de Beauvais. En 1808, il fit représenter au théâtre Feydeau *le Duel nocturne,* opéra-comique en un acte. Dans la liste de ses compositions on remarque : 1° Grande ouverture (en *ré*); Paris, Érard. — 2° Ouverture pastorale; ibid. — 3° Premier Concerto pour piano ; Paris, Gaveaux. — 4° Deuxième idem ; Paris, Richault. — 5° Troisième id.; S. Gaveaux. — 6° Quatrième idem ; Paris, Érard. — 7° Trios pour piano, harpe et violon; ibid. — 8° Sonates pour piano et violon, op. 1, 7, et 19; Paris et Offenbach. — 9° Duo pour piano à 4 mains ; Paris, Naderman. — 10° Duos pour 2 pianos ; Paris, Naderman, Érard, Porro. — 11° Sonates pour piano seul, op. 2; Paris, Schlesinger. — 11° Idem, op. 3; Paris, Gaveaux. — 13° Trois grandes idem, op. 17 ; Paris, Érard. — 14° Plusieurs fantaisies, rondos, pots-pourris, etc.; ib. — 15° Plusieurs œuvres de variations, idem; ibid. — 16° Rondo brillant pour piano, op. 45. Rigel est mort à Abbeville, le 16 décembre 1852.

RIGEL ou **RIEGEL** (ANTOINE), pianiste et compositeur, vécut à Heilbronn, vers la fin du dix-huitième siècle, et s'établit à Manheim, en 1807. On a gravé de sa composition à Spire, Manheim et Heilbronn, six œuvres de sonates avec accompagnement de violon, un œuvre de caprices pour piano seul, et un œuvre de quatuors pour 2 violons, alto et basse; à Paris, chez Naderman.

RIGGIERI (COLOMBE), connue à Paris sous le nom de COLOMBE AINÉE, naquit à Venise en 1754. Amenée à Paris par ses parents dans son enfance, on lui fit apprendre la musique et le chant. Elle débuta à l'âge de dix-huit ans dans les *premières amoureuses* de l'opéra comique, à la Comédie italienne, le 6 septembre 1772, par le rôle d'*Hortense,* dans *le Huron.* Les rôles de *Sophie* dans *Tom Jones,* de

Suzette dans le *Bûcheron*, de *Lucile* et surtout celui de *Belinde* dans *la Colonie*, lui ont fait une brillante réputation. Un critique de son temps a fait de cette cantatrice l'éloge suivant : « Une figure intéressante et noble, une taille « avantageuse, une voix brillante et flexible, une « grande sensibilité, tous ces dons réunis à « beaucoup d'intelligence, à un excellent goût « du chant, à des gestes expressifs, à un débit « gracieux et à un jeu naturel, aisé, décent et « animé, ont assuré à cette jeune actrice des « succès auprès du public. » Mademoiselle Colombe s'est retirée de la scène en 1788. Elle est morte à Versailles en 1835.

RIGGIERI (Marie-Madeleine), sœur de la précédente, connue au théâtre sous le nom d'ADELINE, et née à Paris en 1760, fut reçue à la Comédie italienne au mois de mars 1779. Dès son enfance elle avait été attachée à ce théâtre pour la danse, et son admission aux appointements avait eu lieu le 17 avril 1776. Douée d'une voix charmante et d'un talent dramatique remarquable, elle chanta et joua avec de grands succès les rôles de *Denise* dans *l'Épreuve villageoise*, de la soubrette dans *Renaud d'Ast*, et de *Lisette* dans *la Mélomanie*. Elle joua pour la dernière fois en 1799 dans le vieil opéra intitulé *Fanfan et Colas*. Je l'entendis à cette représentation, et ses accents me firent une profonde impression dont j'ai toujours conservé le souvenir. Je n'avais alors que quinze ans : peut-être ma jeunesse fut-elle pour beaucoup dans l'effet que j'éprouvai; mais je me souviens que c'était quelque chose de parfait comme Mlle Mars, avec la sensibilité de plus. Retirée immédiatement après cette représentation, Adeline vécut encore quarante-deux ans ; elle mourut à Versailles au mois de février 1841.

RIGHI (Joseph), né à Carpi, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut chanoine et maître de chapelle de la collégiale de Mirandola. On a publié de sa composition plusieurs ouvrages dont je ne connais que celui qui a pour titre : *Completa romane a otto voci con Litanie, Mottetti et Antifone della beata Maria Virgine*, op. 7; *in Venetia, appresso Giac. Vincenti*, 1610, in-4°.

RIGHI (François), maître de chapelle à l'église des Jésuites à Gênes, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par un opéra intitulé *l'Innocenza riconosciuta*, représenté à Gênes, en 1653. Il a aussi beaucoup écrit pour l'église.

RIGHI (Joseph-Marie), compositeur de l'école de Bologne, a fait représenter dans cette ville, en 1694, l'opéra *la Bernarda*, dont il avait composé les paroles et la musique.

RIGHINI (Vincent), compositeur, né à Bologne, le 22 janvier 1756 (1), fit ses premières études musicales dans la maîtrise du chœur de Saint-Pétrone, puis reçut du P. Martini des leçons de contrepoint, et apprit l'art du chant dans l'école de Bernacchi. A l'âge de dix-neuf ans, il débuta sur le théâtre de Parme, et se fit applaudir par sa bonne méthode plutôt que par la beauté de sa voix. L'année suivante, il fut engagé au théâtre de Prague, et commença à s'y faire connaître comme compositeur par des morceaux qu'on intercalait dans les opéras bouffes de cette époque, puis par ses premiers opéras. Après un séjour de trois années à Prague, il se rendit à Vienne et fut choisi par l'empereur Joseph II pour enseigner le chant à l'archiduchesse Élisabeth, qui plus tard devint duchesse de Wurtemberg. L'empereur le chargea également de la direction de l'Opéra Bouffe italien de sa cour. Le séjour de Righini à Vienne fut de huit années. En 1788, il accepta la place de maître de chapelle de l'électeur de Mayence, et cette nouvelle position lui fournit l'occasion d'écrire quelques-uns de ses meilleurs ouvrages, particulièrement une messe solennelle composée pour l'élection de l'empereur, et exécutée à Francfort en 1790. Deux ans après, le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, l'appela à Berlin pour écrire l'opéra sérieux *Enea nel Lazio*. Le succès de cet ouvrage fit choisir le compositeur pour directeur de la musique du théâtre royal, au mois d'avril 1793, en remplacement d'Alessandri, avec des appointements de quatre mille écus de Prusse (environ 15,000 fr.). Cette heureuse position détermina Righini à se marier avec Mlle Knefel, cantatrice distinguée, qu'il avait connue aux théâtres de Mayence et de Francfort. Depuis lors il conserva sa place à Berlin jusqu'à sa mort, et ne s'éloigna de cette ville que pour faire un voyage à Hambourg avec sa femme. Vers la fin de sa vie, il fut attaqué d'une maladie calculaire : on lui conseilla d'essayer de l'air natal pour rétablir sa santé. Arrivé à Bologne, il y subit deux fois l'opération ; à la suite de la seconde, il mourut le 19 août 1812, à l'âge de cinquante-six ans.

Righini a écrit pour la scène : 1° *La Vedova scaltra*, opéra bouffe, son premier ouvrage dramatique, représenté à Prague en 1778. — 2° *La Bottega del Caffè*, opéra bouffe, ibid. — 2° *Don Giovanni ossia il Convitato di Pietra*. C'est le même sujet que Mozart remit en musique

(1) L'auteur de la notice sur Righini, insérée dans le Lexique universel de musique publié par Schilling, a été mal informé en le faisant naître en 1760 : j'ai puisé mes renseignements à Bologne même.

quelques années après, dans la même ville de Prague, sur le nouveau livret écrit par d'Aponte, et combiné pour les nouvelles formes musicales conçues par l'illustre compositeur. — 4° *La Sorpresa amorosa*, cantate avec orchestre, écrite à Vienne, en 1780. — 5° *Il Natale d'Apollo*, idem. — 6° Grande Sérénade, idem. — 7° *L'Incontro inaspettato*, opéra bouffe, à Vienne, en 1785. — 8° *Il Demogorgone, ossia il Filosofo confuso*, ibid. — 9° Plusieurs scènes et morceaux intercalés dans divers opéras, ibid. — 10° *Antigono*, opéra sérieux, à Mayence, en 1788. Une belle scène de cet opéra (*Berenice, che fai?*) a été gravée avec accompagnement de piano. — 11° Quelques scènes introduites dans divers opéras. — 12° *Armide*, à Aschaffenbourg. — 13° *Alcide al Bivio*, à Coblence, en 1789. — 14° *Enea nel Lazio*, à Berlin, au mois de janvier 1793. — 15° *Il Trionfo d'Ariane*, à Berlin, 1795. — 16° *Atalante e Meleagro*, fête théâtrale, ibid., 1797. — 17° *Armida*, presque entièrement refaite, ib., 1799, gravée en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf. — 18° *Tigrane*, opéra sérieux, ibid., 1799. — 19° *Gerusalemme liberata*, ibid., 1802. — 20° *La Selva incantata*, opéra bouffe, ibid. Les partitions de ces trois derniers ouvrages ont été publiées pour le piano, à Leipsick. La partition de la messe solennelle du couronnement, de Righini, a été gravée à Berlin, chez Schlesinger. Les autres ouvrages de cet artiste sont : 1° Sérénade pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons; Augsbourg, Gombart. — 2° Sonates en trios pour piano, violon et violoncelle, liv. 1 et 2; Leipsick, Heinrichs. — 3° Concerto pour flûte et orchestre; Augsbourg, Gombart. — 4° Plusieurs recueils de duos pour le chant; à Berlin. — 5° Beaucoup d'ariettes italiennes, en recueils et détachées, de romances, etc.; Hambourg, Bœhme; Berlin, Schlesinger; Leipsick, etc. — 6° Quelques cantates; ibid. Les exercices de chant publiés par Righini, en 1804, sont un des meilleurs ouvrages de ce genre.

RIGLER (François-Paul), professeur de musique à l'École nationale supérieure de Presbourg, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un bon ouvrage intitulé : *Anleitung zum Gesange und dem Klavier oder die Orgel zu spielen, nebst den ersten Grunden zur Composition*, etc. (Introduction au chant et à l'art de jouer du clavecin où de l'orgue, suivie des premiers principes de la composition); Ofen (Hongrie), 1798, gr. in-4° obl. de 110 pages, avec 4 planches gravées.

RILEY (Guillaume), musicien anglais, vivait à Londres vers le milieu du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par une collection de psaumes à quatre parties, précédée d'une instruction sur la psalmodie, et d'une critique du chant des méthodistes. Cet ouvrage est intitulé : *Parochial musick corrected, containing remarks on the performance of psalmody in country-churches, and on the ridiculous and profane manner of singing practised by the methodists; together with parochial harmony, consisting of a collection of Psalm-tunes, in three and four parts*; Londres, 1762, in-4°.

RIMBAULT (Édouard-François), musicien érudit et littérateur d'un mérite très-remarquable, dont les connaissances, en ce qui concerne les antiquités et l'histoire de la musique en Angleterre, sont plus étendues et plus solides que celles des autres écrivains de ce pays. Il est né le 13 juin 1816, dans le quartier de Soho, à Londres, et descend d'une ancienne famille de Normandie qui s'est fixée en Angleterre, après la révocation de l'édit de Nantes. Son père, professeur de musique et organiste de *Saint-Gilles-in-the-fields* (*Soho*), fut son premier maître pour les principes de l'art; puis M. Rimbault termina son éducation musicale sous la direction du célèbre organiste Samuel Wesley. A l'âge de seize ans, il fut nommé organiste de la chapelle suisse, dans Soho, où il eut fréquemment l'occasion d'accompagner les psaumes harmonisés par Claudin le Jeune et d'autres maîtres anciens. Ce fut cette circonstance qui inspira au jeune artiste le goût de la musique ancienne et dirigea ses travaux spécialement vers l'étude des antiquités de cet art. M. Rimbault était parvenu à l'âge de vingt-deux ans, lorsque les connaissances qu'il avait acquises dans l'exploration des traités de musique réunis à la bibliothèque de la paroisse de Saint-Martin, formée par l'archevêque Jennison, le décidèrent à ouvrir, en 1838, un cours de lectures sur l'histoire de la musique en Angleterre. Ces lectures, continuées en plusieurs périodes, eurent du retentissement, fixèrent l'attention publique sur le mérite du jeune professeur, et inspirèrent à plusieurs hommes d'élite de l'intérêt pour l'histoire de l'art dans leur patrie. L'association de MM. Rimbault, Édouard Taylor et William Chappell, pour la fondation de la *Musical antiquarian Society* et de la *Percy Society*, en fut un des résultats principaux dans l'origine. Les travaux du comité de la première de ces sociétés commencèrent le 1er novembre 1840 : M. Rimbault en fut le membre le plus actif. On connaît les belles publications d'œuvres des anciens compositeurs anglais faites par cette association d'hommes aussi recommandables par leur zèle que distingués par leur mé-

rite personnel. Dix-neuf volumes d'œuvres de Byrd, Morley, Wilbye, Weelkes, Dowland, Gibbons, Hilton, Bateson, Purcell, etc., qui n'existaient qu'en parties séparées dont la rareté est excessive, ont été publiés avec luxe en partition par les membres de la société; la moitié de cette intéressante collection est due aux soins et aux travaux de M. Rimbault, qui a enrichi chaque volume de notices excellentes, dans lesquelles brille au plus haut degré l'esprit de critique et de recherches.

La *Société Percy*, ainsi nommée de l'évêque Thomas Percy, éditeur des *Relics of the ancient english Poetry*, fut fondée dans la même année que celle des antiquaires musiciens; son but était la publication des nouvelles éditions des monuments de l'ancienne poésie anglaise. M. Rimbault en fut nommé secrétaire, comme il l'était de celle de l'ancienne musique, et comme tel, il fut l'éditeur de la plupart des ouvrages reproduits. La *Motett Society*, qui avait pour objet la publication des œuvres de Palestrina, Victoria, Orlando di Lasso, etc., avec des paroles anglaises pour l'usage de l'Église réformée, fut constituée en 1841, et M. Rimbault, dont les connaissances spéciales étaient justement appréciées dans sa patrie, fut chargé de la direction du travail et des soins nécessaires pour les nouvelles éditions. En 1842, il fut nommé membre de la Société des Antiquaires de Londres, et dans la même année il reçut le diplôme de docteur en philosophie de l'université de Gœttingue, et de membre de l'académie de musique de Stockholm. Les succès qu'il avait obtenus dans ses cours de lectures sur la musique avaient fixé l'attention des corps savants de l'Angleterre : il fut invité à en faire de semblables à la *Collegiate Institution* de Liverpool, ainsi qu'à l'Institut philosophique d'Édimbourg. Les révélations du docteur Rimbault sur les antiquités de l'art, dans ces séances, excitèrent un vif intérêt chez ses compatriotes, et, dès ce moment, les monuments de cette histoire furent recherchés avec avidité. Peu après la formation de la Société des Antiquaires de musique, M. Rimbault reçut l'invitation d'accepter la place de professeur de musique à l'université d'Harvard, aux États-Unis d'Amérique; mais les avantages dont il jouissait dans sa patrie lui firent décliner ces propositions honorables. En 1844, il obtint le doctorat en droit, et dans le même temps il fut nommé examinateur dans le collége royal des précepteurs de Londres : il occupe encore cette position (1863). En 1848, le docteur Rimbault eut le rare honneur d'être invité à faire un nouveau cours de lectures sur la musique à l'Institution royale de la Grande-Bretagne. Il le divisa en deux parties, la première théorique, l'autre historique, et les traita toutes les deux avec de larges développements dans les sept séances qu'il y consacra.

Livré à ses grands travaux d'antiquaire et d'éditeur, M. Rimbault n'a pu s'occuper avec activité de la composition; néanmoins il a écrit la musique du petit opéra *The Fair Maid of Islington* (La Belle Fille d'Islington), et le drame musical *The Castle Spectre* (Le Spectre du château), lesquels ont été représentés à Londres en 1838 et 1839. On connaît aussi sous son nom un certain nombre de chansons anglaises à voix seule avec piano. Dans la pratique de l'art, les arrangements de grandes partitions pour le piano ont pris une large place dans ses occupations ; c'est ainsi qu'il a réduit les partitions des opéras *La Chute de Babylone* et *Les Croisés*, de Spohr ; *Robin Hood*, *Helvellyn* et *Jessy Lea*, de Macfarren; *La Bohémienne*, *L'Enchanteresse*, et *La Fille de la place Saint-Marc*, de Balfe ; *Niccolo de Lappi*, de Schirra; *Maritana*, *Amber Witch* et *Desert Flowers*, de Wallace. Une partie de la carrière de M. Rimbault fut employée à l'amélioration de la musique d'église de la religion anglicane ; ce fut pour ce but qu'il visita, en 1843 et 1844, les bibliothèques des universités d'Oxford et de Cambridge, ainsi que le *Fitz-William museum*. Il en tira des services complets de maîtres oubliés, dont il a introduit une partie dans le premier volume de la nouvelle édition qu'il a publiée de la *Cathedral Music* de Samuel Arnold. Ce fut à la suite de cette publication que M. Rimbault fut invité, en 1853, à faire un cours de lectures sur la psalmodie à Édimbourg et à Glascow. C'est aussi pour le but de la restauration du chant religieux, que ce savant musicien s'est livré à l'étude de l'*harmonium*, instrument sur lequel il a acquis un talent aujourd'hui célèbre en Angleterre.

Devenu l'homme nécessaire pour tout ce qui se rattache à l'histoire de la musique en Angleterre, M. Rimbault a été appelé par le comité qui s'était formé pour donner une nouvelle édition correcte des œuvres de Hændel, d'après les manuscrits originaux dont j'avais fait connaître l'existence dans la *Revue musicale* en 1829 (tome V, p. 577-583), et prié de seconder le zèle des membres de cette association, en se chargeant de la publication de plusieurs oratorios, particulièrement du *Messie*. L'édition qu'il a donnée de cet ouvrage sublime est un modèle en son genre : au-dessus de la partition originale de Hændel, il a placé l'instrumentation ajoutée par Mozart, et au bas des pages se trouve l'ar-

rangement pour le piano fait par lui-même, lequel est différent en beaucoup de points de ce qui avait été publié précédemment, mais rigoureusement conforme à la partition. Cette édition est magnifique. M. Rimbault a aussi prêté son secours à Mendelssohn, qui s'était chargé de préparer la partition de l'oratorio *Israël en Égypte*, pour la même collection, mais qui était souvent arrêté dans son travail par des difficultés dont il n'avait pas la clef. Il y a environ vingt-cinq ans que M. Rimbault recueille des matériaux pour un ouvrage concernant la musique originale des drames de Shakespeare (*On the original Music of Shakespeare's Plays*) : ce livre intéressant est maintenant terminé et paraîtra dans un court délai.

Liste des ouvrages publiés par M. Rimbault, comme éditeur. — I. Musique religieuse : 1° *Dr. Arnold's collection of Cathedral music, a new edition carefully collated with numerous ancient Mss., in which is added an accompaniment for the organ (in place of the signed Bass) and biographical accounts of the various composers* (Collection de musique d'église du Dr Arnold ; nouvelle édition soigneusement revue et collationnée avec de nombreux manuscrits anciens, à laquelle est ajouté un accompagnement d'orgue, au lieu de la basse chiffrée, et des notices biographiques sur les compositeurs) ; Londres, Dalmaine and C°. (s. d.), 3 vol. in-fol. — 2° *A collection of cathedral Music, by the great English masters, consisting in services and Anthems selected from the Books of the different cathedrals, from the Aldrich, the Tudway, and the Fitzwilliam Mss. Collections ; and from the library of the Music School of Oxford. Printed in score, with an accompaniment for the organ and biographical notices of the composers* (Collection de musique d'église, par les meilleurs maîtres anglais, consistant en services et antiennes tirés des livres de diverses cathédrales, des collections d'Aldrich, de Tudway, de Fitzwilliam, et de la bibliothèque de l'école de musique d'Oxford ; publiée en partition avec accompagnement d'orgue, et des notices biographiques des compositeurs) ; Londres, Chappell and C°., in-fol. — 3° *Cathedral chants of the sixtenth, seventeenth and eighteenth centuries, selected from the Books of the cathedrals and collegiate establishments ; in score, with an accompaniment for the organ, and biographical notices of the composers* (Chants d'église des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, tirés des livres des cathédrales et des universités, en partition, avec accompagnement d'orgue, et des notices biographiques des compositeurs) ; Londres, Dalmaine and C°., in-fol. — 4° *The full cathedral service composed by Thomas Tallis. A new edition with an historical Preface, and a Biography of the composer. In full score with an organ accompaniment* (Le service complet de l'église composé par Thomas Tallis. Nouvelle édition, avec une préface historique, et la biographie du compositeur. Partition complète avec accompagnement d'orgue) ; ibid. — 5° *The order of daily service with the musical notation as adapted and composed by Th. Tallis. Carefully revised and corrected, with an historical and critical preface* (L'ordre de service journalier avec la notation musicale telle qu'elle y est adaptée et composée par Thomas Tallis. Revu avec soin et corrigé, avec une préface historique et critique) ; ibid. — 6° *A collection of services and anthems, chiefly adapted from the works of Palestrina, Orlando de Lasso, Vittoria, Colonna*, etc., etc. (Collection de services et d'antiennes, tirés particulièrement des œuvres de Palestrina, Orlando de Lasso, Victoria, Colonna, etc., etc.); *Published under the direction of the Motett Society* ; 3 vol. in-fol. — 7° *A collection of Anthems by composers of the Madrigalian era (Bateson, Este, Weelkes, etc.). New first printed from Mss. in the possession of the Editor. Published by the Musical antiquarian Society* (Collection d'antiennes par les compositeurs de l'époque madrigalesque, Bateson, Este, Weelkes, etc. Publiée pour la première fois d'après des manuscrits appartenant à l'éditeur, dans la Collection des musiciens antiquaires); in-fol. — 8° *The Order of Morning and Evening Prayer, with the Harmony in 4 parts; the Plain-song of the church being placed in the Tenor, according to ancient usage*; Londres, A. Novello (Le livre de prières du matin et du soir harmonisé à 4 parties, le plain-chant étant placé dans la partie du ténor, suivant l'ancien usage). — 9° *The Order of daily service, with the musical notation as used in the Abbey-Church of Saint-Peter, Westminster. New first published from the traditional practice of the choir* (L'Ordre du service journalier, avec la notation musicale en usage dans l'église Saint-Pierre de l'Abbaye de Westminster. Publié pour la première fois d'après l'usage traditionnel du chœur) ; Londres, Georges Bell. — 10° *Edward Lowe's Order of chanting the Cathedral service. Reprinted from the 2d edition printed at Oxford, 1664, and adapted for modern use.* (La Manière de chanter l'office de l'église ; publié d'après la deuxième

édition imprimée à Oxford en 1664, et adaptée à l'usage moderne); Londres, Chappell and C°. — 11° *The Hand Book fur the Parish Choir, a collection of Psalm Tunes, services, anthems, chants, Sanctus, etc. The Psalm Tunes newly harmonized in four parts* (Manuel du chœur de paroisse, collection de psaumes, offices, antiennes, chants et *Sanctus*, etc. Les psaumes sont harmonisés à quatre parties); ibid. — 12° *The Organist Hand-Book, a collection of voluntaries for the organ chiefly selected and arranged from Composers of the German School* (Manuel de l'organiste, collection de préludes pour l'orgue, choisis et arrangés d'après les compositeurs de l'école allemande); Londres, Cramer, Beale and C°. — 13° *Vocal part Music-sacred and secular, a collection of Anthems, Motetti, Madrigal, Part-songs, etc. In score with a separate accomp. for organ or piano forte* (Partie vocale de musique sacrée et mondaine, collection de motets, antiennes, madrigaux, chansons à plusieurs voix, etc., en partition avec un accompagnement séparé pour l'orgue ou le piano); Londres, Dalmaine and C°. — 14° *The Whole Book of psalms, with the Tunes in 4 parts as printed by Thomas Este*, 1592. *New first printed in score with an historical preface and biographical Notice.* (Le psautier complet harmonisé à quatre parties, conforme à l'édition de Thomas Este, 1592. Première édition en partition, avec une préface historique et la notice biographique); Mus. Antiq. Society. — 15° *The Booke of common prayer with musical notes, as used in the chapel royal of Edward VI;* 1550. *Compiled by John Marbeck. Reprinted in fac-simile* (Le livre des prières publiques noté suivant l'usage de la chapelle royale d'Édouard VI, en 1550; compilé par Jean Marbeck; réimprimé en *fac-simile*); Londres, Richering. — 16° *Marbeck's Booke of common Prayer;* autre édition en caractères ordinaires, avec une préface historique et la biographie de Marbeck; Londres, A. Novello. — 17° Messe à 5 voix, composée sous le règne de la reine Marie pour la cathédrale de Saint-Paul, par William Byrd. Gravée en partition, avec une introduction historique. — II. MUSIQUE DE CHAMBRE ET DRAMATIQUE : 18° *Thomas Morley's First Book of Ballets for 5 voices. New first printed in score from the original edition of* 1595 (Premier livre de ballets à 5 voix de Thomas Morley; imprimé pour la première fois en partition d'après l'édition originale de 1595). (Mus. Antiq. Society), in-fol. — 19° *Thomas Bateson's First set of Madrigals for* 3, 4, 5 *et* 6 *voices. New first printed in score from the original edition* (Première suite de madrigaux à 3, 4, 5 et 6 voix par Bateson; publiée pour la première fois en partition d'après l'édition originale); (idem), in-fol. — 20° *Orlando Gibbons Fantasies of* 3 *parts for viols. Scored from the original edition and collated with various ancient Mss* (Fantaisies à 3 parties pour des violes, d'Orlando Gibbons, mises en partition d'après l'édition originale collationnée avec plusieurs anciens manuscrits); (idem); in-fol. — 21° *Bonduca, an opera composed by Harry Purcell New first printed. In which is added a History of the rise and progress of dramatic Music in England* (*Bonduca*, opéra composé par Henri Purcell, publié pour la première fois, avec une histoire de l'origine et des progrès de la musique dramatique en Angleterre); (idem), in-fol. — 22° *Parthenia, or the first Musik ever printed for the Virginals* (*Parthenia*, ou la première musique qui fut imprimée pour la Virginale); traduite en notation moderne, avec une esquisse de la première époque de l'art de jouer du piano) (idem). — 23° *Nursery Rhymes, with the Tunes to which they are sung in the Nursery of England, obtained principally from oral tradition* (Chansons de nourrices, avec les airs sur lesquels elles sont chantées dans les établissements de nourrices en diverses parties de l'Angleterre, et recueillies particulièrement par la tradition); Londres, Cramer, Beale and C°. — 24° *Christmass Carols with the ancient melodies to which they are sung in various parts of the country* (Chants de Noël avec les mélodies, tels qu'ils sont chantés en diverses parties de l'Angleterre (ibid.). — 25° *The ancient vocal Music of England*, etc. (L'ancienne Musique vocale de l'Angleterre; collection de spécimens rapportés dans un cours de lectures musicales fait à l'Institution philosophique d'Édimbourg, et à la *Collegiate Institution* de Liverpool, dans les années 1846 et 1847); Londres, A. Novello, 2 vol. in-fol. — 26° *The Rounds, Catches and Canons of England, a Collection of specimens of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, etc.* (Rondes, chansons à refrains et canons de l'Angleterre, collection de spécimens des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, adaptés à l'usage moderne, avec une introduction historique sur l'origine et les progrès du chant des rondes, chansons à refrains et canons, et des notices biographiques sur les compositeurs); Londres, J.-B. Crames and C°, in-4°. — III. ORATORIOS. — 27° *Samson*, oratorio de Hændel en grande partition, édité avec une préface et accompagnement de piano (dans la Collection pu-

bliée par la Société de Hændel). — 28° *Saül;* id., ibid. — 29° *Messiah* (Le Messie), oratorio de Hændel en grande partition, édité avec les accompagnements ajoutés par Mozart, une introduction historique et accompagnement de piano (dans la même Collection). IV. OUVRAGES ÉLÉMENTAIRES ET MUSIQUE PRATIQUE : 30° *The Child's First Instruction Book for the piano-forte, with variety of progressive Lessons* (Le Livre des enfants pour la première instruction du piano, avec des leçons progressives d'espèces différentes); Londres, Dalmaine. — 31° *A Guide to the use of the new Alexandre Church Harmonium, with two Rows of Keys. To which is added a selection of pieces by classical masters*, etc. (Guide pour l'usage du nouvel harmonium d'église d'Alexandre, à deux claviers; auquel est ajouté un choix de morceaux par les maîtres classiques, etc.) ; Londres, Chappell. — 32° *Rimbault's Harmonium Tutor. A concise and easy book of instruction for this popular instrument (chiefly adapted to sacred purpose)*, etc. (Guide pour l'harmonium de Rimbault, ou traité concis et facile d'instruction pour l'usage de cet instrument populaire appliqué au culte, suivi d'un choix de pièces arrangées d'après les œuvres de Hændel, Bach, Haydn, Marcello, Hummel, Rink, Naumann, etc.), 8me édition ; *ibid*. — 33° Plusieurs recueils de musique arrangée pour l'harmonium et pour l'orgue, de services et d'antiennes à l'usage des cathédrales et des paroisses, comme pour les petits chœurs de chapelles. — V. LITTÉRATURE MUSICALE ET POÉTIQUE : 34° *Memoirs of Musik by the honorable Roger North, attorneg general to James II* (Mémoires sur la musique, par l'honorable Roger North, procureur général sous le règne de Jacques II... Publiés pour la première fois d'après le manuscrit original avec beaucoup de notes par Ed. Rimbault) ; Londres, Georges Bell, 1846, petit in-4° de XXIV et 139 pages, imitant les impressions du dix-septième siècle, sur papier de Hollande, avec le portrait de Roger North. — 35° *The Organ, its history and construction : a comprehensive treatise upon the structure and capabilities of the organ, etc., intended as a Handbook for the organist and the amateur, by Edward Hopkins, organist of the Temple church, preceded by an entirely new History of the organ, Memoirs of the most eminent builders of the seventeenth and eighteenth centuries, etc., by Edward F. Rimbault* (L'Orgue, son histoire et sa construction ; traité complet de la structure et des ressources de l'orgue, formant un manuel de l'organiste et de l'amateur, précédé d'une histoire entièrement nouvelle de l'orgue, de notices sur les facteurs d'orgues les plus éminents des dix-septième et dix-huitièmes siècles, etc., par Ed.F. Rimbault);Londres, Robert Cocks,1855, un vol. gr. in-8° de 596 pages. — 36° *The Piano forte, its origin, progress and construction; with some account of instruments of the same class which preceded it, viz the Clavichord, the Virginals, the Spinet, the Harpsichord* (Le Piano, son origine, ses progrès, sa construction, avec des notices sur les instruments de même espèce qui l'ont précédé, tels que le clavicorde, les virginales, le clavecin, par Ed. F. Rimbault ; Londres, Rob. Cocks, 1860, 1 vol. gr. in-4° de 420 pages, avec des spécimens d'anciennes pièces de clavecin des meilleurs maîtres, et un appendice. — 37° *Bibliotheca Madrigaliana; a Bibliographical account of musical and poetical works published in England during the reigns of Elisabeth and James the first* (Bibliothèque madrigalesque, ou Notice bibliographique des œuvres musicales et poétiques publiées en Angleterre pendant les règnes d'Élisabeth et de Jacques Ier); Londres, J.-R. Smith. — 38° *Who was Jack Wilson, the singer of Shakespeare stage? An attempt to prove the identity of this person with John Wilson doctor of Musick in the University of Oxford A. D.* 1644 (Qui était Jacques Wilson, chanteur du théâtre de Shakespeare? Tentative pour démontrer l'identité de ce personnage avec Jacques Wilson, docteur en musique de l'université d'Oxford en 1644); Londres, J.-R. Smith. — 39° *A Little Book of Songs and Ballads, gathered from ancient Musick Books, Mss. and printed* (Petit Livre de chansons et ballades recueillies dans d'anciens livres de musique, manuscrits et imprimés); Londres, J.-Russell Smith, 1851, 1 vol. in-12.

Les autres travaux de M. Rimbault, purement littéraires, forment l'objet de sept publications de la *Percy Society* : elles sont étrangères à ce dictionnaire par leurs sujets. Indépendamment, des ouvrages cités précédemment, ce savant archéologue musicien a un si grand nombre de notes et de recherches concernant la musique, que leur ensemble représente l'étendue de 24 volumes in-4°.

RINALDINI (D. SOCCORSO), prêtre, maître de chapelle *della Madonna de Monti*, naquit à Fabriano, dans les États de l'Église, au commencement du dix-huitième siècle, et fut agrégé, en 1746, au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale. Il a formé beaucoup de bons élèves pour le chant et pour la composition, et a laissé en manuscrit des compositions religieuses.

RINALDO, compositeur italien, naquit dans la première moitié du seizième siècle, à Montagnana, dans le duché de Modène. Il a publié de sa composition : *Il primo libro de' mottetti a 4 voci;* Venise, 1573, in-4°.

RINALDO DA CAPUA, compositeur dramatique, fils naturel d'un grand seigneur, naquit à Capoue, dans le royaume de Naples, en 1715. N'ayant point de nom de famille, il fut désigné par celui du lieu de sa naissance. Ses progrès dans la musique furent si rapides, qu'à l'âge de quinze ans il donna à Venise son premier opéra. Artiste d'instinct plutôt que d'étude, il écrivait avec peu de correction; mais ses ouvrages brillaient par des traits de génie. On ignore l'époque de sa mort. C'est à tort qu'on lui a attribué l'invention du récitatif accompagné par l'orchestre, connu longtemps avant lui. L'invention qui appartient réellement à Rinaldo est celle des ritournelles développées du récitatif obligé, dans le but d'exprimer les passions dont sont affectés les personnages des drames. De tous ses ouvrages, on ne connaît aujourd'hui que ceux dont les titres suivent : 1° *La Zingara*, opéra bouffe en un acte. — 2° *La Donna vendicativa* (dont la partition manuscrite était dans la bibliothèque de Burney). — 3° *Farnace*, 1739. — 4° *La Libertà nociva*, à Venise, 1744. — 5° *L'Ambizione delusa*. — 6° *La Commedia in commedia*, à Venise, 1749.

RINCK (Jean), organiste distingué, né à Frankenheim, en Thuringe, vers 1730, apprit les éléments de la musique à Græfenrode, sous la direction du *cantor* Kellner, puis étudia le contrepoint chez le maître de chapelle Stœlzel. En 1754, il obtint la place d'organiste à l'église Sainte-Marie, de Berlin. Le talent de cet artiste pour l'improvisation des fugues était remarquable. Il vivait encore en 1772.

RINCKHARD (Martin), nom altéré par Forkel, Gerber, Lichtenthal, et d'autres en celui de *Richard*. Rinckhard demeurait à Eilenbourg au commencement du dix-septième siècle. Il naquit en 1585, et mourut en 1649 (*voyez* Winterfeld, *Der Evangelische Kirchengesang*, t. II, p. 5). On a de lui un ouvrage de musique pratique à 6 voix sur le cantique *Nun danket alle Gott*, intitulé : *Geistliches musikalisches Triumph-Cranzlein, von der hoch edeln und recht englischen Dorothea, und grossen Gottes-Gab, der Frau Musica* (Petite Couronne triomphale, musicale et religieuse de la très-noble et angélique Dorothea, dame musique, don précieux de Dieu) ; Leipsick, 1619. Gruber, qui le premier a cité cet ouvrage dans son essai sur la littérature musicale, l'a pris pour un traité de musique, et a été copié par tous les auteurs qui viennent d'être cités. (*Voyez* C. F. Becker, *Die Tonwerke des 16 und 17 Jahrhunderts, etc.*, dans l'Introduction, p. VIII, note **).

RINK (Jean-Christian-Henri), organiste célèbre, naquit le 18 février 1770, à Elgersburg, dans le duché de Gotha, où son père était organiste et instituteur. Dès son enfance, il montra les plus heureuses dispositions pour la musique : son goût pour l'orgue était en lui une véritable passion. Il avait quatorze ans lorsque son père l'envoya, en 1784, auprès d'Abicht, maître d'école à Angelroda, qui lui donna chaque jour des leçons de chant, de clavecin et d'orgue. Il ne resta que neuf mois près de ce maître, ayant été placé ensuite chez Junghanz, à Arnstadt, pour apprendre le violon et la composition ; mais ne trouvant pas chez cet artiste l'instruction qu'il avait espérée, il ne resta que trois mois près de lui. Son père l'envoya alors à Büchelohe, près de Rudolstadt, pour continuer ses études sous la direction du *cantor* Kirschner. Après avoir reçu ses leçons pendant un an, il se rendit à Erfurt, dans le but de perfectionner son talent par les leçons de Kittel (*voyez* ce nom), l'un des meilleurs élèves du grand Sébastien Bach. Ce fut sous la direction de cet habile et savant artiste qu'il fit toutes ses études d'harmonie et de contrepoint pendant trois ans. Bien qu'il n'eût atteint que sa vingtième année, Rink avait déjà la réputation d'habile organiste. Il se disposait à aller à Gœttingue étudier la théorie de la composition chez Forkel, lorsqu'il reçut, à la fin de 1789, sa nomination d'organiste de la ville de Giessen (Hesse Supérieure). Son biographe allemand (J. Fœlsing) remarque que la plupart des auteurs qui ont parlé de cette nomination en ont placé la date en 1790, parce que le décret qui conférait ce titre à Rink ne fut signé que le 2 août de cette année. Le faible traitement de cette place obligea l'artiste à se livrer à l'enseignement : bientôt le nombre de ses élèves fut si grand, qu'il ne lui resta plus d'autre temps qu'une partie des nuits pour se livrer à ses propres études. En 1805, Rink fut nommé professeur de musique au gymnase de Giessen. Peu après on vint lui offrir les places de directeur de musique et d'organiste de l'Université à Dorpat, en Livonie ; mais, ne voulant pas s'éloigner du grand-duché de Hesse, il n'accepta pas cette position. A la fin de la même année, il fut appelé à Darmstadt pour y remplir les fonctions d'organiste de la ville, de *cantor* et de professeur de musique du collége. Depuis lors, il ne s'éloigna de cette ville que pour quelques voyages de peu de durée. Le talent remarquable de cet artiste et les services qu'il avait rendus à l'art furent récompen-

sés, en 1813, par sa nomination d'organiste de la cour. Le grand-duc Louis Ier y ajouta, en 1817, le titre et les avantages de membre effectif de la chapelle ducale. Vers le milieu de juillet 1820, Rink se rendit à Illmenau, dans la Thuringe : s'arrêtant dans toutes les villes qui se trouvaient sur son passage, il s'y fit entendre comme organiste, et partout excita des transports d'admiration. Dix ans après, son ancien élève Mainzer (*voyez* ce nom) l'invita à l'aller visiter à Trèves : bien qu'âgé alors de soixante ans, le maître se résolut à ce voyage et partit accompagné de son fils. Son arrivée dans l'ancienne ville romaine fut pour lui un véritable triomphe. Tout ce qui s'y trouvait d'artistes et d'amateurs lui fit un accueil chaleureux : on exécuta ses œuvres dans les concerts, et les fêtes qu'on lui donna se succédèrent sans interruption. Ce fut sa dernière excursion. Sa renommée s'était étendue dans toute l'Europe ; en France même, où les organistes de l'Allemagne étaient à peine connus de nom à cette époque, celui de Rink n'était prononcé qu'avec respect. Ce n'est pas sans émotion que j'ai visité, en 1838, ce digne vieillard, de qui je reçus l'accueil le plus cordial. En 1841, la santé de Rink commença à s'altérer : elle continua de décliner jusqu'en 1846, et il mourut le 7 août de cette année. Le grand mérite de cet homme respectable fut honoré par une multitude de distinctions : en 1831, la Société hollandaise pour l'encouragement de la musique le nomma l'un de ses membres ; le grand-duc Louis de Darmstadt lui accorda en 1838 la croix de première classe de son ordre ; dans l'année 1840, l'Université de Giessen lui envoya le diplôme de docteur en philosophie et arts ; enfin, la plupart des sociétés musicales de l'Allemagne se l'associèrent.

Dans la composition de la musique d'orgue, le talent de Rink a un caractère tout individuel. Bien qu'élève de Kittel et nourri des traditions de Jean-Sébastien Bach, il n'y a rien de la manière de ce grand maître dans ses œuvres. Son style, élégant et simple à la fois, a en général de la noblesse et de la gravité. Son harmonie a du piquant et de l'inattendu ; sa mélodie est suave et touchante. Il ne recherche pas les grandes difficultés, et l'on voit qu'il s'est proposé pour but de travailler particulièrement pour les organistes des petites localités, dont il a voulu former le goût et perfectionner les études. Il cultiva le style d'imitation, mais d'une manière simple et naturelle. Enfin, il a peu écrit dans le grand style de la fugue. Je lui en demandai la cause dans la conversation que j'eus avec lui : sa réponse fut de grand sens. « Bach, me dit-il, est un colosse « qui domine le monde musical : on ne peut es« pérer de le suivre que de loin dans son domaine « car il a tout épuisé, et dans ce qu'il a fait « il est inimitable. J'ai toujours pensé que si « l'on peut réussir à composer quelque chose « qui soit digne d'être écouté et approuvé, c'est « dans une autre voie qu'il faut s'engager. » Ses œuvres élémentaires pour l'orgue sont celles dont voici les titres : 1° Vingt morceaux de différents genres pour orgue, op. 33. — 2° Pièces d'orgue dédiées au vétéran de la littérature musicale, Ernest-Louis Gerber, op. 38. — 3° Six chorals avec variations, op. 40. — 4° École d'orgue pratique, divisée en 6 parties, op. 55. — 5° 24 préludes faciles pour orgue, à l'usage des commençants, lesquels peuvent se jouer avec ou sans pédale, et destinés à être exécutés pendant l'office divin, op. 63. — 6° Exercices pratiques pour les commençants, avec des exemples à deux, trois et quatre parties, op. 99. — 7° Préceptes théoriques et pratiques, pour l'art de jouer de l'orgue, op. 124. Dans ses autres productions on remarque : 8° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 1 ; Mayence, Schott. — 9° Sonates idem, op. 32 et 34 ; Offenbach, André. — 10° Une idem, avec violon et violoncelle obligés ; Cassel, Wœhler. — 11° Trois idem (faciles), avec violon et violoncelle *ad libitum* ; ibid. — 12° Sonates pour piano à 4 mains, op. 26 et 50 ; Offenbach, André. — 13° Une idem, op. 86 ; Bonn, Simrock. — 14° Pièces d'orgue de différents genres, op. 8, 9, 29, 37, 66, 72, 92, 94, 100, 106 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; Mayence, Schott ; Bonn, Simrock ; Manheim, Heckel. — 15° Préludes pour des chorals, op. 2, 25, 37, 47, 49, 52, 53, 58, 65, 74, 93, 95, 105, 116 ; ibid. — 16° Conclusions (*Nachspiele*), op. 48, 78, 107, 114, ibid. — 17° Chorals variés, op. 64, 77, 78, 109, ibid. — 18° *L'Ami du choral*, ou études pour l'exécution des chorals, ouvrage divisé en suites ou années, op. 104, contenant les deux premières années en six suites ; 3me année, op. 110 ; 4me année, op. 115 ; 5me année, op. 117 ; 6me année, op. 119 ; 7me année, op. 122. Mayence, Schott. — 19° Thèmes variés avec finales, adagios, fugues, etc., op. 56, 57, 70, 84, 89, 108 ; Mayence, Schott ; Bonn, Simrock. — 20° Introduction pratique à l'art de jouer de l'orgue, en six suites, Darmstadt, Diehl. — 21° Livre choral avec des versets, à l'usage de la Westphalie prussienne. — 22° Nouveau livre choral, pour le grand-duché de Hesse-Darmstadt ; Darmstadt, Liske, in-4°. Parmi les œuvres de musique vocale pour l'église composées par Rink, on remarque : 23° *Vater unser* (Pater noster), à 4 voix, avec orgue, op. 59 ; Bonn, Simrock. — 24° Hymne funèbre à 4 voix et orgue obligé, op. 68 ; ibid. —

25° Prière pour les trépassés, idem, op. 71; ibid. — 26° Cantate de noces, idem, op. 73; ibid. — 26° Hymne (*Danket dem Herrn*), idem, op. 75; Mayence, Schott. — 28° Cantate pour le vendredi saint, idem, op. 76; ibid. — 29° Motet (*Befiehl dem Herrn deine Wege*), idem, op. 85; ibid. — 30° Douze chorals pour 4 voix d'hommes; Darmstadt, Heyer. — 31° Motet (*Lobe dem Herrn, meine Seele*), à 4 voix et orgue, op. 88; Bonn, Simrock. — 32° Messe à 4 voix avec orgue obligé, op. 91; Mayence, Schott. — 33° Motet (*Gott sei uns gnædig*), idem, op. 109; ibid. — 34° Chants religieux pour 2 ténors et 2 basses, op. 112; Darmstadt, Heyer. — 35° Cantique de Klopstock à 4 voix et orgue, op. 113; Bonn, Simrock.

Une autobiographie de Rink a été publiée par M. J.-B. Laurens, dans la *Revue de la musique religieuse* de M. Danjou, t. II, p. 275 et suiv. M. J. Fœlsing en a publié une complète, sous le titre : *Züge aus dem Leben und Werken des Dr. Christ. Heinr. Rink, gewesen Cantors, Hoforganisten und Kammermusicus zu Darmstadt;* Erfurt, 1848, in-8°.

RINOLDI (Antoine), né à Milan dans les dernières années du seizième siècle, fut organiste de la collégiale de *San-Martino in Rio*, dans cette ville. On connaît sous son nom un œuvre qui a pour titre : *Il primo libro de' Mottetti concertati a 2, 3, 4 et 5 voci, op. 2*; Venise, Alexandre Vincenti, 1627, in-4°.

RINTEL (Wilhelm ou Guillaume), docteur en médecine et médecin praticien à Berlin, est né dans cette ville le 9 novembre 1818. Dès son enfance, Zelter, son aïeul, lui fit apprendre la musique et le fit entrer dans la *Sing-Academie* (Académie de chant). Ses études de l'Université, particulièrement de la médecine, lui firent ensuite négliger cet art pendant quelques années; mais plus tard il y revint et prit des leçons d'harmonie chez le professeur Dehn. Bien que cultivant la musique comme amateur, le docteur Rintel s'est livré à la composition. En 1854, il a fait représenter au théâtre Frédéric-Wilhemsstædt, de Berlin, un opérette en un acte intitulé *Die Flitterwochen in Gebirge* (Les semaines de plaisir dans la montagne), qui a obtenu du succès. On connaît aussi de lui *Golgotha*, cantate pour la Passion avec orchestre, écrite en 1856, et des *Lieder*. On doit au docteur Rintel une monographie de son grand-père Zelter.

RIOTTE (Philippe-Jacques), maître de chapelle à Prague, naquit à Trèves le 16 août 1776, et passa la plus grande partie de sa vie à Vienne, dans la position de chef d'orchestre du théâtre *An der Wien* (sur la Vienne). Il est mort dans cette ville, le 20 août 1856. Riotte a fait représenter au théâtre de Prague deux opéras dont le premier a pour titre : *Mozart's Zauberflœte* (la Flûte enchantée de Mozart); l'autre : *Noureddin, prince de Perse.* Il est aussi auteur de quelques opérettes, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Die Lieb'in der Stadt* (Les Amours de la ville), représenté à Vienne en 1834. Enfin, il a écrit, pour les théâtres de la capitale de l'Autriche, la musique de plusieurs ballets et pantomimes. On a beaucoup de musique instrumentale sous le nom de cet artiste. Ses principaux ouvrages en ce genre sont : 1° Symphonie à grand orchestre, op. 25; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 21, ibid.; op. 46; Vienne, Mechetti. — 3° Concertos pour flûte, op. 4, Offenbach, André; op. 22, Leipsick, Peters; op. 31, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Concertos pour clarinette, op. 24, 26, 36, Bonn, Simrock. — 5° Concertos pour piano, op. 8, Offenbach, André; op. 15, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 6° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 9, André, Offenbach; op. 26, 49, Vienne, Haslinger. — 7° Sonates pour piano et violon, op. 13, 35, 44, 45, 50, 55, Leipsick, Vienne. — 8° Sonates pour piano seul, op. 2, 3, 11, 20, 32, 37, 38, 41, 52, ibid.

RIPA (Alberto de) (1), seigneur de Carois, ou plutôt *Carrois*, célèbre joueur de luth, naquit à Mantoue, dans la seconde moitié du quinzième siècle, et se fit une grande réputation dans sa patrie par son habileté sur son instrument. Il fut le contemporain et le rival de *Francesco* de Milan et de *Marco del Aquila*, qui se sont placés à la tête des luthistes italiens du seizième siècle. Gerber, dans son ancien Lexique des musiciens (*Lex. der Tonkünstler*, t. 1, col. 20), copié par Choron et Fayolle (*Dict. histor. des musiciens*, t. I, p. 10), fait d'Albert un violoniste de la chapelle de François Ier, roi de France, et dit que ce prince *l'avait amené avec lui de l'Italie à Paris dans l'année* 1530 : ce fait est absolument controuvé, car François Ier fut fait prisonnier à la bataille de Pavie, le 24 février 1525, conduit en Espagne, et, après sa rentrée en France, ne retourna jamais en Italie. L'époque où Albert de Ripa entra au service du roi reste donc incertaine. Quoi qu'il en soit, Albert

(1) Je suis redevable à M. Farrenc de la communication d'un travail étendu qui m'a été fort utile pour cette notice. Je dois faire remarquer ici que la courte notice ALBERT ou ALBERTO de Mantoue, qui se trouve au Ier volume de cette édition de la *Biographie des musiciens*, fait double emploi avec celle-ci, car cet *Alberto Mantovano* des Italiens n'est autre qu'*Albert de Ripa*.

était sans aucun doute dans cette position antérieurement à 1537, car il écrivait de Paris à Pierre l'Arétin le 16 mars de cette année, et sans doute il était à la cour du roi de France depuis plusieurs années, car sa lettre fait voir qu'il y jouissait de crédit et de considération (1). La faveur accordée à l'artiste par le monarque se voit d'ailleurs dans une lettre écrite le 6 juin 1538 par l'Arétin à Ripa, et dans laquelle il le félicite sur ses rares talents dans la musique, *dont vous êtes la lumière*, dit-il, *et qui vous a rendu si cher à Sa Majesté et au monde* (..... *della musica, di che siete lume, et vi ha fatto si caro a Sua Maestà, et al mondo*) (2). Au reste, François Ier a donné des preuves non équivoques de l'estime qu'il avait pour le talent du célèbre luthiste, puisqu'il le fit seigneur du village de Carrois et de son château, dans l'ancienne province de l'Ile-de-France, diocèse de Sens, aujourd'hui département de Seine-et-Marne, arrondissement de Melun, à 14 lieues de Paris.

Le privilége accordé par Henri II à Guillaume Morlaye (*voyez* ce nom), le 12 février 1551, pour la publication des pièces de luth d'Albert, prouve qu'à cette époque l'artiste était décédé. On y lit : « Henry, par la grace de Dieu roy de « France, etc... Receu avons l'humble supplica- « tion de nostre bien amé maistre Guillaume « Morlaye, ioeur de leuth, demourant en nostre « ville de Paris, contenant que à grands frais et « mises, soing et diligence il aurait depuis vingt « ans en ça, et des sa ieunesse recouvert (re- « cueilli) les œuvres de feu maistre Albert de « Rippa de Mantoue, nostre ioeur de leuth ordi- « naire, etc. » D'autre part, on trouve dans les satires de Gabriel Symeoni (3) un sonnet *sopra al suonar del liuto del signor Alberto Mantovano*, qui ne permet pas de douter que ce célèbre musicien ne vécût encore en 1549, date de la publication du recueil de Symeoni; car s'il eût été mort, il n'y aurait pas simplement dans l'intitulé du sonnet *del signor Alberto Mantovano*, mais *del fu signor*. Il résulte donc des deux pièces qui viennent d'être citées qu'Albert de Ripa mourut à Paris entre les années 1549 et 1551. Il était avancé en âge quand il cessa de vivre, suivant une pièce qui se trouve dans le *Bocage royal* de Ronsard, sous le titre : *Epitaphe d'Albert, joueur de luc; entre-parleurs, le Passant et le Prestre*. Ce morceau, où se retrouve le mauvais goût habituel du poëte, nous apprend que le célèbre luthiste mourut de la pierre. On y trouve ces deux vers :

> Mais quand il devint viel, et que sa main pesante
> S'engourdit sur le luc à demi languissante,
> Etc....

M. Farrenc possède un recueil des œuvres d'Albert de Ripa devenues fort rares; en voici les titres : 1° *Premier livre de tabulature de leut, contenant plusieurs chansons et fantaisies, composées par feu messire Albert de Rippa* (sic) *de Mantoue, seigneur de Carois, ioueur de leut, et varlet de chambre du roy nostre sire; à Paris, de l'imprimerie de Michel Fezandat au mont Sainct-Hilaire, à l'hostel d'Albret, Et en la rue de Bievre, en la maison de maistre Guillaume Morlaye*, 1553; *avec privilége du roi pour dix ans*. — 2° *Troisième livre de tabulature*, etc., même adresse, 1554. — 3° *Quatriesme livre*, etc., même adresse, 1554. — 4° *Cinquiesme livre*, etc., même adresse, 1555. — 5° *Sixiesme livre*, etc., même adresse, 1558. — 6° *Quart livre de tabulature de luth contenant plusieurs fantaisies, chansons et pavanes : composées par feu maistre Albert de Rippa de Mantoue, seigneur du Carois, ioueur de luth et varlet de chambre du roy nostre sire; à Paris, de l'imprimerie d'Adrian le Roy et Robert Balard* (sic), *rue Saint-Jean de Beauvais, à l'enseigne Sainte-Geneviève, 4 novembre* 1553, *avec privilége du roy, pour neuf ans*. Il est assez singulier qu'après avoir donné un privilége de dix années à Guillaume Morlaye pour la publication des œuvres d'Albert de Ripa, Henri II en concède un autre pour neuf ans et pour les mêmes ouvrages à Adrian le Roy et à son associé Robert Ballard. A l'expiration de leur privilége *pour neuf ans*, Adrian le Roy et Robert Ballard obtinrent leur grand privilége, renouvelé dans leur famille sous chaque roi, et publièrent une nouvelle édition des livres de tablature d'Albert de Ripa, commencée en 1562 et finie dans l'année suivante. Les livres 2me, 3me et 5me de cette édition sont à la Bibliothèque royale de Munich; le sixième livre est à la Bibliothèque royale de Bruxelles. On trouve des pièces de luth, composées par Albert, dans le recueil intitulé : *Intabolatura di liuto da diversi con la Battaglia et altre cose bellissime, di M. Francesco da Milano; in Vinegia, per Francesco Marcolini da Forli*, 1536, petit in-4° obl. Pierre Phalèse a aussi inséré des pièces de cet artiste dans ses *Carminum que chely vel testudine canuntur*,

(1) Cette lettre se trouve dans les *Lettere scrite al signor Pietro Aretino da molti signori*... Venetia (Marcolini), 1552, in-8°, t. I, pag. 345.

(2) *Il secondo libro de le lettere di M° Pietro Aretino*; Paris, 1609, in-8°.

(3) *Le satire alla Bernesca di M° Gabriello Symeoni... in Torino, per Martino Cravotto*, 1546, in-4°

trium, quatuor vel quinque partium liber primus, et liber secundus. Lovanii, apud Petrum Phalesium etc., 1546, ainsi que dans le *Thesaurus musicus seu Cantiones testudini aptates, etc.; Lovanii, apud Petrum Phalesium*, 1574, in-4°.

RIPA (D.-Antoine), prêtre et compositeur espagnol, né vers 1720 à Tarazona (dans l'Aragon), fit son éducation musicale comme enfant de chœur dans la cathédrale. Après avoir reçu la prêtrise, il obtint la place de maître de chapelle des Carmes déchaussés de cette ville, en remplacement de Don Joseph Picañol. Il était âgé d'environ 48 ans lorsqu'il fut nommé, le 23 juin 1768, maître de chapelle et mansionnaire de l'église métropolitaine de Séville. Il conserva cette position jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 3 novembre 1795. Les nombreuses compositions de Ripa se sont répandues dans toute l'Espagne; les plus importantes sont à la cathédrale de Séville : elles consistent en messes, vêpres, complies, motets, un office des morts et les matines de Noël. M. Eslava (*voyez* ce nom) a inséré dans le premier volume de la seconde série de la *Lira Sacro-Hispana*, une Messe de ce compositeur à 8 voix en deux chœurs avec 2 violons, 2 cors, orgue et contrebasse, et un *Stabat Mater* à 8 voix en deux chœurs avec orgue, sur le plain-chant. Le *Stabat* est un ouvrage de très-bon style et bien écrit.

RIPALTA (Jean-Dominique), né à Monza, dans le Milanais, fut organiste et maître de chapelle à l'église Saint-Jean de cette ville, vers 1575. Le roi de France Henri III l'ayant entendu en passant par Monza, à son retour de Pologne, voulut l'engager à le suivre en France; mais Ripalta, attaché à son église, ne voulut pas la quitter pour les avantages qu'on lui offrait. A sa mort, il légua à cette même église tout ce qu'il possédait. On a imprimé de sa composition : *Messa a 5 in partitura;* Milan, 1629.

RISCH (Georges-Mathias), musicien à Ilmenau, dans le duché de Weimar, naquit en cette ville vers 1710. Il inventa un instrument à clavier destiné à imiter la *basse de viole* ou *viole de gambe*. Cet instrument était monté de cordes de boyau mises en vibration par de petites roues enduites de colophane, qu'une roue plus grande, placée sous la caisse, mettait en mouvement. En 1752, Risch se fit entendre sur cet instrument dans la Société des amateurs de Berlin, et quatre ans après il fit imprimer à Nuremberg une sonate composée pour ce même instrument. Beaucoup d'autres essais du même genre ont été faits en Allemagne, en France et en Italie, avant et après l'invention de Risch.

RISPOLI (Salvator), né à Naples, vers 1745, fit ses études au Conservatoire de *San Onofrio* de cette ville, puis se livra avec succès à la composition dramatique. Les opéras connus sous son nom sont : 1° *Ipermestra*, à Milan, en 1786. — 2° *Idalide*, opéra sérieux, à Turin, 1786. — 3° *Il Trionfo di Davide*, à Naples, 1788. La mauvaise santé du compositeur Insanguine, surnommé *Monopoli*, ayant rendu nécessaire son remplacement comme maître du Conservatoire de *San Onofrio*, en 1792, Piccinni fut consulté sur le choix de son successeur, et indiqua Rispoli comme un des meilleurs professeurs de cette époque. Ce compositeur a écrit une suite de petits duos, intitulée *La Gelosia*, et des toccates pour le clavecin. Ses compositions pour l'église sont en très-grand nombre. Saverio Maffei a fait un bel éloge du talent de Rispoli dans ce genre de musique (*Traduzione de Salmi*, t. 8), et vanté l'expression touchante de ses mélodies.

RIST (Jean), conseiller du duc de Mecklembourg, et prédicateur à Wedel sur l'Elbe, naquit le 8 mars 1607 à Pinneberg, près de Hambourg, où son père était prédicateur. Il fit ses études au gymnase de Hambourg, et les termina à Brême. Il mourut le 31 août 1667. Dans son livre intitulé *Aprilens-Unterredung* (Les entretiens d'avril), il traite de la musique depuis la page 157 jusqu'à la page 215. On a de sa composition un recueil de cantiques pour voix de soprano et de basse, imprimé à Hambourg, en 1650, et dont il y a eu plusieurs éditions imprimées également à Hambourg en 1654 et 1658.

RISTORI (Jean-Albert), compositeur, né à Bologne vers 1690, a écrit pour les théâtres de plusieurs villes d'Italie. Au nombre de ses ouvrages dramatiques, on cite : 1° *La Pace trionfante in Arcadia*, représenté en 1713. — 2° *Euristeo*, en 1714. Ayant été appelé en Russie, il demeura longtemps à Pétersbourg, puis il entra au service de l'électeur de Saxe, en 1741, en qualité de compositeur de sa chapelle. Il était encore à Dresde en 1750. On trouvait autrefois sous son nom dans le magasin de Breitkopf, à Leipsick, des messes et d'autres ouvrages de musique d'église. L'abbé Santini possède de Ristori un *Credo* à 5 voix concertées avec instruments.

RITMÜLLER (Théophile-Guillaume), facteur d'instruments à Gœttingue, naquit dans cette ville, le 2 avril 1772, et y mourut le 3 juillet 1829. Ses guitares ont été considérées comme excellentes dans toute l'Europe. Ses pianos, construits suivant le principe de la mé-

canique allemande, n'ont pas joui d'autant de réputation. Ritmüller a laissé deux fils, facteurs d'instruments comme lui; l'un d'eux a établi une fabrique de pianos à New-York.

RITSCHEL (Georges), violoniste attaché à la chapelle de l'électeur de Bavière, vers 1780, a fait graver à Paris six quintettes de sa composition pour flûte, violon, 2 altos et violoncelle.

RITSON (Joseph), savant critique anglais, naquit en 1752, à Stockton-upon-Tees, dans le comté de Durham, et mourut aliéné, dans une maison de santé à Hoxton, le 3 septembre 1808. Son caractère atrabilaire lui fit porter dans la critique un esprit de dénigrement et d'amertume qui lui fit beaucoup d'ennemis. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, on trouve : 1° *Select collection of English songs with their original airs; and an historical Essay on the origin and progress of national song* (Collection choisie de chansons anglaises avec leurs airs originaux, et un Essai historique sur l'origine et les progrès de la chanson nationale); Londres, 1783, 3 volumes in-8°. Thomas Parke a donné une deuxième édition de cette collection, avec des notes; Londres, 1813, 3 volumes in-8°. — 2° Anciennes chansons depuis le temps de Henri III jusqu'à la révolution de 1688; Londres, 1792, in-8°. — 3° Chansons écossaises avec la musique originale, et des remarques historiques, Londres, 1794, 2 volumes in-8°.

RITTER (Charles), chanoine régulier de Saint-Augustin au monastère de Sagan, dans la basse Silésie, fut directeur de musique de son couvent. Il fit imprimer à Augsbourg, en 1727, six messes à quatre voix, avec accompagnement de deux violons, viole et orgue.

RITTER (Jean-Christophe), organiste à Clausthal, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait imprimer à Nuremberg, en 1750, un œuvre de sonates de clavecin.

RITTER (Georges-Wenzel), virtuose sur le basson, né à Manheim, le 7 avril 1748, entra d'abord au service de l'électeur Palatin, puis fut attaché à la chapelle électorale, à Munich, et enfin fut appelé à Berlin, en 1788, pour entrer dans la musique du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, qui fixa son traitement à la somme considérable de 1,600 thalers (6,000 francs) (1). Il est mort dans cette ville le 16 juin 1808, à l'âge de soixante et un ans. En 1777, il avait fait un voyage à Paris, et y avait fait admirer son talent. On a gravé de sa composition : 1° Concertos pour le basson, nos 1 et 2; Paris, Bailleux. — 2° Six quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 1; ibid.

(1) Suivant la notice du *Tonkünstler-Lexikon Berlin's* de M. de Ledebur, p. 470

RITTER (Jean-Nicolas), facteur d'orgues à Hof, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut élève de Godefroid-Henri Trost, d'Altenbourg. Les cours de Bayreuth et de Brandebourg-Culmbach le patentèrent. Associé avec Jean-Jacques Graichen, il construisit des orgues à Culmbach, Neustadt, Berg, Henk, Trebgast et Bischofsgrun. En 1764, il fit, seul, l'orgue de l'église française d'Erlangen. On ignore l'époque de la mort de cet artiste.

RITTER (Charles-Rodolphe-Henri), organiste à Brême, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par quelques petites pièces et des variations pour le piano, imprimées à Brême, en 1786.

RITTER (Pierre), né à Manheim, vers 1760, fut engagé dans la chapelle du prince Palatin, en qualité de violoncelliste. On croit qu'il reçut des leçons de composition de l'abbé Vogler. Ses études étant achevées, il voyagea en Allemagne, et se fit entendre à la cour de Berlin, en 1785; mais il y brilla peu, à cause de la comparaison qu'on fit de son talent avec celui de Duport aîné. De retour à Manheim, il écrivit l'opéra intitulé *l'Hermite de Formentara*, qui fut joué avec succès sur le théâtre de la cour, en 1788. Cet ouvrage fut suivi du *Marchand d'esclaves*, en 1790; de *la Dédicace*, prologue musical, en 1792, et des *Joyeuses Commères*, en 1794. La cour de Manheim le choisit en 1810 pour remplir les fonctions de maître de concerts et de chef d'orchestre de l'opéra-comique (*Singspiel*). Les occupations multipliées que lui donnaient ces deux places lui laissaient peu de temps pour composer; cependant il acheva dans la même année *Marie de Montalban*, drame lyrique qui fut joué avec succès au théâtre de Francfort. Son dernier ouvrage dramatique fut *Zitterschlæger* (le Joueur de cistre), représenté en 1813. Le grand-duc de Bade le nomma maître de chapelle en 1811; neuf ans après, il obtint sa pension de retraite à Manheim. On a gravé de sa composition les partitions pour le piano du *Mandarin*, opéra-comique, Manheim, Heckel, et du *Joueur de cistre*; Bonn, Simrock, ainsi que des chansons allemandes, avec accompagnement de piano, dont les mélodies sont agréables.

RITTER (Jean-Louis), pasteur supérieur à Rœtha, petite ville de Saxe, est auteur d'un écrit intitulé : *Etwas zur Feyer des ersten Jubilæums der beiden Silbermannischen Orgeln in Rœtha* (Quelque chose concernant la

fête du premier jubilé des deux orgues de Silbermann à Rœtha); Leipsick, Weigand, 1821, in-8° de 32 pages. Cet opuscule contient une courte notice sur le facteur d'orgues Godefroid Silbermann, de Freyberg, un catalogue des orgues qu'il a construites, des renseignements concernant celles de Rœtha, la description de la fête du jubilé, et le sermon prononcé à cette occasion.

RITTER (Auguste-Gottfried ou Godefroid), né le 23 août 1811 à Erfurt, a fait ses études musicales sous la direction de Müller dans sa ville natale, et les a continuées à Berlin chez le professeur de piano Berger. De retour à Erfurt, il a été nommé organiste de l'église des Négociants. Il occupait encore cette place en 1841. En 1843, il succéda à Vilhelm Schneider, décédé dans la place d'organiste et de directeur de musique de la cathédrale de Mersebourg. Il a quitté cette position en 1847, pour prendre celle de directeur de musique et d'organiste de la cathédrale à Magdebourg. Bon organiste et pianiste distingué, Ritter a fait plusieurs voyages en Allemagne, et s'est fait entendre avec succès à Berlin, à Leipsick, à Gotha et dans plusieurs autres villes. Ses ouvrages principaux sont : 1° Concerto pour le piano avec orchestre obligé. — 2° Quatuor pour piano et instruments à cordes. — 3° Sonate instructive pour piano seul, comme échantillon d'œuvres plus considérables, op. 12; Magdebourg, Heinrichshofen. — 4° *Le Sérieux et le Plaisant* (*Ernst und Scherz*), compositions de différents caractères, pour piano, op. 16; ibid. — 5° Caprice idem, op. 17; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 6° Sonate (en *ré*) idem. op. 20; ibid. — 7° 12 Préludes d'orgue pour des chorals dans l'ancienne tonalité de l'église, op. 4; Rudolstadt, Müller. — 8° 12 Préludes *idem*, dans les tons mineurs, op. 5; ibid. — 9° 12 Préludes de chorals, op. 6; ibid. — 10° Variations pour l'orgue sur le chant populaire : *Heil dir im Siegerkranz*; Leipsick, Friese. — 11° *Die Kunst des Orgelspiels* (L'art de jouer de l'orgue), instruction théorique et pratique pour préluder, jouer la pédale et faire les combinaisons des jeux; Erfurt, Körner, in-4° obl. L'éditeur Kœrner, suivant son habitude, a accolé son nom à celui de Ritter sur le frontispice de cet ouvrage, quoiqu'il n'y ait rien fait. On trouve une analyse et l'éloge de cet ouvrage dans l'*Urania*, journal de musique destiné aux organistes (ann. 1856, n° 3). — 12° Six Préludes pour des chorals à 3 claviers, op. 7; Mayence, Schott. — 13° Sonate pour orgue (en *ré* mineur), op. 11; Erfurt, Kœrner. — 14° 32 Préludes et finales pour des chorals, op. 13, in-4°; Magdebourg, Heinrichshofen. — 15° Sonate pour orgue (en *mi* mineur), op. 19; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 16° Fugue pour l'orgue (en *ut* mineur); ibid. — 17° Quelques Chants pour quatre voix d'hommes. — 18° Trois chants à voix seule avec accompagnement de piano, Magdebourg, Heinrichshofen. Ritter a écrit 3 ouvertures pour l'orchestre, une symphonie en *ut* mineur qui fut exécutée dans un concert à Jéna, au mois d'avril 1840, et dont l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (42e année, n° 17, p. 349-353) a donné une analyse détaillée; une deuxième symphonie, qui fut exécutée aux concerts d'Erfurt en 1843, et une messe pour des voix seules, également exécutée à Erfurt. Cet artiste a été le rédacteur principal du journal des organistes intitulé *Urania*, pendant les quatre premières années. Il a pris part également à l'*Ami de l'orgue* (Orgelfreund), collection de pièces de différents maîtres en 5 volumes, publiée par Kœrner, à Erfurt, ainsi qu'aux Archives de l'orgue (*Orgelarchiv*), conjointement avec Charles-Ferdinand Becker.

RIUS (P. José de la Madre de Dios), recteur des écoles pies de Mataro (Espagne), a publié, au nombre de ses écrits, un volume qui a pour titre : *Opera española* (Barcelone, 1841, in-8°). Cet ouvrage est divisé en trois parties : la première contient une traduction en vers espagnols de *Belisario*, mis en musique par Donizetti; la seconde, un jugement sur cet opéra, et la troisième, un discours sur la nécessité d'un opéra national espagnol.

RIVA (Jean-Baptiste), musicien italien qui vivait à Paris vers 1620, fut l'inventeur d'un instrument en usage en France pendant le dix-septième siècle, appelé *sourdeline*, ou *musette italienne*.

RIVA (Jules), médecin et compositeur vénitien, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. En 1670, il fit représenter au théâtre *Alli Saloni*, de Venise, son opéra intitulé l'*Adelaide regia principessa di Susa*, qui eut beaucoup de succès. L'opéra de Riva fut le premier ouvrage représenté à ce théâtre.

RIVA (Joseph), amateur de musique, né à Modène en 1696, fut attaché à la légation vénitienne à Londres. Il a publié, sous le voile de l'anonyme, un petit ouvrage intitulé : *Avviso ai compositori ed ai cantanti*; Londres, 1728, in-8°.

RIVANDER (Paul), compositeur de musique instrumentale, né à Lœsnitz, près de Meissen, vers 1570, fut attaché au service du prince électoral de Brandebourg, en qualité de musicien de sa chapelle. Il vivait à Nuremberg au commencement du dix-septième siècle. Il a publié : 1° *Newe lustige Couranten, auf Instrumenten*

und Geigen lieblich zu gebrauchen mit 4 *Stimmen* (Nouvelles Courantes gaies pour violons et autres instruments, d'un usage agréable, à quatre parties); Onoltzbach, 1614, in-4°. — 2° *Ein newes Quodlibet*, etc. (Un nouveau quolibet de diverses facéties à quatre voix); Nuremberg, 1615, in-4°. — 3° *Studenten Freud, darinnen weltliche Gesænge von* 3-8 *Stimmen* (Joie des étudiants, ou Chants profanes à 3-8 voix, avec textes joyeux, etc.); Nuremberg, 1621, in-4°.

RIVARÈS (Frédéric), littérateur et amateur de musique, né à Pau (Basses-Pyrénées), dans les premières années du dix-neuvième siècle, a publié un recueil rempli d'intérêt sous le titre de *Chansons et Airs populaires du Béarn;* Pau, A. Bassy; Paris, Chaillot, 1844, 1 volume gr. in-8° de 152 pages, avec la musique de soixante-cinq chants ou danses, et une planche représentant trois jeunes chanteurs du Béarn. Les chants sont précédés d'une introduction historique, et d'observations sur l'idiome béarnais.

RIVE (L'abbé Jean-Joseph), savant bibliographe, fut d'abord curé de Molléges, diocèse d'Arles, prêtre de la ville d'Apt, plus tard bibliothécaire du duc de la Vallière, puis de la ville d'Aix. Il naquit à Apt, le 19 mai 1730, et mourut à Marseille, le 20 octobre 1791. Au nombre de ses écrits, on en remarque un intitulé : *Notice d'un manuscrit de la bibliothèque de M. le duc de la Vallière, contenant les poésies de Guillaume Machault* (Guillaume de Machau), *accompagné de recherches historiques et critiques, pour servir à la vie de ce poëte* (musicien). Ce morceau est imprimé dans le troisième volume de l'Essai sur la musique de La Borde : on en a tiré quelques exemplaires à part.

RIZZIERI (Jean-Antoine), compositeur bolonais, au commencement du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par une espèce d'oratorio intitulé : *Il core humano* (sic) *combattuto da' due amori, divino et profano, poesia del Sig dott. Gio. Battista Neri, musica del Sig. Gio. Ant. Rizzieri, da cantarsi nella chiesa della Congregazione di San Gabriele, nella quaresima dell' anno* 1716, *in Bologna;* Bologne, 1716, in-4°.

ROA (Martin de), jésuite espagnol, naquit à Cordoue, en 1563, et mourut à Montillo, le 5 avril 1637. On a de lui un livre intitulé : *Singularium locorum et rerum S. Scripturæ libri VI, in duas partes distincti;* Lyon, 1667, in-8°. Roa y traite, dans la seconde partie (p. 600 et suiv.), des cymbales des anciens.

ROBBERECHTS (André), né à Bruxelles le 16 décembre 1797, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et fit de rapides progrès sur le violon, sous la direction de Vander Plancken, bon professeur de cette ville. Admis au Conservatoire de Paris au commencement de 1814, il y obtint, le 29 décembre de cette année, l'accessit de violon ; mais l'entrée des armées alliées à Paris, peu de mois après, fit fermer le Conservatoire, et Robberechts alla demander à Baillot des leçons particulières, puis retourna à Bruxelles. Viotti ayant visité cette ville, le jeune Robberechts sollicita la faveur de jouer devant lui ; et le grand artiste fut si satisfait des qualités de son jeu, qu'il consentit à le prendre pour élève. Fixé près de Viotti pendant plusieurs années, Robberechts acquit, par les leçons d'un tel maître, le beau son et la justesse parfaite qui étaient les fondements solides de son talent. De retour à Bruxelles vers 1820, il y obtint du roi Guillaume Ier le titre de premier violon solo de sa musique, avec un traitement d'environ trois mille francs. Ce fut alors qu'il donna quelques leçons à M. de Bériot, qui a conservé un sentiment de reconnaissance pour les utiles conseils qu'il en a reçus. Les événements politiques de 1830 ayant laissé Robberechts sans emploi, il se rendit à Paris où il a constamment habité depuis lors, sauf quelques voyages dans les provinces de France. Il fut longtemps considéré dans cette ville comme un des artistes les plus distingués et les plus modestes. Robberechts est mort à Paris le 23 mai 1860, et a été inhumé au cimetière de Montmartre. Des compositions de cet artiste qui ont été gravées, je ne connais que les suivantes : 1° Air varié pour violon et piano, avec introduction et finale, op. 1 ; Paris, B. Latte. — 2° Romance variée idem, op. 7 ; ibid. — 3° idem, op. 9 ; ibid. — 4° Variations brillantes sur un thème original, op. 10 ; Paris, Richault. — 5° Introduction et polonaise brillante pour violon et piano, op. 15 ; ibid. — 6° Fantaisie romantique pour violon et orchestre, avec de nouveaux effets des sons harmoniques, op. 17 ; ibid. — 7° Duo pour deux violons et piano ; op. 18 ; ibid. — 8° Deux mélodies, l'*Espagnole* et *la Pastorale*, pour violon avec accompagnement de piano, op. 19 ; ibid. — 9° *Les Adieux*, duo dramatique idem, op. 20 ; ibid. — 10° Grand duo concertant pour violon et piano, avec Albert Sowinski, op. 21 ; ibid. Robberechts a laissé en manuscrit une grande Fantaisie pour orchestre et chœur, une grande Polonaise en *la* pour violon, des romances avec accompagnement de piano, quelques mélodies pour piano seul.

ROBBERTS (Jean), facteur d'orgues à Rotterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit à l'église réformée de Delfshaven un bon instrument de dix-neuf registres, deux cla-

viers à la main et pédale. En 1773, il a restauré le grand orgue de seize pieds de l'église de Maassluys, composé de quarante-deux jeux, trois claviers à la main et pédales.

ROBBIANO (François), chanoine de Saint-Victor, au bourg d'Arcesati (Lombardie), naquit à Lugnano en 1581. Il a fait imprimer de sa composition : *Il primo libro di Mottetti a due et tre voci*; Milano, Filippo Lomazzo, 1616.

ROBERDAY (François), valet de chambre de la reine, mère de Louis XIV, et organiste de l'église des Petits-Pères, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il fut un des maîtres de composition de Lulli. On a gravé de sa composition : *Fugues et caprices à quatre parties, mises en partition pour l'orgue*; Paris, 1660, in-4° oblong. Il y a du talent dans cet ouvrage.

ROBERGER (A.), auteur inconnu d'un petit dictionnaire de musique, suivi d'une histoire abrégée de cet art, lequel a pour titre : *Kleine musikalisches Wœrterbuch, oder Erklærung der in der Musik gebraucklichen Kunstausdrücke*. Quoique fort médiocre, cet ouvrage a eu trois éditions : la troisième a paru à Quedlinbourg, chez Basse, en 1833, in-8° de 85 pages, avec des planches de musique. On n'y trouve ni préface, ni aucune indication quelconque sur la position de l'auteur, qui n'a eté cité par aucun biographe allemand.

ROBERGER DE VAUSENVILLE (...), correspondant de l'Académie royale des sciences de Paris, a publié un petit écrit en forme de prospectus intitulé : *Invention nouvelle. L'art de rayer les papiers de musique, plein-chant* (sic), *papiers à clavecin et à composition, etc., par une méthode variable plus prompte et plus expéditive que l'impression*; Paris, Gueffier, 1767, in-4°.

ROBERT, roi de France, naquit à Orléans vers l'an 970, monta sur le trône au mois d'octobre 996, et mourut à Melun, le 20 juillet 1031. Il était poëte et musicien, autant qu'on le pouvait être de son temps. On lui attribue les paroles et le chant des hymnes *Sancte Spiritus adsit nobis gratia*, et *Rex omnipotens die hodierna*, ainsi que le répons *Judæa et Jerusalem nolite timere*, et *O constantia martyrum*. Le chant de ce dernier se trouve dans la *Méthode pour apprendre le plain-chant*, de Drouaux (p. 42).

ROBERT, surnommé de Blois, parce qu'il était né dans cette ville, fut un troubadour contemporain de saint Louis. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, cotés 7222 et 65 (fonds de Cangé) contiennent cinq chansons notées de sa composition.

ROBERT DE FLANDRE, compositeur de musique d'église, fut ainsi nommé par les Italiens (*Roberto di Fiandra*) parce qu'il était né en Belgique dans la seconde moitié du seizième siècle. Il était, en 1610, maître de chapelle de la cathédrale de Rieti, lorsqu'il fut désigné pour prendre la direction de la chapelle de Sainte-Marie-Majeure : il accepta cette nomination; cependant il ne se rendit point à Rome, et la place fut confiée à Donati. On ne connaît pas les ouvrages de Robert.

ROBERT (Pierre), abbé de Saint-Pierre de Melun, naquit à Louvres, près de Paris, en 1611. Après avoir fait ses études musicales et littéraires à la maîtrise de la cathédrale de Noyon, il entra au séminaire, et fut ordonné prêtre en 1637. Il se rendit alors à Paris, et obtint au concours la place de sous-chantre à Saint-Germain-l'Auxerrois, lorsque Pechon y était maître de musique. Devenu ensuite maître de musique de la chapelle du roi, il eut, par la protection de M. de Harlay, le bénéfice de l'abbaye de Saint-Pierre de Melun. Il avait pris pour modèle du style de ses motets celui de Hautcousteaux, et ne changea point sa manière lorsque Lulli commença d'introduire dans la chapelle de Louis XIV les motets avec ritournelles et accompagnement d'orchestre. La musique de Robert parut alors d'un goût suranné; mais lui-même était trop âgé pour réformer son style, et ce fut son excuse, lorsque le roi lui fit la proposition de rajeunir ses motets; cependant il consentit à la proposition qui lui fut faite de confier à Lulli l'instrumentation de quelques-uns, tels que les psaumes *Quare fremuerunt gentes*, et *Exaudiat te Domine*. En 1684 (1) il demanda et obtint sa retraite avec la pension : il mourut à Melun en 1686. On a imprimé de sa composition : 1° *Motets et élévations*; Paris, Ballard, 1679, in-4° obl. — 2° Motets composés pour la chapelle du roi; ibid., 1684, in-4° oblong (en parties séparées).

ROBERT (François), écrivain inconnu, a fait imprimer dans le dix-septième volume des *Transactions philosophiques* (n° 195, p. 559), une dissertation intitulée : *A discourse concerning the musical notes of the trumpets and trumpet-marine, and of the defects of the same* (Discours sur les notes (les sons) des trompettes et de la trompette marine, et sur leurs défauts).

(1) La date de 1682 donnée par La Borde et par Choron et Fayolle, n'est pas exacte; je tire celle que je donne de l'*État de la France*, par N. Besongne.

ROBERTSON (THOMAS), savant écossais, membre de l'Académie des sciences d'Édimbourg dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *An Enquiry into the fine arts* (Recherche concernant les beaux-arts); Londres, Cadell, 1785, in-4°. Il y traite, en six chapitres et dans un appendice, de l'esthétique et de l'histoire de la musique ancienne et moderne.

ROBERTSON (THOMAS), professeur de langue anglaise, né en Écosse, se fixa à Paris, en 1810, et fut d'abord employé par Millin (*voyez* ce nom) à faire des traductions pour ses travaux sur les antiquités grecques et romaines. Après la mort de ce savant, Robertson donna des leçons de langue anglaise et publia un grand nombre d'ouvrages pour l'étude de cette langue. On a aussi de lui : *Lettre à M. Millin sur une manière de rendre les sons perceptibles aux sourds;* Paris, 1814, in-8°. Cette lettre a paru dans le *Magasin encyclopédique* (ann. 1814). Quelques exemplaires seulement ont été tirés à part.

ROBERTSON (JOHN), professeur de musique dans les écoles populaires de Glascow, est né en Écosse en 1808. On a de lui un livre de chants pour les psaumes et les hymnes, à 4 voix, suivant l'usage des églises de l'Écosse. Cet ouvrage, dont il a été fait plusieurs éditions, a pour titre : *The Seraph* (Le Séraphin). *A selection of Psalm and Hymn tunes, many of them originals for four voyces, adapted to the various metres used in the established Churches, Chapels and Congregations in this Country;* Glascow (sans date), in-8° obl. L'ouvrage est précédé d'un catéchisme des principes de musique.

ROBINEAU (L'abbé ALEXANDRE), violoniste amateur à Paris, fut un des meilleurs élèves de Gaviniès. Il a publié, vers 1770, six solos pour le violon, et un concerto avec orchestre. A l'époque de la révolution de 1789, l'abbé Robineau émigra et mourut en Allemagne.

ROBINOT (M.), notaire à Paris dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut un des champions de la lutte en faveur de la musique française contre les attaques de la lettre de J.-J. Rousseau, et publia à cette occasion : *Lettre d'un Parisien contenant quelques reflexions sur celle de J.-J. Rousseau*; Paris, 1754, in-12. Cet opuscule est une des pièces les plus rares de la polémique sur le sujet dont il s'agit.

ROBINSON (THOMAS), musicien à Londres, dans les premières années du dix-septième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *The School of Musike, or the perfect method of fingering the Lute, Pandora, Orpharion and Viole de gamba* (l'École de musique, ou la Méthode parfaite du doigté sur le luth, la pandore, l'orpharion et la basse de viole); Londres, 1603, in-fol.

ROBINSON (JEAN), organiste de l'abbaye de Westminster et de l'église Saint-Laurent, à Londres, naquit en 1682 et eut pour maître le docteur Blow. Cet artiste eut la réputation du meilleur organiste anglais de son temps. Il est auteur d'un livre intitulé : *Essay upon vocal Musick* (Essai sur la musique vocale); Londres, 1715, in-12. Robinson est mort à Londres en 1762, à l'âge de quatre-vingts ans. Son portrait a été fort bien gravé par G. Virtue : il y est représenté jouant de l'épinette.

ROBINSON (ANASTASIE), comtesse de PETERBOROUGH, naquit à Londres vers la fin du dix-septième siècle. Fille d'un peintre de portraits, elle reçut une bonne éducation, et apprit les éléments de l'art du chant sous la direction du docteur Croft, puis reçut des leçons de Sandoni, excellent maître de chant italien, alors résidant à Londres. Elle se fit entendre d'abord dans des concerts, où elle s'accompagnait sur le clavecin. En 1714, elle parut pour la première fois sur la scène dans l'opéra de *Creso*, et le succès qu'elle y obtint la rendit bientôt célèbre. Ses appointements furent portés à mille livres sterling, et les présents qu'elle recevait, ainsi que les représentations à son bénéfice, égalaient cette somme. Elle brilla dans les premiers opéras de Haendel, particulièrement dans *Rinaldo, Radamisto* et *Muzio Scevola;* cependant ce compositeur ne l'aimait pas, et n'écrivit pour elle que des airs inférieurs à ceux qu'il composait pour la Durantasti. Devenu amoureux d'elle, lord Peterborough l'épousa en secret et lui fit quitter le théâtre en 1724; cependant il ne déclara son mariage qu'en 1735, et ce ne fut qu'alors que la cantatrice prit le rang de pairesse d'Angleterre. Je ne sais où Gerber a pris qu'elle mourut en 1755, à l'âge de *quatre-vingt-huit ans!* S'il en était ainsi, elle aurait eu quarante-sept ans quand elle débuta dans l'opéra, et c'est dans sa cinquante-quatrième année qu'elle aurait charmé lord Peterborough.

ROBINSON POLLINGROVE (....), poëte anglais qui vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer, à l'occasion du festival en commémoration de Hændel, une ode intitulée : *Handel's Ghost* (Esprit de Hændel); Londres, 1784, in-4°.

ROBLEDO (MELCHIOR), compositeur espa-

gnol, vécut à Rome vers le milieu du seizième siècle. Dans le volume manuscrit de la Bibliothèque de la chapelle pontificale, n° 22, on trouve des messes de la composition de ce maître; quelques-uns de ses motets sont aussi dans le volume 38 de la même bibliothèque. De retour dans sa patrie, Robledo fut nommé maître de chapelle et racionaire de la *Seu* de Saragosse. M. Saldoni place la date de cette nomination au 2 juillet 1560 (*Effemerides de musicos españoles*, p. 208). M. Eslava se borne à dire (*Apuntes biographicos*, etc., *Lira sacro-hispana*, 2e série, XVIe siècle, t. I) que ses recherches l'ont conduit à la certitude que Robledo était en 1569 maître de chapelle et prébendé de la Seu de Saragosse. A sa mort, le chapitre lui rendit l'honneur sans exemple d'accompagner en corps son convoi funéraire. Par les constitutions du chœur de l'église Notre-Dame *del Pilar*, on voit que les compositions de Robledo, de Morales, de Victoria et de Palestrina, furent les seules qu'on y exécuta jusqu'à la fin du seizième siècle. Les ouvrages de celui de ces maîtres qui est l'objet de cette notice sont en très-grand nombre répandues dans les églises de l'Espagne. M. Eslava a publié en partition (*loc. cit.*) un *Magnificat* et un psaume dont Robledo est auteur.

ROBSON (Jean-Jacques), d'origine anglaise, vécut en Belgique et occupa la place d'organiste de la collégiale de Saint-Germain, à Tirlemont, pendant une longue suite d'années, car le frontispice de son œuvre 1er, publié en 1749, lui donne ce titre, et l'on voit, par les procès-verbaux du magistrat de Malines, que cet artiste était membre du jury d'un concours ouvert dans cette ville en 1772, pour les places d'organiste de la métropole et de carillonneur communal, qu'il occupait encore la même position, et qu'il était alors considéré comme un des musiciens belges les plus distingués. On connaît sous son nom les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Pièces pour clavecin*, dédiées au magistrat de Tirlemont, œuvre 1er; Liége, Andrez, 1749. — 2° *Sonates à concerts pour clavecin, 2 violons, taille* (alto) *et basse*, dédiées au comte de Frankenberg, œuvre IV; *ibid* (sans date). — 3° Préludes d'orgue dans les différents tons de l'église (en manuscrit). Ces morceaux font partie d'une collection qui a appartenu à l'abbé Libau, chanoine du chapitre de Sainte-Gudule de Bruxelles, en 1764 (1). Les autres productions de Robson ne sont pas connues jusqu'à ce jour.

(1) Je suis redevable de ces renseignements à l'obligeance de M. Xavier Van Elewyck. (voyez ce nom.)

ROBUSCHI (Ferdinand), compositeur dramatique, né le 15 août 1765, à Colorno, dans le Parmesan, fut envoyé à l'université de Parme pour y faire ses études : il y prit des leçons de musique de Fortunati, et plus tard il se rendit à Bologne, dans le dessein d'étudier le contrepoint sous la direction du P. Martini. Après quatre années passées dans cette ville, où il acheva son cours de philosophie, il alla continuer ses études musicales auprès de Sarti, à Milan, puis il se rendit à Naples et y reçut des conseils de Cimarosa pour le style dramatique. De retour à Parme, il y obtint le titre de compositeur des spectacles de la cour. Son premier opéra fut écrit en 1786, et dans l'espace de vingt-deux ans, il en composa trente-quatre à Parme, Rome, Naples, Venise, Livourne, Florence et Padoue. Parmi ces ouvrages, ceux qui ont été le mieux accueillis sont : 1° *I Castrini*, à Parme, en 1786. — 2° *Attalo, Re di Bitinia*, à Padoue, 1788. — 3° *Il Geloso disperato*, à Rome, 1788. — 4° *Chi sta bene non si muova*, à Florence, 1789. — 5° *La Morte di Cesare*, à Livourne, 1790. — 6° *La Briseide*, à Naples. — 7° *I tre Rivali in amore*, à Venise.

ROCA Y BISBAL (D. Jean-Baptiste), professeur de musique à Barcelone, né dans cette ville vers 1800, est auteur d'un traité élémentaire de musique intitulé : *Gramatica musical, dividida in catorce lecciones;* Barcelone, 1837.

ROCCA (Ange), savant philologue et antiquaire, naquit en 1545, à Rocca-Contrada, dans la Marche d'Ancône. Après avoir fait ses études en plusieurs villes, particulièrement à Padoue, il fit ses vœux dans l'ordre de Saint-Augustin, et fut appelé par ses supérieurs à Rome, en 1579, et attaché comme secrétaire au vicaire général. Le pape Sixte V lui confia ensuite la surveillance de l'imprimerie du Vatican, et l'admit dans la congrégation établie pour la révision de la Bible. En 1595, le P. Ange Roca fut revêtu de la dignité de sacristain de la chapelle apostolique, et en 1605 il fut fait évêque de Tagaste. Ce prélat mourut à Rome, le 8 avril 1620. Au nombre de ses savants ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Commentarius de campanis;* Rome, 1612, in-4°. Ce traité de cloches a été réimprimé par Sallengre dans le *Thesaurus antiquitatum romanarum*, et dans la collection des œuvres de Rocca, publiée à Rome, en 1719, 2 vol. in-folio.

ROCCHI (Don-Antoine), prêtre, né à Padoue dans la première moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Istituzioni di musica teorico-pratica. Della*

teoria matematica, libro primo. Del genere diatonico. In Venezia, nella stamperia Albrizziana, 1777, in-4° de 60 pages. Il paraît que cette première partie seule de l'ouvrage a été publiée.

ROCCHIGIANO (Jean-Baptiste), ou **ROCCHIGIANI**, maître de chapelle à l'église Sainte-Marie de Rieti, dans les États de l'Église, naquit à Orvieto dans la seconde moitié du seizième siècle. Il fit ses études musicales à la maîtrise de la cathédrale de cette ville. Il a publié des messes et des motets de sa composition, à Venise, chez Vincenti. On connaît aussi de lui : *Arie, Sonetti et madrigali, libro primo ad una, due et* 3 *voci;* Orvieto, presso Fei, 1623, in-4°.

ROCCO (Benoit), né vers 1740 à Afragola, dans le royaume de Naples, fit ses études littéraires au collége des Jésuites de cette ville, puis étudia les sciences philosophiques sous la direction d'Antoine Genovesi, qui l'aimait beaucoup. Il embrassa l'état ecclésiastique, ce qui l'obligea à suivre les cours de théologie du séminaire de l'archevêché. Dès sa jeunesse il avait montré d'heureuses dispositions pour la musique et s'était instruit dans toutes les parties de cet art par les leçons de Pascal Errichelli et de Charles Cotumacci (V. *Cotumacci*). Sous la direction de ces maîtres, il devint très-bon musicien et accompagnateur habile. Il se distingua aussi dans la composition, et l'on cite parmi ses ouvrages une cantate à la louange de la princesse de Belmonte, Clara Spinelli, un nombre infini de *canzonette*, de duos, des motets et d'autres pièces de musique d'église. Dans sa vieillesse, il vécut dans la maison du prélat Angelantonio Scotti, entre les mains de qui il a laissé un *Traité de la musique italienne* en manuscrit. Rocco s'est fait connaître aussi par des ouvrages de littérature estimés. Il est mort à Naples, le 5 juillet 1824.

ROCCO-RODIO V. RODIO (Rocco).

ROCH ou **ROCHUS** (Godefroid), cantor et directeur de musique à Pilnitz (Saxe), naquit dans cette petite ville vers 1670. Il occupait les places indiquées ci-dessus depuis quatorze ans, lorsqu'il publia un poëme sur la musique, précédé d'une dissertation dans laquelle il rapporte les opinions des auteurs anciens qui ont fait l'éloge ou la critique de cet art, et qui est accompagnée de quelques notes. Cet opuscule a pour titre : *Musica noster amor, hoc est monumentum musicæ divinæ*, etc.; Pirna, 1717, in-4° de 30 pages. Quoique le titre soit en latin, la dissertation seule est dans cette langue : le poëme est en allemand.

ROCH (Frédéric-Wilhelm), organiste et professeur de musique au Gymnase de Guben, est né le 7 octobre 1806. Kœrner d'Erfurt a publié des préludes d'orgue de la composition de cet artiste dans son *Neues Orgel-Journal* (Erfurt, sans date, in-4° obl.), ainsi que dans son *Postludien-Buch*, ou Recueil de pièces finales pour l'orgue (Erfurt, sans date, in-4° obl.).

ROCHA (François DA), religieux portugais, né à Lisbonne en 1640, fit ses vœux dans un monastère de cette ville, où il mourut en 1720, à l'âge de quatre-vingts ans. La nature l'avait organisé d'une manière si heureuse pour la musique, qu'à l'âge de onze ans il composa une messe à sept voix sur la gamme descendante *la, sol, fa, mi, ré, ut.* Son compatriote, Jean-Laurent Rebello, était le maître qu'il s'était proposé pour modèle. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de psaumes et de villancicos, dont on trouve le catalogue détaillé dans la Bibliothèque lusitanienne de Machado, t. II, p. 239.

ROCHEFORT (Guillaume DE), littérateur français, né à Lyon en 1731, fit ses études à Paris, puis obtint, par le crédit d'un ami de sa famille, la place de receveur général des fermes à Cette, dans le Languedoc. L'isolement où il se trouvait dans cette petite ville lui fit chercher dans ses livres des ressources contre l'ennui : il étudia le grec, et devint habile helléniste. Sa passion pour Homère lui fit entreprendre une traduction en vers de l'Iliade et de l'Odyssée, et l'amour des lettres l'engagea à faire le sacrifice de sa fortune, en donnant sa démission de la place de receveur général des fermes, pour retourner à Paris, où il se fixa. L'Académie des inscriptions et belles-lettres l'admit au nombre de ses membres. Il mourut à Paris le 25 juillet 1788, à l'âge de cinquante-sept ans. On doit à ce littérateur des *Recherches sur la Symphonie des anciens*, insérées dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions (tome 41, pages 365-381).

ROCHEFORT (Jean-Baptiste), né à Paris le 24 juin 1746, apprit la musique comme enfant de chœur à la maîtrise de Notre-Dame, puis entra à l'Opéra en qualité de contrebassiste, en 1775. Cinq ans après, il fut engagé comme chef d'orchestre d'un théâtre d'opéra français au service du landgrave de Hesse, et demeura à Cassel en cette qualité jusqu'en 1785. La mort du landgrave fit congédier, cette année, l'opéra français, et Rochefort retourna à Paris, où il rentra dans l'orchestre de l'Opéra comme contrebassiste et chef d'orchestre adjoint. Il y con-

serva cette position jusqu'en 1815, et obtint alors sa retraite avec la pension acquise par quarante ans de service. Il mourut à Paris en 1819. Rochefort a composé la musique des opéras et ballets suivants : A L'OPÉRA : 1° *Daphnis et Flore*, pastorale en un acte. — 2° *Ariane*, scène lyrique. — 3° *L'Enlèvement d'Europe*, ballet. — 4° *Jérusalem délivrée*, idem. — 5° *La Prise de Grenade*, idem. — 6° *Bacchus et Ariane*, idem. — 7° *Toulon soumis*, pièce républicaine. A LA COMÉDIE ITALIENNE : 8° *L'Inconnue persécutée*, parodiée sur la musique d'Anfossi, avec des morceaux ajoutés. — 9° *L'Esprit de contradiction*, opéra-comique en un acte. — 10° *La Cassette*, idem. AU THÉATRE MONTANSIER : 11° *La Pantoufle*, opéra-comique en un acte. — 12° *Dorothée*, idem. AU THÉATRE DE LA CITÉ : 13° *La Force du sang*, drame lyrique. A CASSEL : 14° *La Pompe funèbre de Crispin*, opéra-comique. — 15° *Pyrame et Thisbé*, mélodrame. — 16° *Le Temple de la Postérité*, cantate pour la fête du landgrave. — 17° *Les Noces de Zerbine*, opéra-comique. On a aussi gravé du même artiste : 18° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1 ; Paris, Lachevardière. — 19° Six idem, op. 2 ; ibid. — 20° Six duos pour 2 violons ; ibid.

ROCHEMONT (DE), négociant et amateur de musique, né à Genève vers 1715, vivait à Lausanne au milieu du dix-huitième siècle. Il prit part à la polémique relative à la lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française, et publia, sous le voile de l'anonyme, une brochure intitulée : *Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien, qui présentent le parallèle du goût des deux nations dans les beaux-arts ;* Lausanne, 1754, in-8° de 137 pages.

ROCHETTE (DÉSIRÉ-RAOUL), littérateur, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, professeur d'archéologie et conservateur du cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, né à Saint-Amand le 8 mars 1789, mort à Paris au mois de juillet 1854, a publié un très-grand nombre de mémoires concernant la numismatique, les antiquités et l'histoire ancienne, dont il ne peut être question ici : Raoul Rochette n'est cité dans ce dictionnaire biographique que pour les éloges de quelques artistes célèbres qui ont été membres de l'Académie des beaux-arts de l'Institut ; parmi ces éloges, on remarque : 1° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Lesueur, lue à la séance publique de l'Académie royale des beaux-arts, le* 5 *octobre* 1839 ; Paris, Firmin Didot frères, 1839, in-4° de 22 pages. — 2° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cherubini, lue dans la séance publique, le* 7 *octobre* 1843 ; ibid., 1843, in-4° de 32 pages. — 3° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Berton, lue dans la séance publique du* 10 *octobre* 1846 ; ibid., 1846, in-4° de 27 pages. — 4° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Spontini, lue dans la séance publique du* 7 *octobre* 1852 ; ibid., 1852, in-4° de 24 pages.

ROCHLITZ (FRÉDÉRIC), conseiller de la cour du duc de Saxe-Weimar, poëte et critique musicien estimé, est né à Leipsick le 18 février 1770. Doué d'heureuses dispositions pour la musique et entraîné par un penchant irrésistible vers la culture de cet art, il essayait de jouer les mélodies des cantiques religieux sur un vieux clavecin, et parvint à connaître le clavier de cet instrument à l'âge de neuf ans, avant qu'on lui eût appris les noms des notes. Enfin il eut un maître de musique qui n'eut pas de peine à lui enseigner les principes de cet art et du clavecin. Doles (*voyez* ce nom), directeur de l'école de Saint-Thomas, lui ayant trouvé une belle voix, le fit entrer dans ce collége, et lui enseigna l'art du chant et les éléments de l'harmonie, d'après son système particulier. Cependant la famille de Rochlitz, le destinant à l'étude de la théologie, s'opposait à ce qu'il accordât trop de temps à l'objet de sa prédilection ; l'élève de Doles ne put se livrer qu'en secret à son goût passionné pour l'art. Il écrivait, la nuit, des compositions religieuses qu'il faisait exécuter dans les églises de Leipsick, sous le nom de Léopold Kozeluch, et qui obtenaient l'approbation générale. L'arrivée de Mozart à Leipsick, et les liaisons de Rochlitz avec ce grand artiste achevèrent d'entraîner celui-ci vers la culture d'un art qui ne devait être que l'objet accessoire de sa destination : mais par une force de caractère dont il y a peu d'exemples, il se décida à ne pas s'occuper de musique pendant les deux années qu'il consacra à l'étude de la philosophie transcendante, évitant même d'en entendre. Un des objets importants de cette philosophie même, l'esthétique, l'y ramena, et son retour vers cet art fut marqué par ce qu'il en dit dans son premier écrit intitulé : *Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie* (Coup d'œil dans le domaine des arts et de la philosophie pratique), Gotha, Perthes, 1796, in-8°. Herder, à qui cet ouvrage était dédié, fit l'éloge des principes qui avaient présidé à sa rédaction, mais blâma la forme du livre, et Rochlitz reconnut plus tard que la critique était fondée.

Des circonstances plus favorables permirent à cet écrivain de se livrer sans contrainte à son penchant pour la musique; le premier fruit de son loisir fut l'écrit qu'il fit insérer dans le Mercure allemand du mois d'octobre 1798, sous ce titre : *Gedanken über die Zweckmæssige Benutzung der Materie der Musik* (Pensées sur le bon emploi des matériaux de la musique). Le succès de cet opuscule parmi les musiciens fixa leur attention sur Rochlitz. Breitkopf, qui venait d'entreprendre la publication de sa Gazette musicale, l'engagea à prendre part à sa rédaction et à en diriger l'esprit. Les littérateurs musiciens qui connaissent l'intéressante collection de cet écrit périodique, avouent que le temps le plus brillant de sa durée fut celui où Rochlitz y prit une part active. Il y a fourni un grand nombre d'articles, parmi lesquels on remarque ceux-ci : 1° Anecdotes garanties de la vie de W.-A. Mozart, t. I, p. 17, 49, 81, 113, 125, 177. — 2° Sur l'effet nuisible supposé résulter du jeu de l'harmonica, ibid., p. 97. — 3° Quelques mots concernant la réunion de la poésie à la musique, etc., ibid., p. 433. — 4° Essais sur l'histoire de la musique actuelle, ib., p. 625. — 5° Diversité des jugements sur des productions musicales, ibid., p. 497. — 6° Lettres à un jeune compositeur (sur divers sujets de critique musicale), t. II, p. 1, 17, 20, 57, 161, 177. — 7° Parallèle de Raphaël et de Mozart, ibid., p. 641. — 8° Motif du mûr examen d'un article de foi musicale, t. III, p. 677. — 9° Sur les diverses manières des compositeurs qui écrivent pour les voix, ibid. — 10° Souvenirs de Faustine Hasse, ibid., page 805. — 11° Souvenirs d'Élisabeth Mara, t. IV, p. 465. — 12° Fragments d'un ouvrage inédit, intitulé : *Ferdinand, ou l'Education d'un musicien*, t. V, p. 1. — 13° Sur le goût des compositions, particulièrement de celles de J.-S. Bach, pour le piano, ibid., p. 310. — 14° Sur sainte Cécile et sa fête, t. VI, p. 97 et 113. — 15° Visite à la maison des fous : ce morceau intéressant remplit en partie les nos 37, 40, 41 et 42 de la même année. — 16° Sur le bon emploi des moyens de l'art musical, tome VIII, p. 3, 49, 193, 241. — 17° Sur les musiciens aveugles, t. X, p. 209. — 18° Dialogues sur l'opéra, ibid., p. 337 et 339. Après la dixième année (1809), Rochlitz cessa de coopérer à la rédaction de la Gazette musicale de Leipsick. A cette époque, il parut avoir renoncé aux travaux relatifs à la musique, et son silence se prolongea jusqu'en 1824 : alors parut de lui un livre qui, par le charme du style et l'ardent amour de l'art qui y est empreint, excita un vif intérêt en Allemagne. Ce livre a pour titre : *Für Freunde der Tonkunst* (Pour les amis de la musique), Leipsick, Cnobloch, 1824-1825, 1830-1832, 4 vol. in-8°. Les deux premiers volumes ayant été épuisés avant l'impression du troisième, ont été réimprimés en 1830. Recueil de morceaux détachés, cet ouvrage renferme des notices biographiques et caractéristiques sur quelques artistes et écrivains célèbres sur la musique, tels que Hiller, Mme Mara, Romberg, Hoffmann, Naumann, Fesca, Faustine Hasse, Charles-Philippe-Emmanuel Bach, etc.; des analyses esthétiques de plusieurs grandes compositions; quelques morceaux historiques ou de fantaisie sur diverses parties de l'art, et un choix des articles précédemment insérés dans la Gazette musicale de Leipsick. La dernière publication de Rochlitz est un recueil de compositions historiques et classiques, intitulé : *Collection de morceaux de chant tirés des maîtres qui ont le plus contribué aux progrès de la musique, et qui occupent un rang distingué dans l'histoire de cet art; choisis et arrangés chronologiquement avec des notes historiques et autres*; Mayence, Schott, grand in-4°. Deux volumes de cette collection en trois parties ont paru. Rochlitz est mort à Leipsick le 16 octobre 1842, à l'âge de soixante-douze ans.

ROCHOIS ou **LE ROCHOIS** (Mlle MARTHE), célèbre actrice de l'Opéra, au temps de Lulli, naquit à Caen en 1650. Devenue orpheline dès ses premières années, il ne lui resta qu'un oncle, qui prit soin de son éducation; mais ayant perdu ce protecteur, le seul qui lui fût resté, elle se vit contrainte de chercher dans la belle voix dont la nature l'avait douée une ressource contre la misère et d'accepter les propositions qui lui étaient faites pour entrer à l'Opéra. Lulli lui fit donner des leçons de chant, et la fit débuter en 1678. Le premier rôle où elle se fit remarquer fut celui d'*Aréthuse*, dans *Proserpine*, en 1680; mais ce fut surtout dans *Armide* qu'elle parut actrice excellente. Bien que sa taille fût peu avantageuse et que sa figure eût les traits communs, elle paraissait belle à la scène par l'expression de ses accents et l'animation de son jeu. Retirée en 1698, après avoir joué pour la dernière fois dans *l'Europe galante*, le 24 octobre 1697, elle eut une pension de mille francs sur l'Opéra qui, réunie à une autre qu'elle tenait du duc de Sully, son ancien amant, et à quelques économies, la mit en état de vivre alternativement dans une maison de campagne qu'elle possédait à Sartrouville-sur-Seine, à quatre lieues de Paris, et dans cette ville, où elle mourut le 9 octobre 1728, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Ses conseils formèrent les talents de Mlles Journet et Antier, actrices de l'Opéra.

ROCOUR ou **ROCOURT** (Pierre de), prêtre, ainsi nommé parce qu'il était né au village de *Rocourt*, près de Liége, fut chantre prébendé à la cathédrale de cette ville, dans la première moitié du seizième siècle. On a de lui un recueil de motets à 4 voix intitulé : *Motectorum quatuor vocum liber primus, auctore Petro Rocurtino presbitero cantoreque cathedr. Leod. Lovanii, excudebat Jacobus Batius typographus a Cæs. Ma. admissus*, 1546, petit in-4° obl. On trouve aussi des compositions de Pierre de Rocour dans les recueils intitulés : 1° *Chansons à 4 parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons, convenables tant à la voix comme aux instruments. Livre I.* Imprimées en Anvers, par Tylman Susato, etc., 1543, in-4°. — 2° *Le XI^e livre contenant XXIX chansons amoureuses à 4 parties*, etc., ibid., 1549, in-4°. Il est assez remarquable que tous les compositeurs de ces chansons amoureuses, Clément (*non papa*), Th. Créquillon, J. Castileti (*alias Guyot*), Josquin Baston, Crespel, Christianus de Hollande (*sic*), de Rocour, et Josquin Deprès, étaient ecclésiastiques. — 3° *Cantiones sacræ; quas vulgo Moteta vocant ex optimis quibusque hujus ætatis Musicis selectæ. Libri quatuor;* ibid., 1546-1547, in-4°. Le nom de Pierre de Rocour est écrit dans ce recueil *Roucourt*.

RODE (Pierre) (1), violoniste célèbre, naquit à Bordeaux, le 26 février 1774. Fauvel aîné (*voyez ce nom*) fut son premier maître de violon en 1782, et lui donna des leçons pendant six ans. Arrivé à Paris en 1788, et alors âgé de quatorze ans, Rode joua un concerto de violon devant le célèbre corniste Punto qui, charmé de ses heureuses dispositions, le présenta à son ami Viotti. Ce maître l'accueillit avec le plus grand intérêt, et entreprit de perfectionner son talent par ses leçons. En 1790, ce grand artiste le fit débuter au théâtre de *Monsieur*, dans l'entr'acte d'un opéra italien : Rode y joua le treizième concerto de son maître. Dans la même année, il fut attaché à l'excellent orchestre du théâtre Feydeau, en qualité de chef des seconds violons, quoiqu'il ne fût âgé que de seize ans. Ce fut à cette époque qu'il exécuta à ce théâtre pendant les concerts de la semaine sainte, les 3^me, 13^me, 14^me, 17^me et 18^me concertos de Viotti. La beauté de cette dernière composition fut vivement sentie; l'exécutant et l'auteur eurent une part égale au triomphe que le public décerna, en manifestant le désir de l'entendre dans trois concerts consécutifs. Rode conserva sa place au théâtre Feydeau jusqu'en 1794, et ne la quitta que pour entreprendre un voyage en Hollande et à Hambourg, avec le célèbre chanteur Garat. De Hambourg il se rendit à Berlin, où il joua devant le roi Frédéric-Guillaume II. De retour à Hambourg, il s'y embarqua pour aller à Bordeaux; mais une tempête le jeta sur les côtes d'Angleterre. Si près de Viotti, il voulut le revoir et se mit en route pour Londres. Le désir de s'y faire entendre en public l'occupait beaucoup; mais sa qualité de Français était un obstacle au succès qu'il voulait obtenir. Il crut l'écarter en donnant un concert au bénéfice des veuves et des orphelins; mais il ne put y réunir qu'un auditoire peu nombreux. Bientôt, dégoûté d'un peuple qui n'avait pas su mieux apprécier son talent que celui de son illustre maître, il retourna de nouveau à Hambourg, d'où il revint en France par la Hollande et les Pays-Bas, donnant partout des concerts qui augmentaient sa renommée. Lorsqu'il arriva à Paris, le Conservatoire venait d'être institué par un décret de la Convention; il y fut attaché en qualité de professeur de violon, mais il ne s'arrêta pas longtemps en cette ville, car bientôt il partit pour l'Espagne, après s'être fait entendre avec un succès éclatant aux fameux concerts de Feydeau. Arrivé à Madrid, Rode s'y lia d'amitié avec Boccherini, qui écrivit pour lui l'instrumentation de plusieurs concertos, particulièrement du sixième, en *si* bémol. De retour à Paris en 1800, il fut attaché à la musique particulière du premier consul, en qualité de violon solo. Cette époque fut la plus brillante de son talent et de ses succès. Parmi les artistes et les amateurs qui assistèrent alors aux concerts donnés à l'Opéra par la célèbre cantatrice Grassini, il n'en est point qui ne se rappelle l'effet prodigieux qu'il produisit dans son septième concerto, alors dans sa nouveauté.

Cédant à des propositions avantageuses qui lui étaient faites par la cour de Russie, Rode partit en 1803 pour Saint-Pétersbourg avec son ami Boieldieu. Arrivé dans cette capitale, il fut présenté à l'empereur Alexandre, qui le nomma premier violon de sa musique, sans lui imposer d'autre obligation que celle de se faire entendre dans les concerts de la cour et à ceux du théâtre impérial. Son début dans cette cour produisit une sensation difficile à décrire. Ses succès s'accrurent de jour en jour pendant les cinq années de son séjour en Russie. Il reparut à Paris, vers la fin de 1808, dans un concert qu'il donna à l'Odéon. Malgré ses longs voyages, le souvenir de son beau talent était encore trop récent pour qu'on laissât échap-

(1) Cette notice, publiée dans la *Revue musicale* (t. X, p. 173-178) en 1830, a été traduite et reproduite depuis lors dans plusieurs ouvrages allemands et anglais. Je crois devoir faire cette déclaration, afin qu'on ne m'accuse pas d'avoir emprunté à ces livres la forme de ce morceau ainsi que les faits.

per l'occasion de l'entendre : il y eut à ce concert une affluence extraordinaire de curieux et d'amateurs véritables. Il faut le dire, l'attente de cet auditoire ne se trouva pas complétement réalisée. C'était toujours la même pureté de son, la même élégance d'archet, le même goût; mais l'éclat et la verve du style avaient diminué depuis les concerts de M^me^ Grassini. Rode, sans doute, fut blessé de n'être plus applaudi avec le même enthousiasme qu'autrefois, car ce fut la dernière fois qu'il joua dans un concert public à Paris. Ses amis seuls eurent encore le plaisir de l'entendre, et ce plaisir était bien vif, car rien n'était plus séduisant que ses quatuors exécutés par lui, et accompagnés par Baillot et de Lamarre.

Fatigué du silence auquel il s'était condamné, et avide de succès, il partit de nouveau pour l'Allemagne en 1811, et parcourut l'Autriche, la Hongrie, la Styrie, la Bohême, la Bavière et la Suisse. Ce fut pendant ce voyage et lorsque Rode était à Vienne, que Beethoven écrivit pour lui la délicieuse romance de violon et orchestre que Baillot a fait entendre longtemps après avec tant de succès dans les concerts du Conservatoire. En 1814, Rode se fixa à Berlin et s'y maria. A son arrivée dans cette ville, il donna un concert au bénéfice des indigents : depuis lors il vécut dans la retraite, au sein de sa famille. Quelques affaires, des arrangements de fortune le retenaient loin de sa patrie; dès qu'il les eut terminées, il alla s'établir à Bordeaux, qu'il ne quitta plus, si ce n'est pour un voyage à Paris, en 1828. Fatal voyage, qui hâta la mort d'un artiste si justement célèbre! Depuis plus de douze ans, la publication de quelques ouvrages était le seul point de contact qui fût resté entre lui et le public : ses amis seuls avaient le privilége de l'entendre, et par une illusion de l'amitié, se persuadaient qu'il n'avait rien perdu de son talent : lui-même le croyait. L'habitude de n'entendre que lui, et conséquemment l'absence de moyens de comparaison, avaient fini par éteindre cette vive émulation qui conserve et grandit le talent. Rode avait conçu tout à coup le projet de reparaître sur la scène du monde musical : il alla chercher avidement à Paris les occasions de se faire entendre, comme aurait pu le faire un jeune homme de réputation naissante. Ce fut d'abord une fête pour ses anciens admirateurs; mais bientôt ce fut avec effroi qu'ils virent compromettre un si beau nom, un talent si réel. L'intonation, jadis si pure et si belle, était devenue douteuse; l'archet était timide comme les doigts; l'élan, la fougue, la sûreté même de l'expérience, qui remplace l'audace de la jeunesse, tout avait disparu. Il était évident que, malgré ses illusions, Rode n'avait plus en lui-même la confiance d'autrefois; et l'on sait ce que vaut cette confiance que les hommes de talent tirent du sentiment de leur valeur ; lors qu'elle est ébranlée, tout disparaît avec elle. Pleins de respect pour une grande renommée, les artistes applaudirent encore aux derniers efforts d'un beau talent, mais par devoir seulement, et sans conviction comme sans entraînement. Rode aperçut la différence de ces applaudissements et de ceux qu'il recevait autrefois : alors une affreuse lumière vint éclairer son esprit, et pour la première fois il comprit qu'il n'était plus lui-même. Le coup fut d'autant plus sensible qu'il était inattendu. L'artiste s'éloigna de Paris le cœur navré de douleur. L'échec que son nom venait de recevoir devint la pensée de tous ses jours, le songe de toutes ses nuits. Bientôt sa santé s'altéra. Une révolution subite s'opéra dans sa constitution vers la fin de 1829; frappé d'une atteinte de paralysie qui mit dans l'inertie une partie de son corps, et même attaqua le cerveau, il ne sortit plus de l'état de langueur qui consumait sa vie, et le 25 novembre 1830, il cessa d'exister.

Malgré la susceptibilité d'artiste dont il a donné de si tristes preuves vers la fin de sa vie, Rode n'avait pas d'orgueil au temps de ses succès, au temps où son talent était le modèle du fini le plus précieux uni à la chaleur la plus entraînante. Ne parlant jamais de lui; admirant sincèrement tous les artistes de mérite; aimant passionnément le beau, de quelque genre qu'il fût; jamais il ne connut l'esprit d'intrigue ni la jalousie, malheureusement trop ordinaires dans la carrière des arts. Une vive amitié l'unissait à Baillot, son rival en talent : l'attachement que ces deux grands artistes s'étaient voué ne se démentit jamais. C'était vraiment un spectacle touchant que celui de leur empressement à augmenter les succès de l'un par l'autre. Rode devait-il se faire entendre quelque part, Baillot se réduisait au rôle de simple accompagnateur; et quand venait le tour de Baillot, Rode lui rendait le même service. Je me rappelle encore une cérémonie du Conservatoire où Baillot fit entendre un de ses trios, accompagné par Rode et Lamarre; la perfection ne fut jamais poussée plus loin; mais le dévouement que ces grands artistes témoignaient l'un pour l'autre était peut-être plus admirable encore.

Comme compositeur pour son instrument, Rode mérite d'occuper une place parmi les plus distingués. Son instruction dans l'art d'écrire avait été négligée, et d'abord il dut avoir recours à ses amis pour instrumenter ses concertos ; mais ses mélodies ont une suavité remarquable, le plan de ses compositions est bien conçu, et ses traits ont du

brillant et de l'originalité. Ses quatuors, qui se composent d'une partie brillante de premier violon, accompagnée d'un second violon, d'un alto et d'une basse, n'ont pas eu moins de succès que ses concertos, lorsqu'ils étaient joués par lui. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Concertos :* 1er (en *ré* mineur), Paris, Janet et Cotelle. 2me (en *mi*), ibid. 3me (en *sol* mineur), Paris, Leduc. 4me (en *la*), Paris, Janet et Cotelle. 5me (en *ré*), ibid. 6me (en *si* bémol), ibid. 7me (en *la* mineur), Paris, Frey (Richault). 8me (en *mi* mineur), ibid. 9me (en *ut*), ibid. 10me (*Souvenir aux amis de Stalgen,* en *si* mineur), ibid. — 2 *Quatuors* pour deux violons, alto et basse, op. 14, 15, 16, Paris, Richault. — 3° *Quatuors brillants* idem, nos 1, 2, 3, 4, op. 24 et 25, ibid. — 4° *Thèmes variés* avec orchestre : no 1 (en *mi* majeur), op. 10, ibid. no 2 (en *la* majeur), op. 21, ibid. no 3 (air allemand), op. 25, ibid. no 4, op. 26, ibid. — 5° *Thèmes variés avec quatuor :* no 1, op. 9, ibid. no 2, op. 12, ibid. no 3, ibid. no 4, op. 28, ib. — 6° *Fantaisie,* pour violon et orchestre, op. 24, ibid. — 7° *Caratine et rondeau,* avec quatuor, op. 28, ibid. — 8° *Duos pour deux violons :* 1er livre, Paris, Leduc. 2me livre, op. 18, Paris, Richault. 3me livre, Berlin, Lischke. On a aussi du même artiste quelques morceaux détachés, tels qu'*andante*, *rondeaux,* etc.

RODE (Jean-Godefroid), chef de musique des chasseurs de la garde du roi de Prusse, à Potsdam, naquit le 25 février 1797 à Kirchscheidungen, près de Laucha (Saxe prussienne). Les éléments de la musique théorique et pratique lui furent enseignés jusqu'à l'âge de quatorze ans par le cantor et organiste Lœwe; puis il alla à Eisenberg, chez Schnorr, directeur de musique de la ville, et y apprit pendant cinq ans à jouer du cor, sur lequel il acquit une habileté remarquable, du violon, de la flûte, de la clarinette et de la trompette. Au mois de février 1817, il entra dans les chasseurs de la garde royale, en qualité de premier cor solo. Ce fut alors qu'il devint élève de Zelter pour l'harmonie et qu'il commença à écrire, pour le cor et pour la trompette, des concertos, duos, quatuors et polonaises qu'il exécuta dans les concerts à Berlin jusqu'en 1827. Appelé alors à la direction de la musique des chasseurs de la garde à Potsdam, il cessa de se faire entendre, ne s'occupant plus que du perfectionnement du corps de musique confié à ses soins, et de l'arrangement d'une immense quantité de musique pour les instruments à vent. Le nombre de ces ouvrages s'élève à 100 opéras entiers, 100 ouvertures tirées d'autres opéras, 300 valses de Lanner, Strauss, Labitzki, plus de 800 marches, outre une quantité considérable de pièces de chasse; enfin, on porte à 3,000 morceaux le nombre d'ouvrages composés ou arrangés par cet artiste aussi distingué que laborieux. Le 19 mai 1853, le roi Frédéric-Guillaume IV le nomma directeur de sa musique de chasse. A diverses époques, Rode reçut des distinctions, des cadeaux et des médailles en récompense de ses travaux : c'est ainsi que l'empereur Nicolas Ier lui envoya une riche tabatière d'or, en 1833, pour 300 pièces de chasse écrites par l'artiste pour son service. Rode a formé plusieurs cornistes de talent, parmi lesquels on remarque son troisième fils, E. Jacobi, Reinicke, Strohmann, Wagner et Schœfer. Il est mort à Potsdam le 8 janvier 1857.

RODE (Théodore), fils aîné du précédent, professeur de musique, compositeur et écrivain sur son art, est né à Potsdam, le 30 mai 1821. Son père ne le destinait pas à la musique et désirait qu'il s'adonnât aux sciences ; mais les dispositions naturelles de celui qui est l'objet de cette notice en décidèrent autrement. Dès son enfance il apprit à jouer du piano, du violon, de la flûte et du cor, sous la direction de son père ; plus tard, il reçut des leçons de Wiedemann, directeur de musique, pour le piano et la composition. Ayant été admis en 1838 au séminaire des instituteurs de Potsdam, il continua ses études de contrepoint et d'orgue avec le professeur Schærtlich. Sorti de cette institution en 1841, il obtint une place de professeur dans une école de garçons à Berlin, et la conserva jusqu'en 1844. Pendant ces trois années, il suivit les cours de philosophie et de philologie à l'université, et compléta son instruction dans la théorie de la musique chez le professeur Dehn. Depuis 1844, M. Rode s'est livré à Berlin à l'enseignement de cet art ainsi qu'à la composition, et a fourni des articles de critique et autres à divers journaux, notamment au *Neue Zeitschrift für Musik,* de Leipsick, et à la *Nouvelle Gazette musicale de Berlin* (Bote et Bock). Parmi ses compositions, on remarque des sonates de piano, des morceaux de musique militaire et de chasse, des cantates, des motets. Dans les années 1848 à 1852 il a rempli les fonctions de directeur de musique à l'église Saint-Matthieu. Ses écrits sur la musique sont ceux dont les titres suivent : 1° *Zur Geschichte der K. Preuss. Infanterie und Jæger-Musik* (Pour l'histoire de la musique d'infanterie et de chasseurs dans le royaume de Prusse); lettre à M. W. Wieprecht, musicien de la chambre et directeur de la musique des gardes du corps, extraite des numéros 15, 16 et 17 du dixième volume du *Neue Zeitschrift für Musik;* Leipsick, C. F. Kahnt, 1858, in-8° de 50 pages.

— 2° *Eine neue Regiments-Hornisten-Infanterie Musik* (Nouvelle musique de cors pour l'infanterie, etc.), ibid. in-8° de 30 pages. — 3° *Die russische Jagdmusik* (La Musique de chasse russe), dans le 50e volume de *Neue Zeitschrift für Musik* (n° 22). — 4° *Ueber Anbahnung eigeseinheitlichen Choralspiels und Choralgesanges in den evangelischen Kirche* (Sur la nécessité d'introduire l'unité du chant choral et de son accompagnement dans les églises évangéliques), ibid. t. 51, n° 13. — 5° Esquisse de l'assemblée des musiciens allemands à Leipsick (Nouvelle Gazette musicale de Berlin, 13e année, n° 23). 6° — Essai sur le diapason normal (ibid. n° 25). — 7° Sur l'introduction d'un diapason normal dans la musique (ibid. nos 43 et 44). — 8° La musique de chasse russe, esquisse (ibid. n° 36). — 9° Pour l'histoire de la musique de chasseurs et de cavalerie dans le royaume de Prusse (ibid. 14e année, nos 6 et 7). — 10° Sur la signification du titre : *Directeur de musique* (ibid n° 15). — 11° Sur l'histoire du cor (ibid nos 31 et 32). — 12° Henri-Auguste Neithardt (voyez ce nom) ibid. n° 33.

RODEWALD (Joseph-Charles), né le 11 mars 1735, à Seitsch, en Silésie, étudia à Berlin le violon chez François Benda, et reçut des leçons de Kirnberger pour la composition. En 1762, il entra au service du landgrave de Hesse, à Cassel, et se fit estimer par son double talent de violoniste distingué et de compositeur. Lorsque le landgrave changea son orchestre pour le composer presque entièrement de musiciens français, Rodewald fut du petit nombre d'artistes allemands qui demeurèrent à Cassel. Le prince rendit justice à son mérite en le nommant maître de musique du prince héréditaire, qu'il suivit à l'université de Marbourg, en 1789. Quelques années après, Rodewald obtint la pension de retraite, avec le titre de maître de concerts du landgrave de Hesse-Cassel, et alla se fixer à Hanau. Il mourut dans cette ville le 11 juillet 1809, à l'âge de soixante-seize ans. On a gravé de sa composition en 1788 un *Stabat Mater*, qui obtint dans la nouveauté un succès d'enthousiasme. Rodewald a composé aussi pour le théâtre de Cassel un opéra-comique français, et pour le service de la cour, beaucoup de musique instrumentale qui est restée en manuscrit.

RODIO (Rocco), savant contrapuntiste et écrivain didactique, naquit en Calabre, vers 1530 ou 1532 (1). En 1589, il publia la deuxième édition d'un recueil de ses compositions réunies à celles de Jean-François *delle Castelle*, de François-Antoine Villani, et de quelques maîtres napolitains. Il vivait à Naples en 1601 (*voyez* la *Prattica musica* de Cerreto, p. 156), et était alors âgé de soixante-neuf ou soixante-dix ans. Rodio est un des premiers maîtres qui ont donné des règles et des exemples pour faire le contrepoint improvisé sur le plain-chant appelé par les Italiens *contrappunto da mente*, dans un traité de musique dont la date de la première édition n'est pas connue jusqu'à ce jour, mais qui doit être 1600 ou 1601, car Cerreto, dont la *Prattica musica* fut imprimée dans cette dernière année, dit (lib. 4, cap. 1, pag. 243) : *Benche Rocco Rodio trattando di questo fatto nel suo libro intitolato* Regole di musica... *novamente stampato*, etc. La seconde édition a pour titre : *Regole di musica di Rocco Rodio sotto brevissime risposte ad alcuni dubbj propostigli da un cavaliere, intorno alle varie opinioni de' contrapuntisti. Con la dimostratione di tutti i canoni sopra il canto fermo, con li contrapunti doppj e rivoltati, e loro regole. Aggiontovi un' altra breve dimostratione de' dodici tuoni regolari. E di nuovo Don Batt. Olifante aggiuntovi un Trattato di proportioni necessarie a detto libro.* Ristampato in Napoli, 1609, in-4°. Une troisième édition a été publiée sous ce titre plus simple : *Regole per far contrappunto solo e accompagnato nel canto fermo*, Naples, 1626, in-4°.

Les éditions des compositions de Rodio sont d'une rareté excessive. L'abbé Santini a mis en partition, d'après un recueil de ses messes, imprimé à Naples en 1580, celles qui ont pour titres : 1° *In dominicalibus*, à 4 voix ; — 2° *Fac tibi*, idem ; — 3° *In minoribus duplicibus*, idem ; — 4° *Sancte Alphonse*, idem ; — 5° *Mater patris*, à 4 voix semblables ; — 6° *Sancta Maria*, à 5 voix ; — 7° *Ultimi miei sospiri*, idem ; — 8° *Descendit Angelus*, idem ; — 9° *Missa de Beata Virgine*, à 5 voix ; celle-ci est fort remarquable en ce qu'elle peut être chantée à 4 voix, si l'on supprime la partie du *quinto*, ou à 3 voix égales en supprimant aussi le *superius*, ou enfin, à 3 voix supérieures si l'on supprime le *quinto* et la basse. Cette combinaison est un

(1) J'ai fixé trop tard l'époque de la naissance de Rodio, dans la première édition de cette Biographie, en la mettant en 1550. J'en ai acquis la preuve par une lettre de Camille Maffei (*voyez* ce nom), qui se trouve dans son livre rarissime sur la voix et l'art du chant (publié en 1563), page 182. Cette lettre, adressée à Rodio lui-même, est remplie de témoignages d'admiration pour ses ouvrages. Or, suivant la date approximative que j'avais cru devoir adopter, Rocco Rodio n'aurait été qu'un enfant de douze ans quand le livre de Maffei fut imprimé, ce qui est inadmissible, puisqu'il était déjà, dès lors, compositeur renommé et qu'il charmait (suivant les expressions de la lettre) la ville de Naples par la douceur de son harmonie.

veritable tour de force ; — 10° Messe *Adieu mes amours*, à 6 voix.

RODOLPHE, ou plutôt **RUDOLPHE** (Jean-Joseph), né à Strasbourg, le 14 octobre 1730, reçut de son père les premières leçons de musique, et apprit à jouer du violon et du cor dès l'âge de sept ans. Déjà fort habile sur ce dernier instrument avant d'avoir atteint sa seizième année, il se rendit alors à Paris, et continua l'etude du violon sous la direction de Leclair. Plus tard, il fut attaché aux orchestres de Bordeaux, de Montpellier et de plusieurs autres villes du Midi de la France, en qualité de premier violon. Vers 1754, il entra au service du duc de Parme. Traetta, qui etait alors directeur de la musique de ce prince, écrivit pour Rodolphe le premier accompagnement de cor obligé dans un air chanté par la cantatrice Petraglia. Le même compositeur lui enseigna les principes de l'harmonie et du contrepoint. En 1760, Rodolphe quitta la musique du duc de Parme, pour entrer dans celle du duc de Wurtemberg, a Stuttgard. Jomelli se trouvait alors en cette ville : il consentit a compléter par ses leçons l'instruction du virtuose. Ce fut à Stuttgard que Rodolphe fit ses premiers essais de composition, en écrivant la musique de plusieurs ballets de Noverre, particulièrement de ceux-ci : 1° *Médée et Jason*, ballet héroique. — 2° *Psyché*, idem. — 3° *La Mort d'Hercule*, idem. — 4° *Armide*, idem. En 1763, il retourna à Paris, et entra dans la musique du prince de Conti : deux ans après, il fut attaché à l'orchestre de l'Opéra, et ce fut encore lui qui, dans un air de Boyer (*Amour, sous ce riant ombrage*) chanté par Legros, fit entendre pour la première fois à ce théâtre un accompagnement de cor concertant. Admis en 1770 dans la musique des petits appartements du roi, il entra quatre ans après dans la chapelle royale. Vers cette époque il proposa au ministre Amelot le plan d'une école de musique que M. de Breteuil réalisa par les conseils de Gossec, en 1784 : Rodolphe y fut attaché, en qualité de professeur d'harmonie. C'est pour cette école qu'il écrivit le solfége et le traité d'accompagnement dont il sera parlé tout à l'heure.

La révolution de 1789 fit perdre à cet artiste la plupart de ses places et de ses pensions ; en dédommagement, il obtint sa nomination de professeur de solfége au Conservatoire, dans le mois d'octobre 1799. Trois ans après, il dut demander lui-même sa retraite à cause du mauvais état de sa santé ; mais Sarrette, directeur du Conservatoire, obtint pour lui du premier consul une pension de douze cents francs. Rodolphe mourut à Paris, le 18 août 1812, à l'âge de près de quatre-vingt-deux ans. Pendant plusieurs années il avait été attaché comme violoniste à l'orchestre du Théâtre-Français.

Rodolphe s'est fait connaître à Paris comme compositeur, par les ouvrages suivants : 1° *Le Mariage par capitulation*, opéra-comique en un acte, à la Comédie italienne, en 1764. — 2° *L'Aveugle de Palmyre*, au même théâtre, en 1767. — 3° *Ismenor*, pour le mariage du comte d'Artois, à Versailles et à l'Opéra, en 1773. — 4° Premier et deuxième concertos pour le cor, Paris, Sieber, Bailleux. — 5° Fanfares faciles pour deux cors, Paris, Sieber. — 6° Vingt-quatre fanfares pour 3 cors, Paris, Bailleux. — 7° Duos pour deux violons, 1er, 2me et 3me livres, ibid. — 8° Études pour le même instrument, ibid. — 9° Étude, composée de trente morceaux de différents genres pour le violon, à l'usage des commençants, Paris, Pleyel. Mais c'est surtout à son solfége que Rodolphe doit la célébrité dont il jouit encore en France. La première édition de cet ouvrage fut publiée en 1786, à Paris, chez Boyer, sous ce titre : *Solféges divisés en deux parties : la première contenant la théorie de la musique ; la seconde, avec la basse et les gradations nécessaires pour parvenir aux difficultés*. En 1790, l'auteur de cet ouvrage en publia une deuxième édition, et la dédia à la nation : elle parut chez Naderman. Plus de trente autres ont suivi celle-là, et le calcul qui porte à près de deux cent mille le nombre d'exemplaires qu'on en a vendu n'est point exagéré. Un tel succès, dont il n'y a point d'autre exemple parmi les livres élémentaires de musique, semblerait indiquer un mérite remarquable dans la conception de l'ouvrage ; cependant il serait difficile d'imaginer rien de plus médiocre ; car on n'y trouve ni logique, ni méthode dans l'exposé des principes ; le style en est pitoyable, et les leçons y sont aussi mal graduées que mal écrites pour les voix. Mais ce sont précisément les défauts de ce livre qui firent son succès à l'époque où il parut ; car l'ignorance des musiciens français, et surtout des maîtres de province, s'accommodait fort bien de la manière empirique de Rodolphe, qui les dispensait de raisonner avec leurs élèves, ainsi que de la vulgarité de son langage, analogue à la portée de leur esprit, et de la facilité des leçons pratiques, mieux adaptée à leur capacité que celles d'ouvrages plus savants. Plus instruits, plus habiles aujourd'hui, ils rejettent ce solfége, dont la vogue a diminué progressivement. Toutefois il lui reste encore quelques sectateurs parmi les maîtres de province. La *Théorie d'accompagnement et de composition, à l'usage des élèves de l'école na-*

tionale de musique, publiée par Rodolphe, à Paris, en 1799, chez Naderman, in-folio, est encore plus au-dessous de la critique que son solfége.

RODOLPHE (Antoine). *Voyez* RUDOLPHE.

RODRIGUEZ (Rodericus Sancius, ou Sanchez de Arevalo), évêque de Zamora, naquit, en 1404, à Santa-Maria de Nieva, au diocèse de Ségovie, d'une ancienne famille de la Vieille Castille. Après avoir fait de brillantes études à Salamanque, il y enseigna le droit civil et canonique; mais il quitta la carrière de l'enseignement pour entrer dans l'état ecclésiastique. Ses talents et sa naissance l'élevèrent bientôt aux premières dignités ecclésiastiques. D'abord archidiacre de Trevino, puis doyen du chapitre de Léon et de celui de Séville, il devint successivement évêque d'Oviedo, ambassadeur du roi d'Espagne près du pape Calixte II, gouverneur du château Saint-Ange à Rome, évêque de Zamora, de Calahorra et de Palencia. Il mourut à Rome, le 4 octobre 1470, à l'âge de soixante-six ans. Ce prélat est auteur d'un livre intitulé *Speculum vitæ humanæ*, qui a eu tant de célébrité, que dans le quinzième siècle il s'en fit plus de onze éditions. Ce livre est un traité de morale, où l'auteur examine les avantages et les inconvénients de chaque profession. Il y traite de la musique au chapitre trente-neuvième du premier livre, et des chantres, au quinzième chapitre du livre deuxième.

RODRIGUEZ (Jean), chantre de la cathédrale de Salamanque, né dans cette ville vers 1460, est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Tratado de canto llano*, Salamanque, 1503, in-4°.

RODRIGUEZ (Jean), moine portugais, né dans les dernières années du quinzième siècle, termina à Lisbonne, en 1560, un traité du plain-chant intitulé : *Arte do canto chaõ*, dont le manuscrit existait à Lisbonne dans une bibliothèque particulière, à l'époque où Machado écrivait sa Bibliothèque lusitanienne.

RODRIGUEZ (Manuel), excellent organiste et harpiste à Elvas, en Portugal, était attaché à la chapelle du roi, à Lisbonne, au commencement du dix-septième siècle, et s'y fit admirer pendant plus de vingt ans. Il a publié de sa composition un recueil de morceaux de musique d'église arrangés pour les instruments, sous ce titre : *Flores de musica para instrumento de tecla, e harpa*, Lisbonne, Craesbeke, in-folio, 1600.

RODRIGUEZ DE HITA (D. Antoine), prêtre espagnol qui vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Palencia, puis il alla remplir les mêmes fonctions à l'église de l'*Encarnacion*, de Madrid. Ce maître a écrit un traité de contrepoint, dont plusieurs copies manuscrites se sont répandues en Espagne, mais qui ne paraît pas avoir été imprimé.

ROE (Richard), littérateur anglais, a publié dans le *Monthly review* (année 1824, juin, p. 96 et suiv.) une dissertation qui a pour titre : *The principles of rhythm, both in Speech and Music, especially in the mechanism of english verse* (Les Principes du rhythme dans la parole et dans la musique, particulièrement dans le mécanisme du vers anglais).

ROECKEL (Édouard), pianiste, neveu de Hummel, né à Vienne en 1814, a vécu près de son oncle à Weimar pendant quelques années, puis à Erfurt. Il a publié pour son instrument des caprices, des *Rêveries*, des Romances sans paroles, des Sérénades et des Mazourkes.

Auguste Roeckel, frère de cet artiste, a reçu aussi son éducation de pianiste chez Hummel, à Weimar, puis s'est fixé à Dresde, comme directeur de musique d'une société de chant.

ROEDER (Jean-Michel), très-bon facteur d'orgues à Berlin, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, vécut et travailla dans cette ville jusqu'en 1740. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de l'église Saint-Nicolas à Potsdam, en 1713. — 2° L'orgue de l'ancienne église de la garnison à Berlin, dans la même année. — 3° Le grand orgue de 32 pieds, dans l'église Sainte-Marie-Madeleine à Breslau, composé de 56 registres, 3 claviers à la main, pédales, carillon, trompette et timbales, en 1725. Cet instrument est son plus bel ouvrage. — 4° Le grand orgue de Hirschberg, composé de 53 jeux, 3 claviers, pédales, carillon, trompettes et timbales, en 1727. — 5° L'orgue de Grosburg, dans le comté de Brieg, en 1730. — 6° Celui de l'église Notre-Dame à Liegnitz. — 7° Celui de l'église réformée, à Stargard. C'est aussi Rœder qui a construit le carillon du clocher de l'église paroissiale à Berlin, sous la direction de l'organiste Weiss.

ROEDER (Georges-Vincent), né en 1780 à Rammungen, dans la basse Franconie, reçut de son père, instituteur dans ce lieu, les premières leçons de musique, et fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de onze ans il jouait déjà de plusieurs instruments et lisait toute espèce de musique à première vue. Le clavecin était l'instrument qu'il cultivait de préférence. Ayant été admis au gymnase de Mannerstadt dans sa treizième année, il fut chargé des fonctions d'organiste dans l'église des Augustins. Ces moines dirigeaient le collége : ils remarquèrent bientôt ses progrès

dans les études littéraires, ainsi que le développement rapide de son talent musical dans l'exécution des œuvres classiques, et voulurent le faire entrer dans leur ordre; mais Rœder, n'ayant pas de vocation pour la vie monastique, résista à leurs sollicitations. Ses humanités étant terminées, il se rendit à Würzbourg pour y suivre les cours de l'université. Son habileté sur l'orgue l'eut bientôt fait remarquer et le fit admettre gratuitement dans l'institut de Saint-Julien, où les jeunes gens les plus distingués dans leurs études étaient seuls reçus. Ce fut dans cette maison qu'il apprit la composition, sous la direction de Kurzinger. Pendant qu'il suivait les cours de droit à l'université, il vécut en donnant des leçons de musique dans les familles les plus opulentes. Prenant part aux concerts qui se donnaient à Würzbourg pendant la saison d'hiver, il y forma son goût par l'audition des œuvres de Haydn et de Mozart. En 1805, le grand-duc de Toscane Ferdinand, frère de l'empereur François Ier, étant devenu électeur de Würzbourg, forma une nouvelle chapelle, à laquelle fut attaché Rœder, qui venait de terminer ses études. Plus tard, on lui confia la direction de l'orchestre de l'Opéra : cette position lui procura les moyens d'étudier les plus belles productions de l'école italienne, dont la bibliothèque du grand-duc était abondamment fournie. Rœder vécut dans cette position jusqu'en 1814, où, par la cession du grand-duché de Würzbourg, Ferdinand fut appelé au trône de la Bavière : alors la chapelle fut dissoute, et Rœder fut mis à la pension. Il vécut quelque temps dans la retraite, et ce fut à cette époque de sa vie qu'il écrivit les messes solennelles qui lui ont fait une belle réputation en Allemagne. Le retentissement qu'eut le nom de l'auteur de ces ouvrages en Bavière fit appeler Rœder en 1830 à Augsbourg, en qualité de directeur de musique. Au mois d'août 1839, le roi Louis de Bavière lui confia la direction de sa chapelle. Cet artiste estimable vivait encore à Munich en 1861 et était alors âgé de quatre-vingt-un ans. Ses ouvrages principaux sont : 1° Messe solennelle (en *ut*), pour 4 voix et orchestre, n° 1; Munich, Falter. — 2° Messe solennelle (en *ré*) idem, n° 2; ibid. — 3° Messe idem (en *ut*), n° 3; ibid. — 4° Messe solennelle à 4 voix, chœur, orgue et orchestre, n° 4, op. 35; ibid. — 5° Trois messes semi-solennelles pour solos, chœur, orgue, 2 violons, alto et 2 contrebasses, avec les instruments à vent et timbales *ad libitum*; Mayence, Schott. — 6° *Te Deum* à 4 voix solos, chœur et orchestre; ibid. — 7° Psaumes des vêpres pour toutes les fêtes de l'année, avec les antiennes des quatre temps de l'église, à 4 voix chœur, orgue obligé, et orchestre *ad libitum*; ibid. — 8° Motet (*Fracto demum*) idem; ibid. — 9° Psaumes des vêpres du dimanche pour 4 voix et chœur, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse et orgue obligés, cors, trompettes et timbales *ad libitum*; op. 44; Munich, Falter. — 10° Psaumes des vêpres des fêtes de la Vierge idem., op. 45; ibid. — 11° *La Messiade*, oratorio pour voix seules, chœur et orchestre, exécuté à Augsbourg en 1831, puis à Stuttgard et à Munich. — 12° *Cæcilie* (Sainte-Cécile), cantate idem, exécutée à Munich en 1839. — 13° Symphonie à grand orchestre; ibid. — 14° *Les Suédois*, grand opéra représenté à Prague, en 1842.

ROEDIGER (Jean-Christophe), né le 4 mai 1704, à Bischleben, village du duché de Saxe-Gotha, entra à l'âge de onze ans dans la chapelle du duc de Gotha, comme enfant de chœur. La beauté de sa voix lui procura la protection du prince, qui le fit instruire par un des meilleurs musiciens de sa chapelle. A l'âge de vingt-trois ans, il entra au service du prince de Schwarzbourg-Sondershausen; il y resta jusqu'à sa mort, arrivée le 5 mars 1765. Habile violoniste et chanteur agréable, il était aussi compositeur distingué, comme on peut le voir par quelques-uns de ses morceaux insérés dans la collection de musique d'église publiée par le maître de chapelle Stœlzel.

ROEHM (Jean-Huldrich), directeur de musique et acteur à Francfort-sur-le-Mein, naquit à Eschborn, dans le district de Hanau, en 1755, et débuta sur la scène en 1777. Il a composé, pour les théâtres auxquels il fut attaché, la musique des opéras comiques suivants : 1° *Das Testament* (le Testament). — 2° *Der Fassbinder* (le Tonnelier). — 3° *Der verliebte Maler* (le Peintre amoureux). — 4° *Der Zweite Hockzeittag* (le Second jour de noces). Retiré du théâtre, Rœhm vivait à Francfort en 1790.

ROELLIG (Jean-George), né à Burghausen, dans la Saxe, en 1710, eut pour premier maître de musique Balthazar Grollmann, recteur de l'école de cette ville; puis il continua ses études à l'école de la Sainte-Croix, de Dresde, sous la direction de Reinhold, depuis 1727 jusqu'en 1735. Dans le même temps, il prit des leçons de clavecin et de composition chez Hartwich. Ses liaisons avec quelques artistes de mérite, particulièrement avec Zelenka, achevèrent de former son talent. Après avoir passé quelques années à l'université de Leipsick, il entra dans la chapelle du prince d'Anhalt, à Zerbst. Il a laissé en manuscrit quatorze symphonies, vingt-six morceaux concertants pour divers instruments, six

trios pour flûte, violon et basse, et neuf trios pour cor, hautbois et basson.

Un autre artiste, désigné sous le nom de *Rœllig le jeune*, est connu par trois concertos pour le clavecin, et douze trios pour clavecin, violon et flûte.

ROELLIG (Charles-Léopold), né à Vienne, en 1761, s'adonna dès sa jeunesse à l'étude de l'harmonica, et acquit sur cet instrument une habileté remarquable. Le désir d'augmenter les ressources de cet instrument lui fit entreprendre d'y appliquer un clavier, mais il le construisit de manière qu'on pût aussi le jouer par le frottement des doigts. Ce fut lui aussi qui imagina de dorer les bords des cloches, pour rendre plus facile leur mise en vibration. Le désir de se procurer ces cloches d'une bonne qualité, lui fit visiter les verreries de la Hongrie et de la Bohême. Il y faisait faire des essais jusqu'à ce qu'il se fût procuré des cloches du son le plus pur et le plus juste, dans un diapason donné, pour tous les degrés chromatiques de l'échelle. Arrivé à Hambourg, vers 1782, il y demeura quelque temps et y écrivit la musique d'un opéra-comique intitulé : *Clarissa, oder das unbekannte Dinstmædchen* (Clarisse, ou la Servante inconnue). Arrivé à Berlin, il y publia, en 1787, la description de l'harmonica à clavier qu'il avait inventé; puis il se rendit, en 1789, à Leipsick, où il fit paraître un recueil de petites pièces pour cet instrument, chez Breitkopf. De retour à Vienne, il y fut nommé, en 1797, official de la bibliothèque impériale. Il mourut en cette ville, le 4 mars 1804, à l'âge de quarante-trois ans. La description qu'il a publiée de son harmonica perfectionné a pour titre : *Ueber die Harmonica. Ein Fragment*; Berlin 1787, in-4° de 32 pages, avec la figure de l'instrument. Rœllig inventa plus tard un autre instrument à clavier de trois octaves et demie, monté de cordes métalliques et de boyau, destiné à être joué par une seule main, qu'il appela *Orphica*, et dont il donna la description dans un écrit intitulé : *Orphica, ein musikalisches Instrument, erfunden von C.-L. Rœllig* (Orphica, instrument de musique inventé par C.-L. Rœllig); Vienne, Blumauer, 1795, in-8° de 21 pages, avec 5 planches. Cet opuscule fut inséré dans le Journal du Luxe et des Modes, au mois de février 1796, et dans celui des Fabriques, des Manufactures et du Commerce (janvier 1796). En 1801, Rœllig inventa un autre instrument à clavier avec des archets mis en mouvement par une pédale. Il lui donna le nom de *Xenorphica*, et en publia la description dans le Journal des Modes (février 1801), avec une histoire des instruments du même genre, depuis celui que Jean Heydn (*voyez* ce nom) avait inventé en 1610, jusqu'à sa propre invention. On a aussi de Rœllig : 1° *Versuch einer musikalischen Intervallentabelle, zur zusammensetzung aller üblichen Tonleitern Accorde, und ihren Verwechslungen, fur junge Musiker und Dilettanten* (Essai d'une table des intervalles de musique pour la formation des gammes usitées, etc.); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1789, in-folio. — 2° Une dissertation sur Raoul de Couci, dans la Gazette musicale de Leipsick, tome IV, pages 625-632. — 3° Un article sur l'harmonica à clavier, ibid., tome V, page 423. — 4° Quelques morceaux faciles pour l'orphica; Vienne, Mollo, 1797. — 5° Six Chansons allemandes, avec accompagnement d'orphica ou de clavecin; ibid., 1797. Il avait aussi promis, dans le Journal des modes (juin 1798), de publier 12 chansons du comte de Wolkenstein, trouvère du quatorzième siècle, d'après un manuscrit de la bibliothèque impériale, traduites en notation moderne; mais ces curieux morceaux n'ont point paru.

ROEMHILD (Jean-Théodore), bon compositeur de musique d'église, naquit le 23 septembre 1684, à Salsungen, près de Henneberg. Jacques Bachen, *cantor* à Ruhl, fut son premier maître de musique. Admis ensuite à l'école Saint-Thomas de Leipsick, il y reçut des leçons de Schellen et de Kuhnau. Ses études terminées dans cette école, il suivit les cours de l'université depuis 1705 jusqu'en 1708, puis fut nommé *cantor* à Spremberg. Son mérite ayant été bientôt reconnu, il obtint, en 1714, la place de recteur à l'école de cette ville; cependant il n'y resta pas plus d'une année, parce que la place, plus avantageuse, de directeur de musique à l'église luthérienne de Freyberg, dans la basse Silésie, lui fut donnée en 1715. Neuf ans après, il retourna à Spremberg, avec le titre de maître de chapelle. Le duc de Mersebourg l'appela à sa cour en la même qualité, dans l'année 1731, et lui accorda en outre, après la mort de Kauffmann, en 1735, les places d'organiste de la cour et de la cathédrale. Rœmhild mourut à Mersebourg en 1757. Il a beaucoup écrit pour l'église. Parmi ses compositions on remarque la musique de deux années complètes pour le service divin, et des cantates sur les différents âges de la vie humaine.

ROESER (Valentin), clarinettiste allemand, attaché au prince de Monaco vers 1770, vint à Paris à cette époque, et y publia des symphonies concertantes, des quatuors et des trios pour instruments à vent. On connaît aussi sous son nom :

1° Gamme pour le hautbois avec 12 duos; Paris, Boyer, 1785. — Gamme pour la clarinette avec 6 duos; ibid. — 3° Gamme pour le basson avec 12 duos; ibid. L'ouvrage par lequel Rœser est encore connu a pour titre : *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et les cors*; Paris, 1781, in-4°. Rœser a donné une traduction française de la *Méthode raisonnée de violon*, par Léopold Mozart; Paris, Boyer, 1770, in-folio. Il est aussi l'auteur d'une méthode de flûte publiée à Paris, chez Leduc.

ROESLER (Valentin), philologue et orientaliste, né à Nuremberg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur d'un écrit intitulé : *Dissertatio philologico-theologica de choræis veterum Hebræorum*; Altorf, 1726, in-4° de 32 pages.

ROESLER (le P. François-Grégoire), moine augustin, à Ratisbonne, mourut dans cette ville, en 1760. Il s'est fait connaître avantageusement par de bonnes compositions pour l'église, intitulées : *Melodramma ecclesiasticum, id est offertoria XV festis aliquibus Dominicis, et communi Sanctorum accomodata a 4 voc. et 6 instrumentis*, op. 1; Augsbourg, Lotter, 1747, in-fol. — 2° *Oves octo harmonicæ in ovile fraternum receptæ, seu VIII symphoniæ a 4*, op. 2; ibid. — 3° *VI Missæ solemniores, quarum ultima de Requiem a 4 voc. ac 6 instrum.* op. 3; ibid. — 4° *VI Litaniæ lauretanæ a 4 voc. velut operariis ac consuetis instrumentis sex*; ibid.

ROESLER (Ernest-Frédéric), né à Rastenberg, dans le duché de Weimar, le 26 mars 1748, fit ses études au collége de Weimar, et y reçut des leçons de musique du maître de chapelle Wolff. Ayant acquis une grande habileté sur l'orgue, il fut nommé organiste à Plauen, dans le Voigtland. Il occupa cette place jusqu'en 1798; alors il donna sa démission et se mit à voyager en Allemagne avec l'intention d'aller à Londres. En 1799, il se fit entendre à Sondershausen; Gerber lui accorde des éloges pour son talent, mais non sans restriction. Depuis cette époque, on n'a plus eu de renseignements sur cet artiste. Rœsler a publié en 1785 un livre choral complet à l'usage des organistes, sous ce titre : *Vollstandigen leichtbezifferten Choralbuch, zum besten angehender Orgelspieler*. Il a laissé en manuscrit des pièces d'orgue de différents genres.

ROESLER (Joseph), né en 1773, à Schemnitz, en Hongrie, était fils d'un conseiller des mines qui se fixa ensuite à Prague. Son père, simple amateur de musique, lui enseigna les principes de cet art. La lecture de livres de théorie et de partitions des grands maîtres compléta son éducation musicale. Après qu'il eut achevé ses cours de philosophie, il accepta la place de directeur d'orchestre dans la troupe d'opéra dirigée par Guardason, en 1795. Il parcourut en cette qualité une partie de l'Allemagne méridionale, pendant dix ans; puis le prince de Lobkowitz l'appela à Vienne, l'attacha au théâtre de la cour, le prit dans sa maison et le chargea de la direction de sa musique. Malheureusement la santé de Rœsler était chancelante. Dans un voyage en Bohême, où il accompagnait le prince, en 1810, une maladie sérieuse l'arrêta au château de Raudnitz. A peine convalescent, il reprit à Vienne ses occupations; mais l'excès du travail lui causa une rechute, au mois de juillet 1811, pendant qu'il se trouvait à Prague. Les eaux de Liebwerder, que les médecins lui avaient ordonnées, semblèrent d'abord lui procurer une amélioration sensible, mais elle fut de peu de durée, car il succomba le 25 juillet 1812, à l'âge de trente-neuf ans. Parmi les productions de cet artiste, on compte dix opéras, savoir : 1° *La Sorpresa*, opéra bouffe italien, représenté à Prague. — 2° *La Pace di Klentsch*. — 3° *La Pastorella degli Alpi*. — 4° *Il Custode di sè stesso*. — 5° *La Forza dell' amore*, écrit pour Venise en 1798. — 6° *Le due Burle*, à Prague. — 7° *Clémentine ou les Rochers d'Arona*, ibid. — 8° *Tristes Aventures d'Élisa, princesse de Bulgarie*, opéra allemand, à Venise, en 1807. — 9° *Le Mariage de Jason*, opéra allemand. — 10° *La Vengeance ou le Château de brigands*, en trois actes, représenté au théâtre de Prague, le 26 décembre 1808. Deux pantomimes. — 11° *Le petit Cor enchanté*. — 12° *La Naissance du tailleur Wetz-Wetz-Wetz*. Quatre cantates parmi lesquelles : 13° *Il Cyclope*. — 14° *Marte al tempio della Gloria*. — 15° *Cantate sur la mort de Mozart*, Prague 1798. Beaucoup de morceaux ajoutés à des opéras italiens ou dans des oratorios. Les compositions gravées de Rœsler sont les suivantes : 1° Concerto pour piano, op. 15; Offenbach, André. — 2° Sonates pour piano et violon, liv. 1 et 2; Leipsick, Henrichs. — 3° Quatuor pour 2 violons, alto et basse, op. 6; Offenbach, André. — 4° Sonates pour piano seul, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 5° Trois sonatines, idem; ibid. — 6° Sonate composée quinze jours avant sa mort; Prague, Enders. — 7° Rondeaux et fantaisies; Leipsick, Breitkopf; Vienne, Mechetti; Prague, Berra. — 8° Variations, idem; Prague, Berra. — 9° Chansons allemandes; Vienne, Haas; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

ROESSIG (Charles-Gottlob), savant éco-

nomiste et jurisconsulte, né à Mersebourg, en 1752, vécut à Leipsick, et y eut le titre de professeur ordinaire de droit naturel et de droit des gens. Il mourut en cette ville, le 20 novembre 1806. Parmi ses nombreux ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Versuch in musikalische Dramen nebst einige Anmerkungen*, etc. (Essai de drames en musique, avec des notes concernant l'histoire et les règles de ce genre de poésie, et la moralité du théâtre); Bayreuth, 1779, in-8°.

ROETER (Jean-Guillaume), prédicateur à Heidelberg, était dans cette ville en 1817, et y vivait encore en 1834. Il a publié dans le recueil intitulé : *General-Synode des Grossherzogthums Baden* (Synode général du grand-duché de Bade), Carlsruhe, 1834, n° 7, p. 1-19, un *Avis sur la partie musicale du nouveau livre de chant du grand-duché de Bade*.

ROETH (Philippe), compositeur, né à Munich, le 6 mars 1779, se livra d'abord à l'étude des sciences, mais il l'abandonna bientôt pour celle de la musique. Schwarz, musicien de la cour de Bavière, lui enseigna le violoncelle; il apprit aussi à jouer de la flûte, du violon, du piano, et Winter lui donna quelques leçons de composition. Cependant l'étude des partitions de Haydn, de Mozart, de Cherubini, et de quelques autres grands maîtres fut la source où Rœth puisa ses connaissances les plus solides dans l'art d'écrire. Après avoir vécu quelque temps à Vienne et visité une partie de l'Allemagne, il retourna dans sa patrie, et fit représenter au théâtre de la cour, à Munich, en 1809, un opéra en trois actes, intitulé : *Holmara*. Le succès de cet ouvrage le décida à écrire *le Fermier Robert*, opéra-comique en un acte, joué en 1811, et qui ne fut pas moins bien accueilli. Rœth a écrit ensuite la musique de plusieurs ballets et d'opérettes parmi lesquels on cite : *Huldigungsfeste* (La Fête du serment de fidélité); *Der Kampf mit dem Drachen* (Le Combat avec les dragons). *Prinzessin Eselshaut* (La Princesse Peau-d'Ane); *Zauberin Sidonia* (La Fée Sidonie); *Zémire et Azor; Zwœlf schlafenden Jungfrauen* (Douze jeunes Filles endormies). Tous ces ouvrages ont été représentés à Munich jusqu'en 1823. En 1825, Rœth fit un nouveau voyage à Vienne et donna, au théâtre *An der Wien* (Sur la Vienne), l'opéra-comique *Das Abentheuer in Guadarama Gebirge* (L'Aventure dans les montagnes de Guadarama). Dans l'année suivante, il écrivit dans la même ville, avec Riotte (*voyez* ce nom), l'opéra féerique *Staberl von der Freichütz* (L'Arbalète du franc archer). De retour à Munich en 1828, Rœth y vivait encore en 1858 et était alors âgé de soixante-dix-neuf ans. Il a publié : 1° Concerto pour la flûte; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Trois thèmes variés pour flûte, violon, alto et basse, ibid. — 3° Des airs de danse pour divers instruments. — 4° Des chansons allemandes avec accompagnement de piano.

ROEVER (Henri), né à Vienne le 27 mai 1827, apprit d'abord à jouer du violon ; mais à l'âge de dix-huit ans il abandonna cet instrument pour se livrer à l'étude du violoncelle, sur lequel il est parvenu à la possession d'un beau talent. Cet artiste est aujourd'hui (1863) le plus habile violoncelliste de Vienne. Il a publié dans cette ville quelques-unes de ses compositions pour son instrument.

ROFOD (....), docteur en théologie et prédicateur à Copenhague, est auteur d'une dissertation en langue danoise, qui a pour titre : *Musikens Indslydelse paa mennesket* (L'Influence de la musique sur l'organisation humaine); Copenhague, 1804, in-8° de 140 pages.

ROGANTINI (François), organiste de l'église Sainte-Marie Majeure, à Bergame, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un recueil d'ouvrages de sa composition pour l'église, sous ce titre : *Libro primo di concerti ecclesiastici a una, due, tre e quattro voci con due Messe*, Deus in adjutorium, *falsi bordoni, Magnificat e litanie, op. 1; Venetia, Aless. Vincenti*, 1644, in-4°.

ROGER (Michel), compositeur français, vécut vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il y avait un musicien de ce nom dans la chapelle de Henri IV. On a imprimé de sa composition : 1° *Missæ* 4 *vocibus concinnendæ, ad imitationem moduli*. 1° Dum tolleret Dominus; — 2° Traderunt enim Gentibus; — 3° Ecce veniet; Paris, Ballard, in-fol. m°. 2° *Introitus Dom. dierum et præcipuum Fest.* 5 *vocum*; Leipsick, in-4°.

ROGER (Benjamin), fils d'un musicien de la chapelle royale de Windsor, naquit dans cette ville en 1614. Après avoir fait ses études musicales comme enfant de chœur, sous la direction du Dr. Nathaniel Gilles, il fut nommé clerc de la chapelle, puis organiste de l'église du Christ, à Dublin. En 1641, époque de la rébellion, il retourna à Windsor et y eut le titre de clerc du chapitre ; mais bientôt encore troublé dans cette position par les événements politiques, il n'eut plus d'autres ressources qu'une petite pension et quelques leçons pour vivre. En 1656, il obtint le titre de bachelier en musique à l'université de Cambridge. Rentré dans la chapelle de Windsor en 1662, il eut aussi le titre d'organiste du col-

lége d'Eton dans la même année. En 1669, il prit ses degrés de docteur en musique. En 1685, il perdit sa place d'organiste par ordre formel du roi, parce qu'il avait eu recours à la protection de Cromwell. Depuis lors il vécut à la campagne, d'une petite pension que lui faisait le collége, et parvint à un âge avancé, entièrement oublié. L'hymne à quatre voix de sa composition : *Teach me, o Lord*, inséré par le docteur Crotch dans ses *Specimens*, prouve que Roger écrivait bien, et que ses mélodies étaient douces et gracieuses. Quelques-uns de ses morceaux ont été publiés par Playford dans sa collection des airs de cour (*Court ayres*), en 1665. Plusieurs hymnes et antiennes de sa composition ont été aussi publiés dans les *Cantica sacra*, et dans la collection de psaumes et hymnes à quatre parties dont Playford est l'éditeur. La collection complète de ses services et antienues se trouve en manuscrit dans les archives de Saint-Paul, à Londres.

ROGER (Étienne), célèbre éditeur de musique et libraire à Amsterdam, exerça son industrie depuis les dernières années du dix-septième siècle jusqu'en 1725, époque où Le Cène devint son successeur. Il a publié un catalogue de ses ouvrages de fonds ou d'assortiment, qui fournit des renseignements utiles pour la bibliographie de la musique, sous ce titre : *Catalogue des livres de musique nouvellement imprimez à Amsterdam chez Estienne Roger, marchand libraire, ou dont il a nombre, avec les prix* ; Amsterdam, Roger (sans date), in-8° de 16 pages. Ce catalogue a été réimprimé avec les nombreuses additions des ouvrages imprimés chez Le Cène, sous ce titre : *Catalogue des livres de musique imprimés à Amsterdam, chez Étienne Roger, et continués par Michel-Charles Le Cène;* Amsterdam, Le Cène (sans date), petit in-8° de 72 pages. Ce petit volume a de l'intérêt pour l'histoire bibliographique de la musique vers la fin du 17e siècle et dans la première moitié du dix-huitième.

ROGER (Joseph-Louis), docteur en médecine, naquit à Strasbourg au commencement du dix-huitième siècle, et se fixa à Montpellier, où il fut admis comme membre de l'Académie royale de médecine. Il mourut à Avignon en 1761. On a de lui une bonne monographie intitulée : *Tentamen de vi soni et musices in corpore humano;* Avignon, Jacques Gurrignan, 1758, un volume in-8° de 117 pages (très-rare). E. Sainte-Marie, médecin de Montpellier, a donné une traduction française de cet ouvrage avec des notes, sous le titre : *Traité des effets de la musique sur le corps humain* ; Paris, Brunot, et Lyon, Reimann, 1803, 1 vol. in-8° de 350 pages.

ROGER (Alexis-André), né le 11 juin 1814 à Château-Gontier (Mayenne), fut admis au Conservatoire de Paris le 22 août 1828, et y reçut des leçons d'harmonie et d'accompagnement de MM. Lecoupey et Dourlen. Le second prix de cette partie de l'art lui fut décerné en 1832. Plus tard, il devint élève de Paër pour la composition. Le premier grand prix lui fut donné au concours de l'Institut, en 1842. Aucun ouvrage de cet artiste ne m'est connu.

ROGER (Gustave-Hippolyte), ténor dramatique français, né le 17 décembre 1815 à la Chapelle-Saint-Denis, près de Paris, est fils d'un notaire de ce lieu. Ayant perdu ses parents dans sa première jeunesse, il fut élevé par un oncle qui lui fit faire de bonnes études, le destinant à suivre la carrière de son père. A sa sortie du collége, cet oncle l'obligea de fréquenter les cours de droit et le plaça chez un notaire; mais, dominé par un goût passionné pour le théâtre, Roger négligea les leçons des professeurs du Code et du Digeste. Son travail, dans l'étude du notaire chez qui on l'avait obligé d'entrer, se bornait à apprendre des rôles d'opéra-comique, pour un théâtre de société dans lequel il avait enrôlé ses amis et quelques grisettes. Il était entré dans sa vingt et unième année et touchait à sa majorité, lorsque enfin son oncle, vaincu par sa persévérance, le laissa libre de suivre son penchant pour la scène. Ce fut alors que Roger commença des études régulières de chant. Le 17 juin 1836 il fut admis au Conservatoire de Paris comme élève externe de chant, et le 19 janvier 1837 il obtint son admission au pensionnat de cette institution (1). Martin (*voyez* ce nom) y fut son professeur de chant, et M. Morin lui enseigna la déclamation lyrique. Doué d'une voix charmante et d'une rare intelligence dramatique, il fit de rapides progrès dans ses études, et obtint les premiers prix de chant et d'opéra-comique aux concours de 1837. Le 16 février 1838 il débuta au théâtre de la Bourse par le rôle de *Georges*, dans *l'Éclair* d'Halévy. Son extérieur élégant et gracieux, le charme de sa voix et son instinct dramatique lui procurèrent un véritable succès, qui se consolida dans les représentations suivantes. Son premier rôle de création fut celui du *marquis de Forlanges* dans *le Perruquier de la Régence*, opéra d'Ambroise Thomas. Non moins distingué par son jeu que par le chant, il devint bientôt l'acteur indispensable des ouvrages

(1) Les dates données dans des notices biographiques de Roger publiées en Allemagne sont toutes fausses : celles qu'on trouve ici sont authentiques et proviennent des registres du Conservatoire de Paris.

de quelque importance représentés à l'Opéra-Comique. Pendant dix années consécutives il ne connut que le succès dans tous ses rôles. Quel motif lui fit quitter la scène pour laquelle il semblait avoir été formé? Personne ne le sait; mais ce fut assurément une détermination malheureuse pour lui, car sa voix, pleine d'agrément dans la musique légère de ce théâtre, fit voir son insuffisance à l'Opéra, où il s'engagea en 1848, et surtout dans le rôle principal du *Prophète* de Meyerbeer, dont la première représentation eut lieu le 16 avril 1849. Dès la première soirée, les connaisseurs jugèrent que Roger ne résisterait pas à la fatigue; car il forçait son organe pour lui donner l'intensité nécessaire; ressource déplorable qui ruine rapidement les meilleures voix. Leur prédiction ne tarda pas à se vérifier. En 1850 il fit un premier voyage en Allemagne, et chanta aux théâtres de Francfort sur-le-Mein et de Hambourg aux applaudissements unanimes du public, charmé par son excellente prononciation de la langue allemande et pour sa belle manière de phraser la musique des plus grands maîtres. En 1851, il fit un second voyage au delà du Rhin, et n'eut pas moins de succès à Berlin qu'à Hambourg et à Francfort. Dans les années suivantes, il y fit plusieurs autres excursions: mais on ne tarda pas à constater l'altération progressive de sa voix. Un cruel accident vint le frapper après son dernier séjour à Berlin: dans une partie de chasse il reçut la charge de son fusil dans un bras; la blessure était des plus graves et l'amputation devint nécessaire. Après sa guérison, il essaya de reprendre son service à l'Opéra avec un bras mécanique, mais ses efforts pour se maintenir sur cette grande scène furent impuissants: après quelques mois de fatigue, il dut y renoncer. Il donna alors des représentations dans quelques grandes villes des départements de la France. De retour à Paris, il rentra à l'Opéra Comique; mais il n'était plus que l'ombre de lui-même; cet essai ne fut pas plus heureux que celui de l'Opéra, et bientôt après il disparut pour toujours du théâtre de son ancienne gloire. Aujourd'hui (1864) il joue encore les rôles de grand opéra dans ses voyages, mais, en dépit de son adresse et de son intelligence, sa voix est insuffisante.

ROGGE (Henri), organiste à l'église Sainte-Marie, à Rostock, né dans cette ville en 1642, fut considéré comme un des artistes les plus habiles de son temps dans la fantaisie libre sur l'orgue. Un accident l'ayant privé pendant quelque temps de l'usage de la main gauche, il se servit avec tant de talent des pédales pour les basses, pendant qu'il jouait les parties supérieures avec la main droite, que personne ne put se douter qu'il ne se fût servi que d'une main. Il mourut en 1702, après avoir occupé sa place pendant près de quarante ans. Ses compositions pour l'église et pour l'orgue sont restées en manuscrit. Il avait écrit une dissertation sur la quarte, qui n'a pas été imprimée.

ROGGIUS (Nicolas), né à Gœttingue dans la première moitié du seizième siècle, fut *cantor* du collége de Saint-Martin, à Brunswick. On lui doit un traité des éléments de la musique, qu'il écrivit pour l'usage des élèves de cette école. Ce livre a pour titre: *Musica practica, sive artis canendi elementa, modorumque musicarum doctrina, quæstionibus breviter et perspicue exposita*; Brunswick, 1566, in-8°. La deuxième édition a été publiée à Wittenberg, en 1586 (six feuilles in-8°), et la troisième à Hambourg, en 1596.

ROGIER-PATHIE ou **ROGER** (Maitre), organiste de la chapelle de Marie, reine de Hongrie, gouvernante des Pays Bas. Il succéda en cette qualité à Sigismond Wyer, qui l'occupait encore au mois d'avril 1533, ainsi qu'on le voit par ce passage d'un registre de comptes, sous cette date (1): « A Siegmont Vyer, pour un grant « instrument Virginal par luy prins et achete en « la ville d'Anvers, et ce comprins l'ammenaige « du dict Anvers, xxxvi livres et quinze sous « (avril 1533). » Rogier-Pathie est cité dans les mêmes registres comme organiste de la cour en 1538 et 1539 (2). C'est ce même artiste dont les compositions se trouvent dans plusieurs recueils sous le nom seul de *Rogier* ou de *maistre Rogier*, ou même *Roger*. Le treizième livre de la rarissime collection de motets publié par Attaingnant sous ce titre: *Liber decimus tertius XXIIJ musicales habet modulos quatuor, quinque vel sex vocibus editos* (Parrhisiis, etc., 1535, petit in-4° obl.) en renferme deux à 4 voix de Rogier. Une chanson à 4 parties de sa composition est dans le premier livre, publié à Anvers par Tylman Susato, en 1543, sous ce titre: *Chansons* à 4 *parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons convenables tant à la voix comme aux instruments*. Le neuvième livre imprimé par Attaingnant sous ce titre: *Trente et une chansons musicales a quatre parties* (Paris, 1534, petit in-8° obl.), renferme deux chansons de *Roger Pathie* (fol. 9 et 13): c'est le seul recueil où l'on trouve le nom de famille de *Rogier* ou *Roger*. La grande collection intitulée: *Trente-cinq livres de chansons nouvelles à 4 parties de divers auteurs en deux volu-*

(1) Registre n° M 216 de la chambre des comptes, aux archives de Lille.

(2) Registre M 140. *ibid.*

mes (Paris, Pierre Attainguant, 1539-1549, in-4° obl.) contient plusieurs chansons de *Rogier* dans les livres V et VI. La deuxième partie du recueil intitulé : *Hortus Musarum. In quo tanquam flosculi quidem selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus* (*Lovanii, apud Phalesium bibliopolam* 1552-1553), renferme les chants *Cessez mon œil; Si pur, ti guardo*, de Rogier, avec un accompagnement de luth. On trouve aussi le motet *Tanto tempore vobiscum* à 4 parties, du même musicien, dans un manuscrit précieux de la bibliothèque de Cambrai (sous le n° 124), dont M. E. de Coussemaker a donné la description dans sa *Notice sur les Collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai* (p. 65-91).

ROGIER (Philippe-Marie). On voit dans les registres de la chapelle royale de Madrid qu'un maître flamand de ce nom occupait la place de vice-maître de cette chapelle en 1589, après la retraite de *Flecha* (*voyez* ce nom), et que Thomas-Louis de Victoria en fut nommé maître dans la même année (voyez M. Mariano-Soriano de Fuertez, *Hist. de la musica española*, t. II, p. 135). Il se peut que ce Rogier ait été de la même famille que le précédent, et peut-être son fils. Les compositions de Philippe-Marie Rogier ont été inconnues jusqu'à ce jour : une circonstance imprévue vient d'en faire découvrir (1862) quelques-unes qui ont beaucoup d'intérêt. Il existe à la bibliothèque de Tournai un volume grand in-folio de 257 pages chiffrées dont le titre manque. La première page est remplie par la dédicace adressée à Philippe III, roi des Espagne (*Philippo tertio Hispaniarum Regi*), signé *Gaugericus de Ghersem*. Celui-ci nous y apprend qu'il est chargé, par le testament de *Philippe Rogier*, son maître, de mettre au jour cinq messes de sa composition, et qu'il y en a ajouté une sixième, dont lui-même est auteur. Les cinq messes de Philippe Rogier sont : 1° *Philippus secundus Rex Hispaniæ*; 2° *Inclita stirpo Jesse*; toutes deux à quatre voix. 3° *Dirige gressus meos*, à cinq voix; 4° *Ego sum qui sum*; 5° *Inclina Domine*; ces deux dernières à 6 voix. La messe de Gaugericus de Ghersem est à sept voix : elle a pour titre : *Ave Virgo Sanctissima*. A la fin du volume, on lit la souscription suivante : *Matriti, apud Joannem Flandrum* MDXCVIII (1). Il est hors de doute que *Gaugericus de Ghersem* fut aussi un des musiciens belges qui illustrèrent leur patrie dans toute l'Europe pendant les quinzième et seizième siècles. Nous trouvons dans une pièce intéressante publiée par M. Alexandre Pinchart, au 2e volume de ses *Archives des arts, sciences et lettres* (Gand, 1863, p. 236), la preuve que cet artiste, après avoir été au service du roi d'Espagne, revint dans son pays et qu'il y eut l'emploi de maître de chapelle des archiducs Albert et Isabelle, gouverneurs des Pays-Bas. Cette preuve se trouve dans une lettre de ces princes, écrite, en 1607, au magistrat de Tournai, et dont voici le texte :

« Les archiducqz, etc. Chers et bien amez, Géry (*Gaugericus*) de Ghersem, maistre de la chapelle de nostre oratoire, supplie qu'en considération des longs services qu'il a rendu en la chapelle royale de feue Sa Majesté, et lesquels il continue en la susdicte qualité, il nous pleust faire affranchir de tous logemens de gens de guerre une sienne maison audict Tournay; nous avons bien voulu advertir par ceste qu'aurions pour service agréable que teniez icelle maison exempte desdicts logemens, si aulcunement faire se peult. A tant, etc. de Bruxelles, le Xe de décembre 1607(1). »

Il résulte de cette lettre que Géry de Ghersem, après avoir été longtemps chanteur de la chapelle flamande de Philippe II, avait quitté l'Espagne pour rentrer en Belgique. La dédicace des messes de Rogier à son sucesseur, Philippe III, avait été faite pour le rendre favorable à l'élève de ce maître : elle indique que le volume ne parut que dans les derniers mois de 1598, car Philippe II ne mourut que le 13 septembre de cette année. En dépit de sa dédicace, Géry ne trouva pas sous le nouveau règne la faveur dont les musiciens belges avaient joui sous celui de Philippe II. On voit dans l'Histoire de la musique espagnole de M. Mariano Soriano de Fuertez que, depuis le règne de Philippe III, la chapelle royale ne fut plus composée que de musiciens espagnols.

ROGNONE (Richard), violoniste distingué et compositeur à Milan, vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Canzonette alla napolitana, a tre e quattro voci*; Venise, 1586. — 2° *Libro di passaggi per voci ed istromenti*, ibid, 1592. — 3° *Pavane et balli con due canzoni, e diverse sorte di brandi per suonare a quattro e cinque*, Milan, 1603.

ROGNONE (Jean-Dominique) fils du précédent, entra dans les ordres, et se fit remarquer par son talent sur l'orgue. Il eut les titres de maître de chapelle du duc de Milan et de l'église du Saint-Sépulcre, vers 1620. On a imprimé de sa

(1) Je suis redevable de ces renseignements sur le rarissime recueil des messes de Philippe Rogier à l'obligeance de M. A. Wilbaux, conservateur de la Bibliothèque de Tournai.

(1) Collection des papiers d'État et de l'audience, aux archives du royaume de Belgique.

composition : 1° *Canzonette a 3 e 4 insieme con alcune altre di Rugger Trofeo*, Milan, 1615. 2° *Libro primo di madrigali a otto voci in due cori con partitura*, ibid., 1619. — 3° *Messa per defonti all' Ambrosiana con l'aggiunta per servirsene alla romana*, ibid., 1624. On trouve des motets de ce compositeur dans les collections imprimées de Michel-Ange Grancini et de Lucino.

ROGNONE (François), second fils de Richard, fut maître des concerts du duc de Milan, et maître de chapelle de Saint-Ambroise, vers 1620. Il a beaucoup écrit pour l'église et a publié : 1° *Messe e salmi, falsi bordoni e motetti a 5, col basso per l' organo;* Milan, 1610. — 2° *Messe e motetti a 4 e 5;* Venise, 1624. — 3° *Madrigali a 5 col basso;* Venise, 1613. — 4° *Correnti e gagliarde a 4 con la quinta parte ad arbitrio per suonare su varii stromenti;* Milan, 1624. — 5° *Aggiunta dello scolaro di violino ed altri stromenti col basso continuo per l' organo;* Milan, 1614. L'ouvrage le plus intéressant de Rognone pour l'histoire de la musique est celui qui a pour titre : *Selva di varii passaggi secondo l' uso moderno, per cantare e suonare con ogni sorte di stromenti, divisa in due parti. Nella prima di quale si dimostra il modo di cantar polito, e con gratia, e la maniera di portar la voce accentata, con tremoli, gruppi, trilli, esclamationi ed a passeggiare di grado in grado, salti di terza, quinta, sesta ed ottava, etc. Nella seconda poi si tratta de' passaggi difficili per gl' instromenti, del dar l'arcola o leggiadre*, etc.; Milan, 1620, avec une dédicace latine au roi de Pologne Sigismond III.

ROHLEDER (Jean), prédicateur à Friedland, dans la petite Poméranie, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié chez Rellstab, à Berlin, en 1790, un *Te Deum* allemand, pour orgue, 2 violons et basse, ou pour orgue seul, à l'usage des petites villes. L'année suivante, il présenta à l'académie des sciences de Berlin un manuscrit sur une nouvelle disposition du clavier des pianos, dans laquelle les touches blanches et noires devaient être rangées alternativement sur toute son étendue. Il y proposait aussi une nouvelle notation appropriée à ce clavier. L'académie ayant approuvé cette invention, dont les inconvénients sont cependant de toute évidence, Rohleder publia son ouvrage sous ce titre : *Erleichterung des Klavierspielens vermœge einer neuen Einrichtung der Klavialur und eines neuen Notensystems* (Moyen plus facile de jouer du clavecin, par le procédé d'un nouveau clavier et d'un nouveau système de notation); Kœnigsberg, 1792, in-4° de 46 pages, avec une planche. C'est ce même système dont Charles Lemme (*voyez* ce nom) s'est attribué l'invention trente-sept ans après la publication de l'opuscule de Rohleder, et qui lui a fait perdre sa fortune et sa raison.

ROHLEDER (Jean-Gottlieb ou Théophile), *cantor* à l'église de la Trinité, à Hirschberg, dans la Silésie, naquit en 1745, à Lohe, près de Breslau. Ses études musicales furent dirigées dans cette ville par l'organiste Jean-Georges Hofmann. Rohleder mourut à Hirschberg, le 26 août 1804, à l'âge de cinquante-neuf ans. On a imprimé de sa composition : 1° *Der Sommer* (l'Été), cantate avec accompagnement de piano, dont la première partie fut publiée en 1785, et la seconde en 1789. — 2° *Der Frühling* (le Printemps, ou Chants de bons poëtes allemands mis en musique pour les commençants); Schweidnitz, 1792, in-fol. de 8 feuilles. En 1802, il avait annoncé un essai d'une méthode simplifiée d'harmonie qui n'a pas paru.

ROHLEDER (Frédéric-Traugott), pasteur à Lohn, en Silésie, fut un des hommes les plus zélés de son époque pour le perfectionnement et la propagation du chant choral dans les écoles. On a de lui sur ce sujet : 1° *Die musikalische Liturgie in der evangelisch protestantischen Kirche. Für Liturgen und Kirchen musiker, insbesondere alle Prediger, Cantoren und Organisten, etc.* (la Liturgie musicale dans l'église évangélique protestante, etc.); Glogau et Lissa, 1828, in-8° de 222 pages. — 2° *Analytische Erklærüng des in einer Notenbeilage befindlichen Chorals : Herr* Gott dich loben wir (Éclaircissement analytique concernant le choral : Herr Gott dich loben wir, etc.), dans l'écrit périodique intitulé : *Eutonia*, 1829, t. 2, p. 41-48. — 3° *Einige Gedanken uber Kirchen figural Vocalmusik, in dem evangel. protestantischen Gottesdienste*, etc. (Quelques idées sur la musique d'église vocale et figurée, dans le service divin du culte évangélique protestant, etc.), dans le même recueil, t. 3, p. 201 et suivantes. — 4° *Vermischte Aufsætze zur Befœrderung wahrer Kirchenmusik* (Mélanges pour la propagation de la véritable musique d'église); Lowenberg, 1833, in-8° de 51 pages. Cette publication est la dernière du pasteur Rohleder. Les biographes allemands de l'époque actuelle (1848-1860) ne fournissent aucun renseignement sur les trente dernières années de sa vie.

ROHRMANN (Henri-Léopold), organiste à Clausthal, dans le Harz, au commencement de ce siècle, étudia les éléments de la musique chez Wallis, organiste à Herzberg, et continua ses études à Hanovre et à Zelle. On a publié de sa

composition : 1° *Versuch in Moduliren bestehend in einer Reihe von Accorden* (Essai de modulation consistant en une série d'accords); Brunswick. Spehr. — 2° Variations pour le piano sur l'air allemand : *O mein lieben Augustin;* ibid. — 3° Variations sur *God save the King;* Hanovre. — 4° Méthode courte de l'exécution des chants chorals, avec une instruction sur la conservation des orgues; Hanovre, Hahn, 1801, 43 pages in-4°. — 5° Cinquante préludes pour l'orgue, la plupart faciles, 6 conclusions et un exercice; Ilmenau, Voigt. — 6° Collection de préludes pour des chorals à l'usage des organistes exercés; Halle, Hendel. La publication de cet ouvrage porta atteinte à la réputation de Rohrmann, car Rembt en réclama la propriété dans un journal allemand publié en 1803, et déclara que ces préludes étaient son ouvrage. Rohrmann dit pour son excuse que l'éditeur avait placé, sans son aveu, son nom sur le recueil dont il s'agissait. — 7° *Pater noster* avec accompagnement d'orgue varié; Ilmenau, Voigt. Rohrmann est mort à Clausthal en 1821.

ROIG (Nicolas-Pascal), organiste du couvent royal de Saint-Augustin, à Valence, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité de plain-chant et de la musique mesurée intitulé : *Explicacion de la teorica y practica del canto llano y figurado*; Madrid, 1778, in-4° de 154 pages.

ROLAND (Alfred), né vers 1820 à Bagnères de Bigorre (Hautes-Pyrénées), fut élève de l'école de musique religieuse instituée dans cette ville. Plus tard, il fut un des montagnards des Pyrénées qui se réunirent au nombre de quarante, et parcoururent une grande partie de l'Europe depuis 1840 jusqu'en 1851, donnant partout des concerts de chants populaires sans accompagnement. Roland a publié une partie de ces mélodies sous ce titre : *Premier recueil religieux, pastoral et national, des chants montagnards favoris, exécutés à la cour de tous les souverains de l'Europe, par les quarante montagnards français;* Paris, imprimerie de Guiraudet, 1847, in-8°. Onze éditions ont été faites de ce recueil.

ROLANDEAU (Louise-Philippine-Joséphine), née à Paris en 1771, fut admise en 1789 à l'école de chant de l'Opéra, et y reçut des leçons de Lasuze. Le 10 avril 1791, elle débuta dans le rôle d'*Antigone* d'*Œdipe à Colone*. Après une année passée à ce théâtre sans succès décidé, elle entra au théâtre Feydeau en 1792, et y débuta dans *Lodoïska* de Cherubini. Son talent, plus analogue à ce genre de spectacle qu'à celui du grand opéra, la classa bientôt au rang des meilleures cantatrices de l'Opéra-Comique. Après dix années passées avec succès sur la scène de la rue Feydeau, elle ne fut pas comprise dans l'association des principaux acteurs des deux théâtres d'opéra-comique qui se forma vers la fin de 1801. Quelques mois après, elle débuta à l'Opéra bouffe italien, qui venait d'être transporté dans la salle Favart, et se montra digne d'être entendue à côté des artistes habiles de cette époque. Plus tard elle rentra avec succès au théâtre Feydeau dans *Alexis, ou l'Erreur d'un bon père*, dont le rôle principal avait été écrit pour elle en 1799; mais blessée de ce qu'elle n'obtenait point de rôles nouveaux, elle s'éloigna une seconde fois de l'Opéra-Comique, et se chargea de la direction du théâtre de Gand, en 1806. Cette entreprise n'ayant pas réussi, M^lle^ Rolandeau rentra au théâtre Feydeau pour la troisième fois au commencement de 1807, et s'y fit applaudir dans *l'Auberge de Bagnères*, dont le rôle principal avait été composé pour elle par Catel. Un événement funeste mit fin à sa vie dans les premiers jours du mois de mai : le feu prit à sa robe au moment où elle s'approchait d'une cheminée, et la consuma avant qu'on pût lui porter du secours.

ROLDAN (D. Juan-Perez), musicien espagnol, était, au commencement du dix-huitième siècle, maître de chapelle du monastère royal des dames Augustines de l'Incarnation à Madrid. La date de sa mort doit être placée vers la fin de 1722, car il eut pour successeur, en 1723, le compositeur Diego Muclas. Thomas Yriarte a placé Roldan au nombre des plus illustres compositeurs de l'Espagne, dans ces vers du troisième chant de son poëme sur la musique :

> No es ya mi canto, nó, quien te celebra,
> Simo las mismas obras immortales
> De Patiño, Roldan, Garcia, Viana,
> De Guerrero, Victoria, Ruiz, Morales,
> De Literes, San-Juan, Duron y Nebra (1).

Les ouvrages de Roldan ont été chantés dans toutes les cathédrales de l'Espagne; on les trouve dans les archives des monastères de l'Incarnation et de l'*Escorial;* la chapelle royale de Madrid possède un volume grand in-fol. de 157 pages qui contient ses messes solennelles, et l'on trouve à la cathédrale de Ségovie un recueil de ses messes de *Requiem*. M. Eslava a publié une de ses messes en partition dans la *Lira sacro-hispana* (2^e^ série, XVIII^e^ siècle, t. I).

(1) Ce ne sont pas mes vers, mais bien leurs ouvrages immortels qui ont rendu célèbres Patino, Roldan, Garcia, Viana, Guerrero, Victoria, Ruiz, Morales, Litérès, San-Juan, Duron et Nebra.

ROLFINCK (Werner), médecin, né à Hambourg le 15 novembre 1599, fit ses études à Wittenberg, Leyde, Oxford, Paris et Padoue; il obtint en 1625, dans cette dernière ville, le doctorat en médecine. Arrivé à Jéna, il y fut nommé, en 1629, professeur d'anatomie, de chirurgie, de botanique et de chimie. Il y mourut le 6 mai 1673. Dans son livre intitulé *Ordo et methodus medendi* (Jéna, 1655), il traite, au dix-neuvième chapitre : *De musica morborum medela*.

ROLL (Pierre-Gaspard), né à Poitiers en 1788, fut admis au Conservatoire de musique de Paris en 1810 : ses premières études terminées, il reçut des leçons de Reicha et de Berton pour la composition. En 1814, le grand prix de composition lui fut décerné au concours de l'Institut de France : le sujet du concours était *Atala*, cantate à grand orchestre. Parti pour l'Italie, en qualité de pensionnaire du gouvernement, Roll vécut à Rome pendant deux ans, puis à Naples, et envoya à l'Académie des beaux arts de l'Institut de grandes compositions pour l'église, qui se trouvent aujourd'hui dans les archives de cette Académie. De retour à Paris, Roll y chercha les occasions de se faire connaître par des succès à la scène; mais ce fut en vain qu'après avoir écrit la partition d'*Ogier le Danois*, grand opéra destiné à l'Académie royale de musique, il sollicita sa mise en scène : ainsi que beaucoup d'autres ouvrages, *Ogier le Danois* a été oublié par l'administration de ce théâtre. Devenu l'époux de la veuve du romancier Ducray-Duminil, Roll se retira dans une maison qu'il possedait à Ville-d'Avray, près de Paris, et disparut du monde musical.

ROLLA (Alexandre), célèbre violoniste et compositeur, naquit à Pavie le 22 avril 1757, et montra, dès son enfance, les plus heureuses dispositions pour la musique. Il se livra d'abord à l'étude du piano, sous la direction d'un prêtre de la cathédrale de Pavie, nommé *Sanpietro*. Plus tard, il entra dans l'école de Fioroni, à Milan; mais l'ardeur qu'il porta dans ses études altéra sa santé de manière à faire naître de vives inquiétudes sur sa vie. Pendant une année, ses parents lui interdirent tout travail; cependant il prit en secret des leçons de violon de Renzi, qui depuis lors est devenu premier violon de la cour du Brésil. Ayant repris toute son activité première, il devint ensuite élève du violoniste Conti, plus tard premier violon de l'opéra italien de Vienne. Les progrès de Rolla sur le violon furent rapides, et bientôt il fut considéré comme un des plus habiles violonistes de l'Italie. Un penchant invincible le portait vers l'*alto*, dont il fit une étude particulière, et sur lequel il acquit un talent incomparable. Il en joua des concertos dans les églises, les concerts et même au théâtre. Après avoir brillé à Milan pendant quelques années, il fut appelé à Parme en 1782, en qualité de virtuose de la chambre et de premier alto solo. La mort de Giacomo Georgi ayant laissé vacantes les places de premier violon et de maître des concerts de la cour, Rolla fut désigné pour les remplir. Après la mort du duc de Parme, en 1802, il se rendit à Milan, et y fut chargé de la direction de l'orchestre du théâtre de *la Scala*. Trois ans après, le prince Eugène de Beauharnais, vice-roi du royaume d'Italie, le choisit pour premier violon de sa musique particulière, et le nomma professeur au Conservatoire de Milan. Le reste de sa vie active et dévouée à l'art s'écoula dans les travaux de ces places. Jusqu'à ses derniers jours, il conserva la jeunesse de sentiment qu'on avait remarquée de tout temps dans son exécution et dans ses ouvrages. Il montra, dans la direction des orchestres, une habileté bien rare de son temps en Italie : la plupart des compositeurs s'estimaient heureux de lui confier l'exécution de leurs ouvrages. Il est mort à Milan le 15 septembre 1841, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, aussi estimé pour la noblesse de son caractère que pour ses talents. Comme compositeur de musique instrumentale, Rolla tient une place honorable dans l'art; ses trios pour violon, alto et basse ont eu particulièrement un succès de vogue. On a gravé de sa composition : 1o Sérénade à six parties, op. 2; Offenbach, André. — 2o Concertos pour violon et orchestre, nos 1, 2, 3; Paris, Janet, Sieber; Vienne, Artaria. — 3o Adagio et thème varié idem; Milan, Ricordi. — 4o Concertos pour alto et orchestre, nos 1, 2, 3, 4; Paris, Sieber; Offenbach, André. — 5o Divertissement id.; Milan, Ricordi. — 6o Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op, 1; Vienne, Artaria; Paris, Janet. — 7o Trois idem, 2me livre; ibid. — 8o Quintette concertant pour 2 violons, 2 altos et basse; Vienne, Artaria. — 9o Trios pour violon, alto et basse, liv. 1 et 2; Paris, Janet. — 10o Trios pour 2 violons et basse, op. 11; Paris, Sieber. — 11o Duos pour violon et alto, op. 1, 6, 7, 8, 17; Paris, Janet; Vienne, Artaria; Milan, Ricordi. — 12o Duos pour 2 violons, op. 3, 4, 5, 9, 10, 13; ibid. Rolla a laissé en manuscrit plusieurs concertos et beaucoup de symphonies.

ROLLA (Antoine), fils du précédent, né à Parme, en 1797 (1), a reçu des leçons de violon

(1) L'auteur de l'article concernant *Rolla*, dans le Lexique universel de musique du Dr Schilling, a été induit en erreur en le faisant naître à Milan, en 1810.

de son père. En 1823, il fut appelé à Dresde par Morlacchi, en qualité de premier violon de l'opéra italien : il s'y fit remarquer par son habileté et remplit ses fonctions jusqu'en 1836. Une douloureuse et longue maladie enleva cet artiste le 19 mai 1837. On a gravé de sa composition : 1° Concerto pour le violon, op. 7 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° *Rondos alla Polacca*, avec orchestre, nos 1, 2, 3, ; Milan, Ricordi. — 3° Variations brillantes idem, op. 8 ; ibid. — 4° Idem avec quatuor, op. 13; ibid.; et divers autres ouvrages pour son instrument.

ROLLE (Chrétien-Charles), *cantor* de la nouvelle église de Berlin, né à Quedlinbourg vers 1714, est mort à Berlin le 4 juin 1795. On a de lui un écrit intitulé : *Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und Ausbreitung der Musik* (Nouveaux aperçus concernant l'usage et la propagation de la musique) ; Berlin, 1784, in-8°. Parmi les divers sujets qu'il examine dans cet ouvrage, écrit d'un style obscur, hérissé de termes nouveaux, il traite de l'usage et du perfectionnement de l'art, page 27 à 91. On a du même auteur un *Te Deum* avec orgue, trompettes et timbales, qui parut en 1765, et quelques autres compositions religieuses en manuscrit.

ROLLE (Jean-Henri), compositeur distingué, naquit à Quedlinbourg le 23 décembre 1718. Son père, directeur de musique en cette ville, ayant été appelé à Magdebourg en 1721, pour y remplir des fonctions semblables, s'y établit avec sa famille, et ce fut dans cette ville que le jeune Rolle commença l'étude des sciences et de la musique. Sa prédilection pour cet art lui fit faire des progrès si rapides, qu'à l'âge de treize ans il écrivit une cantate religieuse, que son père fit exécuter dans l'église du Saint-Esprit. A peine âgé de quatorze ans, le jeune Rolle était déjà organiste de l'église Saint-Pierre, à Magdebourg. Il occupa cette place jusqu'à sa dix-huitième année; en 1751, il fut envoyé à Leipsick, pour y suivre les cours de droit et de philosophie. Il y passa quatre années, puis se rendit à Berlin, en 1740, au moment où Frédéric II, qu'on a depuis lors surnommé *le Grand*, venait de monter sur le trône. Le talent dont Rolle fit preuve dans quelques compositions publiées à Berlin eut bientôt fixé sur lui l'attention du nouveau monarque : ce prince lui fit offrir une place dans sa musique : elle fut acceptée. Six ans après, il reçut sa nomination d'organiste à l'église Saint-Jean de Magdebourg : mais il n'obtint pas sans peine sa démission de Frédéric II, qui ne l'accorda qu'après six mois de sollicitations. La mort de son père en 1752, le fit choisir pour remplir les fonctions de directeur de musique à l'université de cette ville. Une attaque d'apoplexie le conduisit au tombeau le 29 décembre 1785, à l'âge de soixante-sept ans. Sans être homme de génie, Rolle fut un compositeur de talent. Ses mélodies ont de la grâce et du naturel ; son harmonie est purement écrite, et l'on voit dans ses chœurs qu'il possédait l'art de faire chanter les voix sans contrainte. Il a écrit plusieurs années complètes de motets et de cantates religieuses ; huit oratorios de la Passion, dont quatre d'après les évangélistes, et quatre sur les textes des meilleurs poëtes allemands. Ses ouvrages les plus connus sont des drames composés pour Magdebourg, et imprimés en partition pour le clavecin. Ces drames ont pour titre : 1° *La Mort d'Abel;* Leipsick, 1771. — 2° *La Victoire de David dans la vallée des Chênes;* ibid., 1776. — 3° *Saül, ou la Force de la musique*, ibid., 1776. — 4° *Oreste et Pylade;* ibid. — 5° *Abraham*; ibid, 1777 ; 2me édition; ibid., 1785. — 6° *Lazare, ou la Fête de la Résurrection;* ibid., 1777. — 7° *Idamante, ou le Vœu;* ibid., 1782. — 8° *L'Arrivée de Jacob en Égypte;* ibid., 1783. — 9° *Thirza et ses fils;* ibid., 1784. — 10° *La Mort d'Arminius;* ibid., 1784. — 11° *Melida*, ibid., 1785. — 12° *Mehala*, ibid., 1784. — 13° *La Tempête ou l'Ile enchantée*, exécuté à Berlin en 1802. — 14° *Gedor, ou le Réveil pour une vie meilleure*, sa dernière composition en ce genre, terminée trois mois avant sa mort, et imprimée par les soins de Zacharie, à Leipsick, en 1786. On a aussi publié de lui les cantates intitulées : 15° *David et Jonathan*, élégie avec accompagnement de piano, Leipsick, 1773. — 16° *L'Apothéose de Romulus*, idem ; ibid. — 17° *Les Dieux et les Muses.* — 18° *Les Pasteurs.* — 19° *Les Travaux d'Hercule.* — 20° *Les expressions de la fidélité, de la joie, de la reconnaissance et de l'amour*, cantate pour l'anniversaire de naissance du prince de Schwarzbourg-Rudolstadt, en 1768. — 21° *Samson;* Leipsick, Schwickert. — 22° *Les Odes d'Anacréon*, à voix seule avec accompagnement de clavecin, Berlin, 1775. — 23° Plusieurs recueils de chansons, à Halle et à Leipsick. Rolle a laissé en manuscrit des symphonies, des concertos pour le clavecin, des trios et des solos pour cet instrument.

ROLLET (....), professeur de musique à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *Méthode pour apprendre la musique sans transposition, sur toutes les clefs et dans tous les tons usités.* Paris, 1780.

ROMAGNESI (Henri), compositeur de romances et éditeur de musique, naquit à Paris le

1er septembre 1781, d'une famille qui descendait d'un acteur italien fixé en France, sous le règne de Louis XIV. A l'âge de huit ans, Romagnesi était enfant de chœur à l'église Saint-Séverin. Plus tard, il se livra à l'étude des mathématiques sous la direction de Choron (*voyez* ce nom), qui le présenta comme candidat à l'école polytechnique; mais il n'y fut pas admis. Cet échec l'obligea de revenir à l'étude de la musique, qui fut de nouveau interrompue par son départ forcé, en 1799, pour l'armée de la Vendée, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans. De retour à Paris, après la pacification des départements de l'Ouest, il essaya de la carrière des emplois, et entra dans les bureaux de l'agence des receveurs généraux. Au commencement de 1803, il obtint le grade de lieutenant dans les équipages de l'armée des côtes de l'Océan, qu'il abandonna pour la place de secrétaire du comte Daru, alors surintendant de la maison de l'empereur Napoléon. Ce fut en cette qualité qu'il fit la campagne d'Austerlitz et visita Vienne. On ignore les circonstances qui lui firent perdre cette position et le ramenèrent à Paris au commencement de 1806. Sa seule ressource fut alors d'accepter une place de commis chez l'éditeur de musique Leduc, dont Choron était devenu l'associé. Dans l'année suivante, Romagnesi obtint du duc de Feltre un emploi dans les bureaux du ministère de la guerre. Guidé par un heureux instinct, il avait composé quelques jolies romances qui avaient obtenu du succès dans les salons; mais son instruction musicale était si peu avancée, qu'il ne les écrivait qu'avec peine, et qu'il était sans cesse obligé de recourir à l'amitié de Choron pour corriger les fautes d'harmonie de ses accompagnements de piano. Jouissant enfin de quelque aisance par sa nouvelle position, il prit la résolution de recommencer ses études de musique, prit un maître de solfége et reçut des leçons de chant de Gérard, professeur au Conservatoire. Cambini lui enseigna quelque peu d'harmonie et lui fit analyser les partitions d'opéras italiens des maîtres de cette époque. Devenu plus habile, Romagnesi se livra avec ardeur à la composition de romances, en publia un grand nombre, et devint à la mode pour ce genre de musique. Enhardi par le succès, il ne borna pas son ambition à briller dans la spécialité pour laquelle la nature l'avait formé; il voulut tâter du théâtre et fit représenter, le 27 juillet 1822, au théâtre Feydeau, un opéra en trois actes intitulé *Nadir et Sélim*, faible production qui disparut de la scène après quatre ou cinq représentations. *Trois jours en une heure*, opéra-comique en un acte, qu'il fit jouer en 1830, ne fut pas plus heureux. En 1832, Romagnesi établit une maison de commerce de musique particulièrement destinée au chant : il y publia une édition complète de ses romances, en 3 volumes gr. in-4°. Le succès de vogue obtenu par quelques-unes de ces petites pièces est justifié par leurs mélodies gracieuses et naïves. On a aussi de cet artiste les ouvrages intitulés : 1° *L'Art de chanter les romances, les chansonnettes, les nocturnes, et généralement toute la musique de salon, accompagné de quelques exercices de vocalisation, et suivi de dix romances pour servir d'application à la méthode;* Paris, Duverger, 1846, in 8° de 32 pages, avec 24 pages de musique. — 2° *Psychologie du chant. Méthode abrégée de l'art de chanter contenant des exercices de vocalisation et de Mélodie de genres différents*; ibid., 1846; in-8° de 40 pages, avec 22 pages de musique. Romagnesi a dirigé *l'Abeille musicale*, journal mensuel de chant avec piano ou guitare, qui a commencé à paraître au mois d'octobre 1828, et a continué jusqu'en 1839. Cet artiste est mort à Paris le 9 janvier 1850. Il s'était endormi paisiblement le soir, et, sans avoir été malade, il ne se réveilla plus.

ROMAGNOLI (DEIFOBO), compositeur et organiste de la cathédrale de Sienne, naquit dans cette ville vers 1765, et eut pour maître son compatriote Lorenzo Borzini. Il obtint sa nomination d'organiste en 1795. On connaît en Italie beaucoup de compositions religieuses de cet artiste, en manuscrit.

ROMAGNOLI (HECTOR), frère du précédent, naquit à Sienne en 1768, et après avoir terminé ses études musicales sous la direction de Borzini, obtint la place de maître de chapelle de la Madone *di Provenzano*, dans sa ville natale. Il a composé plusieurs messes, des psaumes, des litanies et des cantates, qui sont restés en manuscrit.

ROMANA (Le P. Fr. JUAN), né à Piera, près de Barcelone, fit ses études musicales au monastère de Montserrat, sous la direction du P. Marquez, et y fit profession en 1632. Il fut maître de chapelle et organiste de son ordre. Savant théologien, il fut prieur de Castellfollit, puis maître des novices et prieur de Rindevillus. Les historiens espagnols disent qu'il était savant musicien, grand organiste, et qu'il écrivit de belles toccates pour l'épinette, et de remarquables *Gaillardas para Chirimia* (Gaillardes pour le hautbois).

ROMANCISTO (Le P. DOMITIANO), né d'une famille noble de Bologne, vers le milieu du seizième siècle, fut moine du Mont-Olivet et

maître de chapelle de son couvent : On a publié de sa composition : *Psalmi qui cunctis diebus anni festis pro tempore recitatur, sex vocum* ; Ferrare, V. Baldini, 1587, in-4°.

ROMANI (D.), surnommé *Senensis*, parce qu'il était né à Sienne (Toscane), fut moine de la congrégation du Mont-Olivet, et vécut à Rome dans la seconde moitié du seizième siècle, au couvent de cette compagnie religieuse. Il fut du petit nombre des élèves de Pierluigi de Palestrina. On a de la composition du P. Romani l'œuvre qui a pour titre : *Missarum quinque et sex vocum Liber primus; Roma, Nicolo Muzio*, 1596, in-fol.

ROMANI (Étienne), né à Pise le 2 février 1778, a fait ses études musicales au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, à Naples, sous la direction de Sala et de Tritto. Il a beaucoup écrit pour l'église, et a donné au théâtre de Livourne *L'Isola incantata*, et à Pise, *I tre Gobbi*.

ROMANINI (Antoine), organiste vénitien, né vers le milieu du seizième siècle, fut élève d'André Gabrieli, et se présenta au concours pour lui succéder dans la place d'organiste du second orgue de l'église Saint-Marc, au mois de décembre 1586. Il subit cette épreuve avec Vincent Bellavere, ou *Bell' Haver*, et *Paul Giusto*, dit *da Castello* (*voy.* ces noms) : ce fut Bell' Haver qui l'emporta, par décret des procurateurs de Saint-Marc, en date du 30 du même mois. On n'a pas jusqu'à ce jour d'autre renseignement sur la personne de Romanini; et sur les positions qu'il occupa, avant et après cette époque (*voyez* la *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia*, de M. Caffi, t. I, p. 189). Je n'ai pas trouvé d'œuvres de la composition de cet artiste dans les grandes bibliothèques que j'ai visitées, ni dans les catalogues que j'ai parcourus, mais Diruta (*voy.* ce nom) a inséré dans la première partie de son *Transilvano* une toccate du huitième ton en tablature (*intavolata*), sous le nom d'*Antonio Romanini*.

ROMANO (Alexandre), surnommé *Alessandro della Viola*, à cause de son habileté sur cet instrument, naquit à Rome vers 1530. Il entra dans la chapelle pontificale en qualité de chapelain-chantre dans l'année 1560. Plus tard, il abandonna cette position, pour se faire moine de la congrégation de *Monte Oliveto*, sous le nom de *don Giulio Cesare*. D'un caractère peu sociable, il eut des démêlés avec plusieurs membres de son ordre, car Banchieri (*voy.* ce nom) dit (*Direttorio monastico*, lib. 2, part. 3, f° 287) que son existence ne fut pas heureuse dans son monastère. Les ouvrages connus de ce religieux sont ceux-ci : 1° *Il primo libro delle Napolitane a 5 voci con una canzonetta ; Venetia, app. Girolamo Scotto*, 1572, in-4°. — 2° *Il secondo libro delle canzoni alla napolitana a 5 voci ; in Venetia, app. l'Eredi di Girolamo Scotto*, 1575, in-4°. — 3° *Il primo libro di Motetti a cinque voci*; ibid., 1579, in-4°. Adami de Bolsena (*voy.* ce nom) cite aussi de Romano des *Concertia più voci, e stromenti*.

ROMANO (Charles-Joseph), né dans la Lombardie, fut organiste et maître de chapelle à l'église de la *Passion* de Milan dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On connaît de sa composition les ouvrages dont voici les titres : 1° *Armonia sacra e Mottelti a più voci, libro* 1°, op. 4 ; Milan, Comagni frères. — 2° *Armonia sacra*, etc., libro 2°, op. 4 ; ibid., 1680, in-4°. — 3° *Cigno sacro o Mottetti a più voci* ; Milan, Franc. Vigoni, 1668. — 4° *Sirenea sacra. Mottetti, Messa e Salmi per tutti i Vespri*, Magnificat, Ecce nunc, Pater noster, Veni Creator, *e Litanie della Beata Virgine a 5 voci*, op. 3 ; Milan, Comagni frères, 1674. — 5° *Il primo libro de' Motetti a voce sola*, op. 2; Milano, Fr. Vigoni, 1670.

ROMANO (J.-H.), dont le nom véritable était ROHMANN, maître de chapelle du roi de Suède, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il fit exécuter en 1724, à Stockholm, une musique solennelle, le troisième jour de Pentecôte, dans l'église allemande. En 1738, il était encore dans cette ville, et y donnait des concerts publics. On a gravé de sa composition : 1° Douze sonates pour 2 flûtes et basse continue. — 2° Dix idem, livre 1; Amsterdam, Roger.

ROMANO (Louis), compositeur italien inconnu, a écrit la musique de l'opéra sérieux intitulé *Calipso abbandonata*, qui fut joué avec succès à Brünn, en 1793.

ROMBERG (André), fils de Gérard-Henri, virtuose clarinettiste et directeur de musique à Munster, naquit à Vechte, entre cette ville et Osnabruck, le 27 avril 1767. Ses heureuses dispositions pour le violon et pour la composition se manifestèrent dès ses premières années. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans il put se faire entendre dans un concert public, avec son cousin Bernard Romberg, devenu depuis lors le plus célèbre des violoncellistes allemands. L'amitié qui unissait déjà ces deux artistes ne se démentit pas dans le cours d'une longue carrière. Le talent d'André se développant de jour en jour, il fut bientôt en état de voyager en Hollande, en France, en Allemagne

et en Italie : partout il se fit applaudir avec enthousiasme. Déjà son habileté dans la composition se faisait apercevoir dans de premiers essais de musique instrumentale. A l'âge de dix-sept ans, il visita Paris pour la première fois, et se fit entendre chez le baron de Bagge (*voyez* ce nom) avec tant de succès, que le directeur du Concert spirituel l'engagea pour la saison de 1784. Après plusieurs années de voyages, André Romberg entra au service de l'électeur de Cologne, et se livra à ses travaux dans la composition avec beaucoup d'activité. Cinq ans après, il recommença ses voyages avec Bernard Romberg, et visita toute l'Italie. Arrivés à Rome, ils y trouvèrent un protecteur dans le cardinal Rezzonico, qui leur procura l'honneur, jusqu'alors inconnu, de donner un concert au Capitole, le 17 février 1796. De retour en Allemagne par le Tyrol, André Romberg s'arrêta à Vienne, et s'y fit admirer par son double talent de violoniste et de compositeur. Haydn lui-même accorda beaucoup d'éloges au premier quatuor de sa composition qu'il y fit entendre. En 1797 il retourna à Hambourg, qu'il avait visité quelques années auparavant, et s'y fixa. Il s'y lia d'amitié avec le poëte Klopstock, et pour la première fois s'y sépara de Bernard, qui partit en 1799 pour l'Angleterre, puis se fixa à Paris, où André, cédant à ses instances, alla le rejoindre vers la fin de 1800. Quelques-unes de ses compositions furent essayées dans les concerts de la rue de Cléry, alors le rendez-vous de tous les amateurs de musique : elles furent peu goûtées. La chute de l'opéra comique *Don Mendoce, ou le Tuteur portugais*, qu'il avait écrit pour le théâtre Feydeau, acheva de le dégoûter du séjour de cette grande ville. Il retourna à Hambourg, et s'y maria. Il y passa quinze années, incessamment occupé de grands travaux de composition, et y reçut un témoignage flatteur de distinction dans le diplôme de docteur en musique, qui lui fut envoyé par l'université de Kiel. Appelé à Gotha en 1815, avec le titre de maître de chapelle de la cour, il s'y rendit avec sa famille, et y écrivit plusieurs grands ouvrages. C'est dans cette ville, qu'à la suite de plusieurs attaques d'apoplexie, il mourut le 10 novembre 1821, à l'âge de cinquante-huit ans. Toute l'Allemagne exprima des regrets pour la perte de cet artiste estimable, qui n'a pas trouvé pour ses productions autant d'estime chez les nations étrangères. Admirateur passionné des œuvres de Haydn et de Mozart, André Romberg eut peut-être le tort de suivre avec trop de fidélité la route tracée par ces grands artistes. Abondant en mélodies heureuses, écrivant avec pureté, toujours gracieux, élégant ou brillant, il n'a manqué que d'audace, pour se frayer de nouvelles voies dans l'art. Tel il trouva cet art, tel il le laissa dans ses ouvrages, qui sont tous dignes de l'estime des connaisseurs, mais où l'on ne trouve pas les qualités de l'inspiration qui, seules, font les grandes renommées.

André Romberg fut un des compositeurs les plus féconds de son époque, si ce n'est le plus fécond de tous. Il s'est essayé dans tous les genres, et dans tous, à l'exception de la scène, il a montré du talent. Parmi ses nombreuses productions, on cite : 1° Six symphonies à grand orchestre : quatre seulement (œuvres, 6, 22, 33 et 51) ont été gravées à Leipsick, chez Peters, et à Paris, chez Janet. 2° Huit ouvertures ; on n'a publié que celles de *Mendoce*, des *Ruines de Paluzzi*, de *la Magnanimité de Scipion* et une ouverture détachée (en *ré*), op. 34, ib. — 3° Symphonie concertante pour violon et violoncelle (avec B. Romberg), Bonn, Simrock ; Paris, Pleyel. — 4° Quatre concertos pour le violon, op. 3, 8, 46, 50 ; Paris, Bonn et Leipsick. — 5° Rondos pour violon et orchestre, op. 10, 29 ; Leipsick et Hambourg. — 6° Airs variés idem, op. 17, 66. ibid. — 7° Quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 23. 58, Hambourg, Bœhme ; Leipsick, Peters ; Paris, Pleyel. — 8° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1, 2, 5, 7, 11, 16, 30, 58, 59 (en tout 25 gravés et 5 inédits) ; Paris, Pleyel et Janet ; Leipsick, Bonn, Vienne et Offenbach. — 9° Duos pour 2 violons, op. 4, 18, 56, ibid. — 10° Études ou sonates pour violon seul, op. 32, Leipsick, Peters. — 11° Huit quintettes pour flûte, violon, 2 altos et violoncelle, dont quatre publiés, op. 21 ; 41, Bonn, Simrock ; Leipsick, Peters. — 12° Quintette pour clarinette, violon, 2 altos et violoncelle, op. 57 ; ib. — 13° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 22 ; ib. — 14° Sonates pour piano et violon, op. 9, Bonn, Simrock. — 15° Cantate spirituelle à 4 voix et orchestre, en partition ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 16° Psaume *Dixit Dominus*, à 4 voix, chœur et orchestre, en partition ; Leipsick, Peters. Ce morceau avait été mis au concours ; Romberg obtint le prix, à Hambourg. — 17° *Pater noster*, à 3 voix et orchestre, en partition ; Hambourg, Bœhme ; Paris, Beaucé. — 18° *Psalmodie* consistant en cinq psaumes, *Magnificat* et *Alleluia*, à 4, 5, 8 et 10 voix sans accompagnement, d'après la traduction allemande de Mendelssohn ; Offenbach, André. — 19° *Te Deum* à 4 voix et orchestre, en partition, Bonn, Simrock. — 20° *Selmar et Selma*, élégie à 2 voix, 2 violons, alto et basse ; Leipsick, Peters. — 21° *La Cloche*, de Schiller, à 4 voix et orchestre, op. 25 ; ibid. — 22° *Die Kindesmærderin* (l'Infanticide), de Schiller, chant avec orchestre, en par-

tition, op. 27; ibid. — 23° *La puissance du chant*, de Schiller, chant avec orchestre, en partition, op. 28; ibid. — 24° *La Pucelle d'Orléans*, monologue de Schiller, avec orchestre, en partition, op. 38; ibid. — 25° Ode de Kosegarten, à 4 voix et orchestre; en partition, op. 42, Bonn, Simrock. — 26° *Le Comte de Hapsbourg*, ballade de Schiller, à voix seule et orchestre, en partition, op. 43; ibid. — 27° *Le Désir*, de Schiller, à voix seule et orchestre, op. 44; ib. — 28° *L'Harmonie des Sphères*, de Kosegarten, à 4 voix et orchestre, en partition, op. 45; ibid. — 29° Plusieurs suites de chants à 3 voix et piano; Hambourg, Bœhme. — 30° Sept opéras; on n'a gravé que les partitions pour piano de *la Magnanimité de Scipion* et des *Ruines de Paluzzi*. Tant de travaux furent peu productifs, car André Romberg laissa en mourant sa veuve et six enfants dans une situation voisine du besoin : plusieurs villes de l'Allemagne vinrent à leur secours avec le produit de concerts donnés à leur bénéfice.

ROMBERG (BERNARD), chef de l'école du violoncelle en Allemagne, naquit à Dinklage, près de Munster. Son père, Antoine Romberg, habile bassoniste, né en 1745, avait été d'abord attaché à la cathédrale de cette ville, puis s'était établi à Bonn; plus tard il fut premier basson à l'orchestre de Hambourg, et enfin il se retira à Münster, où il mourut en 1812. Les biographes placent l'époque de la naissance de Bernard Romberg en 1770; cependant je crois qu'elle doit être reculée de quelques années, car lorsqu'il joua en public du violoncelle avec son cousin André Romberg, qui n'était âgé que de sept ans, il n'aurait été que dans sa quatrième année; ce qui est peu vraisemblable. On ne connaît pas le nom de son maître, il y a lieu de croire que ce fut quelque musicien obscur de la chapelle de Munster, et que Romberg ne dut qu'à lui-même le beau talent admiré de l'Europe entière. Après avoir fait applaudir la précocité de ce talent, dans les voyages qu'il fit avec son oncle Gérard Henri, et avec son cousin André, il vécut pendant plusieurs années à Bonn, où l'étude et la méditation mûrirent ce talent donné par la nature. En 1793, Bernard Romberg partit de Bonn à l'approche de l'armée française, et alla s'établir avec sa famille à Hambourg, où il entra en qualité de premier violoncelliste à l'orchestre du théâtre dirigé par Schrœder. Trois ans après il partit pour l'Italie, et y excita une vive sensation partout où il donna des concerts. De retour à Hambourg, il n'y resta que peu de temps, car il en partit en 1799 pour se rendre en Angleterre. Après avoir donné quelques concerts à Londres, il visita le Portugal, l'Espagne, et arriva à Paris, en 1800. Les succès qu'il obtint aux concerts de la rue de Cléry et du théâtre des Victoires le firent appeler à remplir une place de professeur de violoncelle au Conservatoire de cette ville, en 1801. Son beau talent était alors dans tout son éclat. Si le son de Duport avait plus de rondeur et de moelleux; si le style de Lamare était plus délicat et plus élégant, Romberg ne se montrait pas moins le premier des violoncellistes sous les rapports de l'énergie et de la puissance de l'exécution. Duport était alors à Berlin, et Lamare se disposait à partir pour la Russie : l'acquisition d'un professeur tel que Romberg était donc précieuse pour le Conservatoire : malheureusement il ne prolongea pas son séjour à Paris au delà de 1803. Il retourna alors à Hambourg, et y demeura jusqu'en 1805, où le roi de Prusse l'appela à Berlin, en qualité de violoncelliste solo de sa chapelle. Les événements de la guerre de Prusse en 1806 vinrent troubler l'heureuse situation de Romberg, et l'obligèrent à faire un voyage à Prague, en Hongrie et à Vienne. De retour à Berlin, après la paix de Tilsit, il y resta jusqu'en 1810, puis visita la Silésie, la Pologne et la Russie. Arrivé à Pétersbourg, il y rencontra Ries (*voyez* ce nom), et voyagea avec lui dans l'Ukraine, à Kiew et dans quelques autres chefs-lieux de provinces de l'empire russe. Les deux artistes se disposaient à visiter Moscou, quand la nouvelle de l'incendie de cette ville leur parvint et les fit changer de direction. Romberg se rendit à Stockholm, donna des concerts à Copenhague, Hambourg, Brême, dans les principales villes de la Hollande et de la Belgique, puis fit un court séjour à Paris. Dans un second voyage en Russie, il demeura près de deux ans à Moscou, et enfin retourna, en 1827, à Berlin, qui devint son séjour habituel. Au mois de février 1840, il a fait un voyage à Paris, et y a joué quelques-unes de ses dernières compositions dans les salons de plusieurs artistes. Je l'ai entendu à cette époque, et je puis assurer qu'il n'existait plus rien du beau talent que j'avais admiré à Paris trente-huit ans auparavant. Un son faible, un jeu timide, des intonations douteuses, un archet débile, avaient pris la place des grandes qualités de l'artiste d'autrefois. C'était un triste spectacle que celui de ce vieillard qui ne voulait pas finir avec ce qui le quittait, et qui semblait se plaire à porter de mortelles atteintes à sa belle renommée.

Le mérite de Romberg, dans ses compositions pour le violoncelle, ne fut pas inférieur à son talent d'exécution. Ses concertos sont encore considérés comme des modèles d'un style noble et brillant à la fois. Il s'est aussi essayé dans d'autres productions instrumentales, et même

dans des opéras; mais ces œuvres sont de beaucoup inférieures à celles qu'il a produites pour son instrument. Parmi celles-ci, on remarque : 1° Concertos pour violoncelle et orchestre, n° 1 (en *si* bémol), op. 2, Paris, Érard; n° 2, (en *ré*), op. 3, ibid.; n° 4 (en *mi* mineur), op. 7, ibid.; n° 5 (en *fa* dièse mineur), op. 30, Bonn, Simrock; n° 6 (militaire), op. 31, ibid.; n° 7 (en *ut*), op. 44, Leipsick, Peters; n° 8 (en *la*), op. 48, Vienne, Haslinger; n° 9 (en *si* mineur), op. 56, ibid. — 2° Concertinos idem : n° 1 (en *sol*), Mayence, Schott; n° 2 (en *mi* mineur), Vienne, Pennauer; n° 3 (en *ré*), op. 51, Vienne, Haslinger. — 3° Fantaisie pour violoncelle et orchestre, op. 10, Paris, Erard. — 4° Polonaises idem, op. 29 et 36, Leipsick, Peters. — 5° Airs russes variés idem, op. 14, Bonn, Simrock. — 6° Caprice sur des airs suédois, id. op : 28; Bonn Simrock; — 7° Idem, sur des airs polonais, op. 47; Vienne, Haslinger. — 8° Rondo brillant idem, op. 49; ibid. — 9° Deuxième et troisième collections d'airs russes pour violoncelle et quatuor, op. 20 et 37; Paris, Pleyel; Bonn, Simrock. — 10° Quatrième recueil d'airs russes pour violoncelle et orchestre, op 52; Vienne, Haslinger. — 11° Caprice sur des airs moldaves et valaques pour violoncelle, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 45; Leipsick, Peters. — 12° Caprice et rondo sur des airs espagnols id., op. 13, ibid. — 13° Fantaisie sur des airs norvégiens avec quatuor, op. 58; Mayence, Schott. — 14° Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 12, Paris, Pleyel; Leipsick, Peters; op. 25, Leipsick, Peters; n° 8, Paris, Pleyel; Leipsick, Peters; n° 9, op. 39, ibid. — 15° Trios pour violon, alto et basse, op. 8, Paris, Érard; idem, op. 38, pour violoncelle, alto et basse, Leipsick, Peters. — 16° Duos pour deux violoncelles, op. 9, Paris, Érard; idem op. 33, Leipsick, Peters; Paris, Pleyel, Richault. — 17° Trois sonates avec basse, op. 43; Leipsick, Peters. — 18° Diverses pièces détachées, tels que divertissements, andante, pots-pourris, etc., avec quatuor ou piano. Les autres compositions de Romberg consistent en trois opéras, savoir : *La Statue retrouvée*, à Bonn, en 1790; *le Naufrage*, ibid., 1791; *Ulysse et Circé*, grand opéra; ce dernier a été gravé en partition réduite pour le piano, à Leipsick, chez Peters; symphonie funèbre pour la mort de la reine de Prusse, op. 23, ibid. symphonie à grand orchestre, op. 28, ibid.; ouvertures id., op. 11 et 14, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters; symphonie concertante pour deux cors, op. 41, Leipsick, Peters.

ROMBERG (Cyprien), fils d'André, est né à Hambourg, en 1810. Élève de son parent pour le violoncelle, il a voyagé en Allemagne, en Hongrie, en Bohême, puis s'est fixé à Pétersbourg' où il est attaché à la musique de l'empereur. Il a publié pour son instrument : 1° Concertino (en *sol*), op. 1, Leipsick, Peters. — 2° Fantaisie avec orchestre, op. 2, ibid.

ROMER (F.). Un compositeur anglais de ce nom a fait représenter à *Princess-Theatre*, de Londres, au mois de novembre 1840, un opéra romantique intitulé *Fridolin*, qui a eu quelques succès. J'ignore si ce musicien est l'auteur d'une brochure publiée sous le même nom et qui a pour titre : *The Physiology of the human voice* (Physiologie de la voix humaine); Londres, Leader et Cock, 1845, in-8° de 68 pages.

Une cantatatrice de talent, nommé *Miss Romer*, a chanté à l'opéra anglais de Londres, depuis 1838 jusqu'en 1846. C'est à elle que Benedict avait confié le rôle le plus important de son opéra *The Crusaders* (Les Croisés), qui fut représenté au théâtre de *Drury-Lane*, le 26 février 1846. Elle appartient vraisemblablement à la même famille que le précédent.

ROMERO DE AVILA (D. Jérome), ecclésiastique, *racionaire* et maître du chœur de la cathédrale de Tolède, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Arte de canto llano y organo, o prontuario musico dividido en cuatro partes* (Art du plain-chant et de la musique mesurée, ou armoire musicale divisée en quatre cases). Madrid, 1785, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru à Madrid, en 1830, sous le simple titre : *Arte de canto llano y organo*. Romero a fait une exposition des règles du chant mozarabe, appelé *chant eugénien* ou *mélodique*, dans une dissertation insérée au *Breviarium gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori, etc, ad usum sacelli mozarabum* (Matriti, 1775, in-fol.). On trouve dans cette dissertation un fragment de l'ancien chant gothique-mozarabe noté par une des variétés des notations neumatiques du moyen âge, accompagné d'une traduction en notation moderne, laquelle démontre que la tradition de l'église de Tolède s'est altérée et ne repose plus sur des principes certains; car Romero attribue des significations différentes aux mêmes signes, et un sens identique à des signes dont les différences sont évidentes. Toutefois la dissertation du savant chantre de Tolède a beaucoup d'intérêt pour l'histoire de la formation du chant mozarabe par le mélange de l'ancien chant gothique d'Espagne avec le goût des mélodies moresques.

ROMIEU (....), membre de la Société royale des sciences de Montpellier, vécut dans cette ville vers le milieu du dix-huitième siècle.

Il découvrit, en 1743, un phénomène harmonique dans lequel deux sons aigus étant produits simultanément, à un intervalle harmonique quelconque, il se forme de la réunion de leurs vibrations un troisième son grave qui est aussi dans un rapport harmonique avec les deux autres; c'est ce qu'on appelle le *phénomène du troisième son*. Romieu fit insérer un mémoire sur ce sujet dans le compte rendu de l'assemblée publique de la société royale des sciences, tenue dans la grande salle de l'hôtel de ville de Montpellier, le 16 décembre 1751. Ce mémoire a pour titre : *Nouvelle découverte des sons harmoniques graves, dont la résonnance est très-sensible dans les accords des instruments à vent*. Serre a rendu compte de cette expérience dans ses *Essais sur les principes de l'harmonie* (voyez SERRE), et en a donné une explication satisfaisante. C'est cette même expérience qui est devenue la base du système de Tartini (*voyez* ce nom).

ROMOWACEK (ALOIS), bon organiste et instituteur à Radonicz, près de Laun, en Bohême, naquit en ce lieu vers 1740. Élève de Segert Kopriwa, il fit honneur à ce grand artiste par son habileté sur l'orgue et dans la composition. Il mourut à l'âge de soixante-quatorze ans, le 12 janvier 1814. Il a écrit de la musique d'église, des concertos et des sonates pour l'orgue, ainsi que des quatuors, quintettes et sextuors pour des instruments à cordes, qui sont restés en manuscrit.

RON (MARTIN DE), fils d'un banquier de Stockholm, naquit dans cette ville, en 1790. Bien que simple amateur de musique, il fit une étude sérieuse de la littérature musicale, apprit à jouer de plusieurs instruments, et composa avec goût. Ses fréquents voyages pour les affaires et les travaux de son intelligence usèrent avant le temps son tempérament; il mourut d'étisie à Lisbonne, le 20 février 1817, à l'âge de vingt-sept ans. Les quatuors d'instruments à cordes étaient le genre de musique qu'il affectionnait particulièrement : dans toutes les villes où il arrivait, il rassemblait des artistes pour en exécuter. On a gravé de sa composition un bon quintette pour piano, flûte, clarinette, cor et basson, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, un thème hollandais avec variations pour clarinette et orchestre, et un *andante* et polonaise pour basson et orchestre, ibid. Cet amateur distingué a fourni plusieurs articles à la Gazette musicale de Leipsick, entre autres un *Aperçu de l'état de la musique en Portugal, principalement à Lisbonne et à Porto, avec une notice sur la musique nationale*.

RONCAGLIA (FRANÇOIS), très-bon sopraniste, né à Faenza, vers 1750, était attaché, en 1772, au théâtre de Manheim, puis il retourna en Italie et chanta à Rome en 1781, à Naples, en 1784, à Bologne, au printemps de 1787, à Milan au carnaval de 1788, à Pérouse, en 1790, et à Rimini, en 1791. On ignore où cet artiste a terminé ses jours.

RONCONI (DOMINIQUE), célèbre ténor et très-bon professeur de chant, naquit à *Lendinara di Pollesine*, en Lombardie, le 11 juillet 1772. L'abbé Cervellini, maître de chapelle à Trieste, lui enseigna le piano, le chant et le contrepoint. Doué par la nature d'une bonne voix de ténor, il fit de rapides progrès dans un art où Pacchierotti et Babini furent ses modèles. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il se maria et alla s'établir à Conegliano, en qualité de maître de chant. L'invasion de l'Italie par les armées françaises le décida à se retirer à Venise, en 1795 : il y trouva des ressources dans l'enseignement et dans les églises ou dans les concerts. En 1796, il débuta au théâtre San-Benedetto dans la *Merope* de Nasolini. Le succès qu'il y obtint lui procura bientôt des engagements dans les principales villes de l'Italie. Appelé à Pétersbourg pour l'Opéra italien, il y chanta depuis 1801 jusqu'en 1805. Après son retour en Italie, il excita le plus vif enthousiasme à Venise, à Padoue, à Trieste, à Vicence, à Bologne, à Milan, à Florence et à Rome. En 1809, la cour impériale de Vienne lui confia la direction de l'Opéra italien; l'année suivante, Napoléon le fit venir à Paris pour prendre part aux concerts des fêtes de son mariage avec Marie-Louise. De retour en Italie, il reparut avec éclat sur les théâtres les plus importants. En 1819, le roi de Bavière lui fit faire des propositions pour chanter à l'Opéra, et enseigner le chant aux princesses de la famille royale : les avantages qui lui étaient assurés décidèrent Ronconi à passer dix années à Munich. Il y termina sa carrière dramatique par le rôle d'Otello. En 1829, Ronconi est retourné à Milan, et y a ouvert une école de chant qui a produit de bons élèves, parmi lesquels on remarque ses trois fils et Mlle Ungher. On a imprimé de sa composition : 1° Six ariettes italiennes, dédiées à l'impératrice de Russie. — 2° Douze ariettes avec accompagnement de piano, Milan, Ricordi. Ronconi est mort à Milan, le 13 avril 1839.

RONCONI (GEORGES), fils aîné du précédent, et célèbre chanteur baryton, est né à Milan, en 1810. Élève de son père, il prit de lui la tradition d'une belle mise de voix et d'une manière large de phraser. Son début sur la scène se fit à Pavie en 1831, et eut tant d'éclat, qu'il fut im-

médiatement après engagé au théâtre *Valle* de Rome, où il chanta, en 1832, l'opéra de Lauro Rossi *Il Disertore suizzero*, avec un brillant succès. On le retrouve dans la même ville en 1833 et 1834 : la population romaine ne se lassait pas de l'entendre. De Rome il alla à Naples en 1835 et y trouva la même faveur. Il y chanta pendant toute cette année jusqu'à l'automne de 1836; puis il fut appelé à Florence, où il chanta pendant deux ans; ensuite il eut un engagement pour le printemps de 1839 à Parme, d'où il retourna à Milan. Après y avoir brillé au carnaval de 1840, il y fut rappelé en 1842. Toutes les grandes villes de l'Italie voulurent l'entendre, et ses succès à Venise, à Turin, à Trieste, ne furent pas moins brillants qu'à Milan, Florence, Rome et Naples. Les villes de second ordre eurent leur tour, et Livourne, Lucques, Modène, Véronne et Padoue applaudirent son talent avec non moins d'enthousiasme que les grandes cités. A Vienne, à Francfort, à Londres, à Paris et à Madrid, ses succès n'eurent pas moins d'éclat. Malheureusement la période de sa vie qui commence en 1846 fut agitée par des chagrins domestiques et par le désordre de ses affaires : car la prévoyance et l'économie lui étaient inconnues. Nonobstant les sommes considérables qu'il avait gagnées, il avait des dettes, et ses créanciers ne se montraient pas indulgents pour l'artiste. Son talent se ressentit de ces tracasseries; sa voix perdit par degrés le timbre et l'égalité, et sa situation financière ne lui permit pas de se retirer quand il aurait fallu le faire. Dans les derniers temps, on n'a pas eu de renseignements précis sur la situation de Ronconi. Au moment où cette notice est écrite (1863), il vient de fonder un conservatoire de chant à Cordoue (Espagne). Il a publié à Milan, chez Ricordi, 8 *vocalises* pour baryton ou contralto, avec accompagnement de piano.

RONCONI (Félix), second fils de *Dominique*, est professeur de chant distingué. Il a vécu quelques années à Würzbourg, où il se livrait à l'enseignement. On dit qu'il est maintenant en Espagne. On connaît de cet artiste : 1° 6 *Ariette italiane per mezzo soprano o baritono con piano forte;* Milan, Ricordi. — 2° *Il Desiderio, arietta*, idem; ibid.

RONCONI (Sébastien), troisième fils de *Dominique*, eut une bonne voix de basse et fut chanteur estimable. Il débuta à Milan en 1837 et chanta à Rome, à Venise, à Florence et à Gênes; toutefois il fut plus souvent engagé par les entreprises de théâtres de second ordre. En 1847, il était à Berlin; je n'ai plus eu de renseignements sur lui depuis cette époque.

RONG (Guillaume-Ferdinand), musicien de la chambre du prince Henri de Prusse, avait déjà ce titre en 1786, et vivait encore à Berlin en 1821. Il donnait des leçons de solfége, de chant, de piano, de violon et de guitare. On lui attribue l'invention d'une sorte de guitare en forme de lyre, à laquelle il donna le nom d'*Apollina pour les dames*. Suivant M. de Ledebur (*Tonkünstler-Lexikon Berlin's* p. 479), Rong était déjà en 1800 un vieillard de quatre-vingts ans, et aurait eu conséquemment plus d'un siècle s'il vivait encore en 1821). Il s'est fait connaître comme compositeur par des chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, publiées à Berlin, et par des recueils de marches et d'airs de danse. Il a écrit aussi en 1793 un duodrame intitulé *Alma und Selmar*, pour le théâtre de Potsdam. Mais c'est surtout pour ses écrits relatifs à la musique qu'il mérite d'être mentionné. Ils ont pour titre : 1° *Elementarlehre am Clavier* (Méthode élémentaire pour le clavecin), Berlin, 1786, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage est intitulée : *Versuch einer Elementarlehre für die Jugend am Clavier* (Essai d'une méthode élémentaire de clavecin pour les enfants), Potsdam et Berlin, 1793, in-4° de 43 pages et 17 planches de musique. Le frontispice de cette édition a été renouvelé, avec l'indication de Stendal, chez Franzen et Gross. — 2° *Theoretisch-pracktisches Handbuch der Tonarten-Kenntniss* (Manuel théorique et pratique de la connaissance des tons), Berlin, Lange, 1805, in-4°. Le titre de ce livre a été renouvelé en 1814, de la manière suivante : *Anleitung zur gründliche Tonartenkenntniss in dialog. Lehrart* (Introduction à la connaissance fondamentale de la tonalité); Berlin, chez l'auteur. — 3° 48 Tableaux pour passer d'un ton dans un autre, offrant, dans 552 exemples, une sorte de dictionnaire de modulations à l'usage des amateurs de composition et de libre fantaisie. — 4° *Ein musikalisches Spiel*, etc (Jeu musical pour s'instruire dans la connaissance des notes et des tons, etc.); Berlin, Lange, 1800.

RONTANI (Raphael), musicien florentin, vécut à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Par la dédicace d'un ouvrage de sa composition parvenu jusqu'à nous, on voit qu'il fut attaché au service de don Antoine de Médicis, fils naturel du duc François-Marie de Médicis et de Bianca Capello, et qui fut marquis de Capistrano. L'ouvrage dont il s'agit a pour titre : *Le varie musiche di Raffaelle Rontani, a uno, due e tre voci, per cantare nel clavi-cembalo, o chitarone, libro primo novamente posto in luce; dedi-*

cate a l'illustriss. et eccellentiss. Signor D. Antonio Medici ; Firenze, Marescotti (sic), 1614, petit in-fol.

RONZI, famille de musiciens distingués, s'est fait remarquer par des talents divers dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Le père avait eu de la réputation comme maître de ballets dans plusieurs grandes villes de l'Italie. Son fils aîné, *Stanislas Ronzi*, bon violoniste et musicien intelligent, se rendit à Paris en 1822 avec sa sœur, Mme Ronzi Debegnis, et fut attaché à l'orchestre de l'Opéra-Italien jusqu'en 1824. De retour en Italie, il se fixa à Rome, y donna des concerts avec succès, et fut attaché au théâtre *Valle* en qualité de premier violon. Il eut un fils, nommé *Stanislas* comme lui, qui fut ténor dramatique et chanta à Turin, en 1845 et à Bologne dans l'année suivante.

Mlle *Joséphine Ronzi*, cantatrice célèbre en Italie, épousa le bouffe *Debegnis* (*voyez* ce nom et *Ronzi Debegnis*).On croit devoir ajouter ici à ce qui a été dit dans cet article qu'elle était née à Milan. Sa grande réputation commença en Italie après son retour d'Angleterre en 1830. Son début à Naples en 1831 fut des plus heureux. Elle fut attachée au théâtre Saint-Charles jusqu'en 1834, où elle alla chanter à Rome. Bientôt rappelée à Naples, elle y fut reçue avec acclamation, et y jouit de toute la faveur publique pendant plusieurs années. Les autres villes où elle s'est fait entendre avec succès sont Milan, Venise, Vicence et Brescia.

Antoine Ronzi, ténor et compositeur, frère de *Stanislas* père, chanta à Livourne, à Trieste et à Rome en 1835, à Naples, dans l'année suivante et en 1837, à Barcelone depuis 1838 jusqu'en 1840, et à Paris en 1841. Ricordi, de Milan, a publié de la composition de cet artiste une suite de neuf mélodies pour différentes voix, avec piano, sous le titre l'*Eco della veneta Laguna*.

Louis Ronzi, le plus jeune des frères de cette famille, était pianiste et compositeur. Il donna à Milan, en 1838, une farce (opéra comique) intitulée : *I Rossiniani à Parigi* (Les Rossinistes à Paris), et en 1844 à Venise, *Louisa Strozzi*. Dans un concert que donna Stanislas Ronzi au théâtre *Valle* de Rome, en 1837, Louis exécuta avec lui une symphonie concertante de sa composition. Ces deux frères ont publié à Milan, chez Ricordi : 1° *Bouquet* pour piano et violon sur des motifs de l'opéra *I Puritani*, op. 1 ; — 2° Duo concertant, idem, op. 2.

ROOTSEY (S.), auteur inconnu d'un système particulier de notation de la musique, dont il a fait l'exposition dans un écrit intitulé : *An attempt to simplify the notation of Music.* (Tentative pour simplifier la notation de la musique) ; Londres, Baldwyn, 1811, gr. in-4°.

ROQUEFORT - FLAMERICOURT (Jean-Baptiste-Bonaventure), fils d'un propriétaire de Saint-Domingue, naquit à Mons (Belgique) le 15 octobre 1777 (1). Après avoir fait ses études au collége de Lyon, il se rendit à Paris, en 1792. Il est dit dans la *Biographie universelle et portative*, de Rabbe, que Roquefort entra dans une école militaire, qu'il obtint le grade de sous-lieutenant d'artillerie à l'âge de quinze ans, et qu'il parvint au grade de capitaine, puis se retira pour des motifs de santé ; mais tout cela est inexact. Roquefort partit comme simple soldat, ainsi que beaucoup de jeunes gens de cette époque, ne rejoignit l'armée de Dumouriez qu'après la bataille de Jemmapes, et profita de la retraite de ce général pour retourner à Paris, où il se cacha pendant un an sous un nom supposé. En 1796, il commença à se livrer à l'enseignement du solfége, du piano, et publia deux pots-pourris et des contredanses et valses pour cet instrument, Paris, Cochet et Momigny. Ses liaisons avec Ginguené et de l'Aulnaye lui inspirèrent le goût de l'histoire et de la littérature de la musique : il se livra à des recherches sur ce sujet, et rassembla beaucoup de matériaux et de dessins d'instruments antiques et du moyen âge. En 1804, nous commençâmes ensemble la publication d'un Journal sur la musique, dont il ne parut que quelques numéros. Peu de temps après, il prit un goût passionné pour les monuments de la littérature de l'ancienne langue française appelée *langue romane*, et entreprit la rédaction du glossaire de cette langue, qu'il publia en 1808, et qui lui fit honneur parmi les gens de lettres. Dès ce moment il abandonna l'enseignement de la musique, et ne s'occupa plus qu'accidentellement de la littérature de cet art. Ses travaux, mal payés, ne lui procuraient qu'une existence précaire. Il finit par être obligé de se mettre à la solde de quelques libraires pour donner des soins à de nouvelles éditions d'anciens livres, passa ses dernières années dans un état voisin de la misère, et mourut en 1833, épuisé par le travail et l'intempérance. Au nombre

(1) Cette date étant différente et de celle que j'ai donnée dans la première édition, ainsi que de celle qu'on trouve dans la *Biographie portative des Contemporains*, de Raab, et de celle du *Dictionnaire historique des Musiciens*, de Choron et Fayolle, je crois devoir la justifier par l'extrait de l'acte authentique d'où je l'ai tirée, et que voici : « Extrait du registre des baptêmes de la paroisse « de St-Germain à Mons. Le 18 octobre 1777 a été baptisé « Jean Baptiste-Bonaventure, né le 15 à quatre heures « après midi, fils de Jean-François Roquefort, et de Marie- « Claire-Finance parrain, etc. »

des ouvrages qu'il a publiés, on remarque celui qui a pour titre : *De l'état de la poésie française dans les XII^e et XIII^e siècles. Mémoire qui a remporté le prix dans le concours proposé, en* 1810, *par la classe d'histoire et de littérature ancienne de l'Institut de France*, Paris, Fournier, 1814, un volume in-8°. Cet ouvrage a été reproduit en 1821, avec l'adjonction d'une *Dissertation sur la chanson chez tous les peuples*, Paris, Audin. Dans ce livre, Roquefort traite avec quelque développement de la musique et des instruments du moyen âge. Son travail a de l'importance à cause des textes nombreux des écrivains contemporains qu'il cite. Il a aussi expliqué beaucoup de termes de musique de l'ancienne langue française dans son *Glossaire de la langue romane*; Paris, 1808 et 1820, trois volumes in-8°, y compris le supplément. Roquefort a rédigé pendant plus de quinze ans les articles de littérature musicale dans le *Moniteur universel*, et a fourni quelques notices sur des musiciens à la *Biographie universelle* de MM Michaud. Il avait possédé une collection de livres sur la musique, riche en manuscrits précieux et en éditions anciennes; mais longtemps avant sa mort, elle avait été dispersée, parce qu'il vendait ses livres lorsqu'il était pressé par le besoin.

RORBERUS (Georges), musicien allemand, vécut vers la fin du seizième siècle. On connaît sous ce nom : *Disticha moralia, item Benedictiones et gratiorum actiones, aliæque sacræ cantilenæ 4 vocum fugis continuatæ*, Nuremberg, 1599, in-4°.

RORE (Cyprien de), ou plutôt VAN RORE, musicien célèbre du seizième siècle, naquit à Malines en 1516. On n'a point de renseignements sur sa première éducation musicale; mais on sait qu'il se rendit en Italie dans sa jeunesse, et qu'il alla étudier à Venise, dans l'école de son compatriote Adrien Willaert, maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Marc. Pendant qu'il suivait les leçons de ce maître, il était chanteur à cette chapelle. Son épitaphe nous apprend qu'il fut ensuite attaché au service du duc de Ferrare Hercule II. Après la mort de ce prince, arrivée le 3 octobre 1559, de Rore retourna à Venise, où il remplit les fonctions de second maître de chapelle de Saint-Marc, pendant les dernières années de la vie de Willaert, dont les infirmités ne permettaient pas qu'il vaquât aux devoirs de sa place. Le 18 octobre 1563, de Rore succéda à cet illustre professeur en qualité de premier maître de la cathédrale ; mais il n'occupa cet emploi que pendant environ dix-huit mois, ayant été engagé comme directeur de la chapelle d'Octave Farnèse, duc de Parme et de Plaisance. Il ne jouit pas longtemps des avantages de sa nouvelle position, car il mourut en 1565, à l'âge de quarante-neuf ans, ainsi que le prouve son épitaphe qui existe encore dans la cathédrale de Parme. Cette inscription est ainsi conçue :

Cypriano Roro Flandro
Artis musicæ
Viro omnium peritissimo
Cujus nomen famaque
Nec vetustate obrui
Nec oblivione deleri poterit.
Herculis Ferrariens. Ducis II
Deinde Venetorum
Postremo
Octavii Farnesii Parmæ et Placentiæ
Ducis II Chori præfecto
Ludovicus frater, Fil. et hæredes
Mœstissimi posuerunt.
Obiit anno MDLXV ætatis XLIX.

Les contemporains de Cyprien de Rore, particulièrement Zarlino, P. Ponzio et Vincent Galilée lui ont accordé de grands éloges, justifiés par quelques-unes de ses productions, et surtout par ses motets à 4, 5, 6 et 8 voix. Artusi, bien qu'assez avare de louanges, lui attribue le mérite d'avoir été le premier qui arrangea convenablement la musique sur les paroles (*L'Artusi, overo delle imperfettione della musica*, page 19). L'abbé Baini a réfuté solidement l'opinion d'Artusi dans les notes 176 et 177 de ses Mémoires sur la vie et les œuvres de J. Pierluigi de Palestrina (tome I, p. 108), et a démontré qu'avant Cyprien de Rore les compositeurs avaient bien placé les paroles sous les notes dans les madrigaux et dans les motets; l'usage contraire n'existait que dans les messes; or dans celles qu'on possède de Rore, il est tombé dans les mêmes erreurs que ses prédécesseurs. Les ouvrages connus aujourd'hui de ce célèbre musicien sont les suivants : 1° *Il primo libro de madrigali a quattro voci;* Venise, Gardane, 1542, in-4°. La deuxième édition de ce recueil a pour titre : *Di Cipriano di Rore il primo libro de' madrigali a quattro voci, di nuovo con ogni diligenza riveduti e ristampati, con l'aggiunta di quattro altri madrigali del medesimo autore novellamente messi in luce a 4 voci. In Venetia per Plinio Pietra-Santa*, 1557, in-4° obl. Les 21^e et 22^e madrigaux sont sur des paroles françaises. Une autre édition de ce premier livre a été imprimée à Ferrare, chez Bulghat, en 1550, in-4°. Une quatrième a paru chez Antoine Gardane, en 1552, et une cinquième chez Ange Gardane, à Venise, en 1575, in-4°; enfin, j'en possède une autre, imprimée chez ce dernier en 1582, in-4° obl. — 2° *Il secondo li-*

bro de' madrigali a quattro e cinque voci; in Venetia, appresso Gardane, 1543, in-4° oblong. — 3° *Madrigali a cinque voci*; Venise, 1544, in-4°. La deuxième édition de ce recueil est intitulée : *Di Cipriano di Rore il terzo libro de' madrigali dovesi contengono le Vergini* (1), *et altri madrigali, di nuovo con ogni diligenza riveduti e ristampati con l'aggiunta d'alcuni altri madrigali del medesimo autore, novellamente messi in luce; in Venetia, per Plinio Pietra-Santa*, 1557, in-4° obl. D'autres éditions ont paru en 1562, 1565 et 1582, id-4° obl. Il y a une édition des trois livres de madrigaux à 4 voix de Cyprien de Rore, donnée par Ant. Gardane à Venise, en 1560, in-4° obl. — 4° *Motetti a quattro, cinque, sei et otto voci*; Venise, Gardane, 1544. Il existe des exemplaires de cette édition du premier livre de motets à 5 voix, mais sans les motets à 6 et à 8 voix, avec un titre latin au frontispice : *Cipriani musici excellentissimi cum quibusdam aliis doctis authoribus Motectorum nunc primum maxime diligentia in unum exeuntium liber primus quinque vocum. Venetiis, ap. Ant. Gardanum*, 1544, in-4°. — 5° *Il secondo libro de' motetti a quattro e cinque voci*; Venise, 1547, in-4°. — 5° (bis) *Il terzo libro di Mottetti a cinque voci di Cipriano de Rore, et da altri eccellentissimi musici, novamente ristampato, con una buona giunta de Mottetti novi; in Venetia, app. di Ant. Gardano*, 1569, in-4° obl. On voit que cette édition est une réimpression. Le nombre de motets contenus dans ce recueil est de vingt-deux : six sont de Cyprien de Rore ; les autres appartiennent à Perizone, Clement *non papa*, Josquin Baston, Henri Senfel, Francesco Viola, Jacquet, Jos. Zarlino, Jean Nasco, Crequillon, Claudin (de Sermisy), et Adrien Willaert. — 6° *Fantasie e ricercari a 3 voci, accomodate da cantare e sonare per ogni instrumento, composte da Mess. Tiburtino musico eccellentissimo, con la giunta di alcuni altri ricercari, e madrigali a tre voci, composti da lo eccellentissimo Adriano Willaert, e Cipriano Rore suo discepolo; Venetia*, 1549, in-4°. — 6° (bis) *Madrigali Cromatici, à 5 voci, libri* 1, 2, 3, 4, 5; *in Venetia, app. Ant. Gardane*, 1560-1568, in-4° obl. Il y a une deuxième édition de ces cinq livres de madrigaux chromatiques, imprimée chez Ange Gardane, en 1576. — 6° (ter) *Cipriani de Rore et aliorum authorum Motetta quatuor vocibus decanenda; cum tribus lectionibus per mortuis Josepho Zarlino authore*; Venetiis apud Hieronymum Scottum, 1563, in-4° obl. — 6° (a) *Madrigali della fama a 4 voci*. Venetia, app. Gardane (sans date), in-4° obl. — 6° (b) *Il primo libro delle fiamme vaghi e dilettevoli a 4 et 5 voci di Cipriani de Rore*; Venetia, app. Girolamo Scotto, 1569, in-4°. — 6° (c) *Madrigali a 5 voci libro quarto*; Venetia, app. Ant. Gardano, 1568, in-4° obl. — 6° (d) *Il quinto libro de' Madrigali a 5 voci*; ibid., 1568, in-4° obl. Il y a une seconde édition de ce cinquième livre, *app. li Figliuoli di Ant. Gardane*, Venise, 1571, in-4°, et une autre du quatrième livre, *app. Angelo Gardano*, 1580, in-4°. — 6° (e) *Passio D. N. J. Christi, in qua solus Johannes canens introducitur cum quatuor vocibus. Auctore Cipriano Rore. Parisiis, apud Adrianum le Roy et Robertum Ballard*, 1557, in-folio. — 6° *Passio D. N. J. Christi, in qua introducuntur Jesus et Judæi canentes, cum duabus et sex vocibus. Auctore Cipriano Rore*; ibid. 1557, in-folio. — 7° *Liber missarum 4, 5 et 6 vocum*; Venise, 1566. Cet ouvrage est cité par Draudius dans sa *Bibliotheca classica*. — 8° *Cantiones sacræ seu motettæ quinque vocum, Lovanii, P. Phalesii*, 1573, in-4° obl. — 9° *Salmi di vespere con Magnificat a quattro voci*; Venise, 1593. Les madrigaux de Rore à quatre voix ont été réunis sous ce titre : *Tutti i madrigali di Cipriano di Rore a 4 voci, spartiti et accomodati per sonar d' ogni sorte d'instrumenti perfetto et qualunque studioso di contrappunti novamente posti alle stampe : in Venetia*, 1577, in-fol. La collection d'Eler, qui se trouve en manuscrit à la Bibliothèque du Conservatoire à Paris, contient dix-sept motets en partition, un madrigal et un dialogue à 8 voix de Cyprien de Rore. Hawkins a rapporté son madrigal à quatre voix : *Ancor che col partire*, en partition, dans le deuxième volume de son Histoire générale de la musique (pages 486-490); et Burney a donné un fragment d'un de ses motets (*a General history of music*, tome III, pages 319-320); morceau curieux pour quatre voix de basse, établi sur l'échelle chromatique. Dans le recueil intitulé : *Spoglia amorosa. Madrigali a 5 voci di diversi eccellentissimi musici*, Venise, 1585, in-4°, on trouve des pièces de Rore, ainsi que dans le *Liber musarum cum quatuor vocibus, seu sacræ cantiones, quas vulgo motetta appellant*, publié à Milan, en 1588, par Antoine Barré. Un des plus beaux monuments qui aient été élevés à la gloire de Cyprien de Rore est sans contredit la collection de ses motets à 4, 5, 6 et 8 voix, suivie de l'ode d'Horace, *Donec gratus eram tibi*, etc., dont le duc Albert V de Bavière a fait faire une superbe copie sur vélin,

(1) *Les Vergini* sont les chansons de Pétrarque.

en deux volumes in-fol., avec le portrait de l'illustre musicien peint par Jean Mielich. Ce manuscrit se trouve dans la bibliothèque royale de Munich. Un autre manuscrit de la même bibliothèque (coté XLV) contient une messe à cinq voix, *a note negre*, de Cyprien de Rore. Elle est écrite dans l'ancien système de la notation noire en usage dans le quatorzième siècle et dans les premières années du quinzième.

On trouve des motets et des madrigaux de cet artiste célèbre dans une multitude de recueils de divers auteurs qu'il serait trop long de citer ici : je me bornerai à indiquer les recueils de chansons et de motets imprimés par Tylman Susato, d'Anvers et par Pierre Phalèse, de Louvain.

ROSA (SALVATOR), peintre célèbre, musicien et poëte, né le 20 juin 1615, à l'Aranella, joli village des environs de Naples, eut une vie agitée, et mourut en 1673 à Rome, où il s'était retiré, après s'être compromis dans la révolution napolitaine de Masaniello. Ce n'est point ici le lieu d'examiner son mérite dans la peinture et dans la poésie : il ne trouve sa place dans cette biographie que pour les madrigaux et les cantates qu'il a mis en musique, et dont Burney a possédé une collection complète en manuscrit. Le Dr. Crotch a publié une des cantates de cet artiste dans ses *Specimens* de différents genres de musique. Parmi les satires de Salvator Rosa, dont il y a une bonne édition publiée à Florence par l'abbé Salvini, en 1770, on en trouve une sur la musique et les musiciens, aussi remarquable par l'énergie du style que par le cynisme et l'âcreté de la bile du poëte. C'est cette satire, publiée d'abord à Amsterdam, qui a fourni à Mattheson le sujet de son écrit intitulé *Mithridate* (*voyez* MATTHESON). L'édition d'Amsterdam, sans date ni nom d'imprimeur, a pour titre : *Satire di Salvatore Rosa dedicate a Settano* (dédiées aux conspirateurs). *In Amsterdam, presso Sevo prothomastix*, in-12 de 153 pages. L'objet de la première satire est *la musique;* la *poésie* est le sujet de la seconde; *la peinture,* de la troisième; *la guerre,* de la quatrième; *la Babilonia* (le monde moderne), de la cinquième; *l'Envie*, de la sixième. Les trois dernières n'étonnent pas, étant l'œuvre d'un esprit en révolte contre la société de son temps; mais qu'un homme doué du triple talent de peintre, de poëte et de musicien, ait répandu sa bile sur les arts auxquels il doit sa renommée et qui ont fait oublier les égarements de sa vie privée! cela ne se comprend pas.

ROSA (CHRÉTIEN), sous ce nom d'un auteur inconnu, on a un discours à la louange de la musique vocale intitulé : *Oratio de musicæ artis (non omnigenæ sed vocalis) laudibus et usu præcipuo. Neo Ruppini, dicta Francofurti*, 1656, in-4°.

ROSARIO (ANTOINE DE), hiéronymite portugais, né à Lisbonne, le 20 juin 1682, fit ses vœux dans le couvent de Belem, et se livra ensuite à l'étude de la musique. Devenu habile dans cet art, il a laissé en manuscrit les compositions suivantes pour l'église : 1° Huit *Magnificat* sur le plain-chant des huit tons. — 2° Lamentations et motets du carême et de la semaine sainte à 4, 6 et 8 voix. — 3° Répons des matines de la conception de la Vierge, à 4 voix. — 4° Répons des matines de saint Jérôme, à 8 voix. — 5° Vilhancicos à 4 et à 8 voix. — 6° Oraison de saint Joseph en plain-chant.

ROSE (JEAN-HENRI-VICTOR), organiste à l'église principale de Quedlinbourg, naquit en cette ville, le 7 décembre 1743. Jusqu'à l'âge de treize ans, il n'eut point d'autre maître de musique que son père, musicien de la ville; mais en 1756, la princesse Amélie de Prusse, alors abbesse de Quedlinbourg, le mena à Berlin, et lui donna pour maîtres de violoncelle Mara et Gruel. Ses progrès sur cet instrument furent rapides. Il ne quitta Berlin qu'en 1763 pour entrer au service du prince d'Anhalt-Bernbourg, en qualité de violoncelliste de la chambre. En 1767, il donna sa démission de cette place pour voyager, et vers la fin de la même année il entra dans la chapelle du prince d'Anhalt-Dessau, où il resta jusqu'en 1772. Alors il obtint la place d'organiste à Quedlinbourg qu'il occupait encore dans les premières années de ce siècle. On a gravé de sa composition : *Trois solos pour violoncelle avec accompagnement de basse*, op. 1; Berlin, Hummel. En 1692 il a fait imprimer à Quedlinbourg les mélodies du livre choral de cette ville à quatre parties.

ROSEINGRAVE (THOMAS), ou ROSINGRAVE, fils d'un vicaire de l'église Saint-Patrick à Dublin, naquit dans cette ville vers la fin du dix-septième siècle. Élève de son père pour la musique, il obtint du chapitre de Saint-Patrick une pension pour voyager, et se rendit à Rome, où il étudia le contrepoint suivant la doctrine de l'ancienne école italienne. De retour en Angleterre vers 1720, il fut attaché à la musique du théâtre de Haymarket, et y fit représenter le *Narcisso* de son ami Dominique Scarlatti, auquel il ajouta quelques morceaux. En 1725, un orgue ayant été établi dans la nouvelle église Saint-Georges, de Hannover-Square, Roseingrave obtint la place d'organiste au concours dont Hændel et Geminiani étaient juges. Quelques années après, des chagrins d'amour dérangèrent ses facultés : on fut obligé de

lui donner, en 1737, Keeble pour successeur. Il mourut à Londres en 1750. Admirateur passionné des œuvres de Palestrina, il avait couvert les murs de sa chambre d'extraits de messes et de motets de ce grand musicien, et les avait pris pour modèles dans tout ce qu'il écrivait. Outre les morceaux qu'il ajouta au *Narcisso* de Scarlatti, on a de lui des pièces de clavecin insérées dans l'édition qu'il a donnée de celles de ce maître; de belles antiennes à quatre parties; des préludes et des fugues pour l'orgue; enfin douze sonates pour flûte avec basse continue. Un des ouvrages les plus intéressants de cet artiste distingué a pour titre : *Voluntarys and Fugues made on purpose for the organ or harpsichord*, Londres J. Walsh, gr. in-4°. Toutes les pièces contenues dans ce recueil sont bien écrites dans le véritable style de l'orgue.

ROSELLEN (HENRI), fils d'un facteur de piano, est né à Paris le 13 octobre 1811. Admis comme élève au Conservatoire le 24 octobre 1823, il y reçut des leçons de solfége de Goblin et de piano de Pradher, puis de Zimmerman, et apprit l'harmonie sous la direction de Dourlen. En 1830, je devins son maître de contrepoint, et lorsque je m'éloignai de Paris, pour devenir maître de chapelle du roi des Belges et directeur du Conservatoire de Bruxelles, il continua ses études sous la direction d'Halévy. Ses études ont été terminées au mois d'octobre 1835, après avoir reçu des leçons de composition idéale de Berton. Pendant plusieurs années, il avait été élève de Henri Herz pour le piano, en dehors du Conservatoire. Depuis cette époque, Rosellen est devenu un des professeurs de piano les plus actifs de Paris. Il a publié pour cet instrument des rondos, des fantaisies et des variations sur des thèmes d'opéras. Le nombre de ses productions est très-considérable ; son travail a dû être rapide à l'excès, car, ayant publié son œuvre 6me en 1835, il faisait paraître au mois de février 1846 son premier *trio concertant pour piano, violon et violoncelle*, qui est son œuvre 82 c. La vogue de la musique de M. Rosellen fut prodigieuse pendant environ quinze ans : les éditeurs de Paris l'appelaient leur providence. Les œuvres de cet artiste ont été aussi reproduites dans toute l'Allemagne.

ROSELLI (JÉRÔME), né à Pérouse, vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord moine de Montcassin, et ensuite abbé de Saint-Martin, en Sicile. Zarlino, dont il était l'ami, cite de lui (*Sopplim. lib.* 4, *cap.* 12, *p.* 158) un livre intitulé : *Trattato della musica spherica*, qui est resté en manuscrit.

ROSEMBACH (JEAN-CONRAD), né le 1er août 1673, à Seebergen, dans la principauté de Schwarzbourg, fut envoyé à Erfurt à l'âge de onze ans, pour étudier l'orgue et le clavecin sous la direction de Pachelbel. Après un séjour de cinq années dans cette ville, il suivit son maître à Stuttgard, et reçut encore ses conseils pendant deux ans; puis il visita les principales villes de l'Allemagne, s'arrêta deux ans à Gotha, où il remplaça souvent l'organiste de la cour Chrétien-Frédéric Witt dans ses fonctions, et, après avoir vécu quelque temps à Hambourg, accepta la place d'organiste à Ischoe, dans le Holstein, le 2 novembre 1693. Pendant vingt ans il en remplit les fonctions ; mais des motifs inconnus lui firent quitter cette place, le 11 janvier 1713, pour celles d'organiste et de *cantor* de la ville de Glückstadt, auxquelles il ajouta, en 1736, les fonctions d'organiste du château. Il vivait encore en 1740; mais depuis cette époque on n'a plus eu de renseignements sur sa personne. Rosembach n'a rien publié de ses compositions, mais il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux d'église et de circonstance pour un et deux chœurs, et beaucoup de pièces d'orgue et de clavecin. Mattheson cite de lui avec éloge (*Gründlage einer Ehren-Pforte*, etc., page 295) deux livres de chorals variés pour l'orgue.

ROSENFELD (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), littérateur et poëte, né en 1760, à Hohenwarschleben, près de Magdebourg, séjourna quelque temps à Dessau, et y reçut de Rust des leçons de composition. Il périt en 1782, des suites d'une chute sur la glace. Dix-sept ans après sa mort, ses amis publièrent les premiers fruits de ses travaux, sous ce titre : *Chansons avec accompagnement de piano*; Magdebourg, Kiel, 1799.

ROSENHAIN (JACQUES), pianiste distingué et compositeur de beaucoup de mérite, né à Manheim le 2 décembre 1813, est fils d'un banquier de cette ville qui, après avoir perdu la plus grande partie de sa fortune par les événements politiques, renonça aux affaires pour s'occuper de l'éducation de ses enfants. L'aîné de ses fils, objet de cette notice, reçut d'abord de quelques maîtres obscurs des leçons de piano, puis devint élève de Jacques Schmitt, qui lui fit faire de si rapides progrès, qu'à l'âge de neuf ans le petit virtuose fut en état de se faire entendre dans un concert public. En 1824, Rosenhain joua dans plusieurs concerts à Manheim, et frappa d'étonnement les artistes et les amateurs par sa précoce habileté et par son intelligence musicale. Étonné des heureuses dispositions de cet enfant, le prince de Furstemberg l'emmena à Donaueschingen, où il lui donna pour maître Kalliwoda. Après deux années passées sous la direction de

cet artiste, il voyagea, donna des concerts à Stuttgard et à Francfort avec le plus brillant succès. Fixé dans cette dernière ville, il y devint l'élève de M. Schnyder de Wartensée pour la composition, et fit avec lui un cours complet de l'art d'écrire. C'est à Francfort que M. Rosenhain fit son premier essai de composition dramatique dans l'opéra en un acte, *Une visite à Bedlam*, qui eut un vrai succès sur le théâtre de cette ville, et qui fut joué dans plusieurs autres villes de l'Allemagne, notamment à Weimar, sous la direction de Hummel, alors maître de chapelle de cette cour. Dans un concert que Paganini donna à Baden en 1830, Rosenhain sut se faire remarquer à côté de ce célèbre artiste, et en reçut des témoignages de satisfaction. En 1837, M. Rosenhain fit un voyage à Londres, avec l'intention de s'y fixer. Il y trouva un bon accueil parmi les artistes et les amateurs, joua au concert philharmonique, et lui-même en donna qui eurent du retentissement. Dans l'automne de la même année, il fit un voyage à Paris, où il s'établit définitivement, se bornant à faire chaque année un séjour de quelques mois à Londres. Il fut un des premiers qui donnèrent à Paris des séances de musique des grands maîtres, secondé tour à tour par Alard, Ernest, Joachim, Maurin, et d'autres artistes distingués. Elles eurent un grand succès, par sa manière large et pure d'interpréter ces belles œuvres. La grande activité de M. Rosenhain comme compositeur a commencé en 1837, après qu'il se fut fixé à Paris. Des circonstances heureuses lui ayant permis de ne plus employer la plus grande partie du temps à l'enseignement, il put se livrer en liberté à la production d'œuvres sérieuses, dans lesquelles il a fait preuve de sentiment, d'élévation dans les idées et de connaissance de l'art d'écrire. Il a écrit trois symphonies, dont la première a été exécutée au concert du *Gewandhaus*, à Leipsick, sous la direction de Mendelssohn, et la seconde, au conservatoire de Bruxelles, dont l'orchestre est dirigé par l'auteur de cette notice; à Francfort, sous la direction de Guhr, et à la Société philharmonique de Londres, où son succès fut assez grand pour que la reine voulût l'entendre exécuter par l'orchestre de la cour, en présence de l'auteur.

Dans la liste des principaux ouvrages de M. Rosenhain, on remarque : Trois *Trios* pour piano, violon et violoncelle (Paris, Richault; Mayence, Schott). — *Quatuor* pour piano et instruments à cordes. — Deux *sonates* pour piano et violoncelle (Paris, Lemoine, Richault; Mayence, Schott; Leipsick, Peters). — Sonate pour piano seul, dédiée à M. Fétis. — *Trois quatuors* pour instruments à cordes. — Environ 50 morceaux pour piano seul, dont : *Poëme*, op. 24 (Schott). — Cahiers de morceaux caractéristiques (Brandus, Schott. — *Études caractéristiques* (Paris, Lemoine; Leipsick, Hofmeister). — *La Tempête* (Paris, Meissonnier). — *Scène dramatique* (Paris, Girod). On a aussi de Rosenhain beaucoup de musique vocale, en allemand et en français, dont : *Adieu à la mer*, à voix seule, de Lamartine (Paris, Brandus), beaucoup de recueils de *Lieder*, des mélodies détachées, et un recueil de *Mélodies à deux voix*. Le 17 mars 1851, il fit représenter à l'Opéra *Le Démon de la nuit*, en 2 actes, livret de Bayard et Étienne Arago. Les journaux ont constaté le succès de cet ouvrage, qui fut joué à Bruxelles par M^me^ Cabel et dans plusieurs villes de l'Allemagne. M. Rosenhain a en manuscrit une ouverture de concert (en *ré*), et *Liswenna*, opéra allemand, en trois actes. Cet artiste distingué a été décoré de l'ordre de la couronne de chêne par le roi des Pays-Bas : il est membre de la société de Sainte-Cécile de Rome.

ROSENHAIN (Édouard), frère du précédent, né le 18 novembre 1818 à Manheim, est mort le 6 septembre 1861 à Francfort-sur-le-Mein, où il était un des meilleurs professeurs de piano et de composition. Schnyder de Wartensée le considérait comme un de ses meilleurs élèves. Excellent musicien et pianiste de la bonne école, il exécutait la musique des maîtres classiques dans le style qui leur est propre. Il a formé beaucoup de bons élèves qui sont devenus eux-mêmes des professeurs habiles, et a exercé une active influence sur le développement du goût de la musique à Francfort, aujourd'hui l'une des villes de l'Allemagne les plus avancées dans la culture de cet art. Édouard Rosenhain avait aussi acquis de l'habileté sur le violon. Dans un concert que donna son frère le 30 mars 1835, il exécuta sur cet instrument un concerto de Rode; plus tard il négligea ce talent. Les compositions de cet artiste ont obtenu du succès en Allemagne par la distinction de la forme. Parmi ses ouvrages publiés on cite particulièrement : 1° Sonate pour piano seul, op. 12; — 2° Sérénade pour piano et violoncelle, op. 20; — 3° Caprice pour piano seul, op. 17; — 4° Élégie, op. 18; — 5° Rondeau, op. 13; — 6° *La Coquette*, op. 16; — 7° Nocturnes, op. 6 et 9, et des romances sans paroles.

ROSENKRANZ (François), hautboïste distingué, naquit en 1761, à Podleschin, village près de Schlau, en Bohême. Après avoir fait ses études musicales à Prague, il fut attaché vers 1788 en qualité de premier hautbois à la chapelle de Hanovre, puis fut maître de musique du régiment de Kinsky, et premier hautbois solo du théâtre de Prague. En 1802, il se fixa à Vienne

et y eut la place de premier hautbois du théâtre *An-der-Wien*. Il mourut dans cette ville le 8 décembre 1807, à l'âge de quarante-six ans. Cet artiste a laissé en manuscrit quelques concertos et des quatuors pour le hautbois.

ROSENMULLER (JEAN), né dans la Saxe électorale vers 1615, fit ses études musicales à l'école de Saint-Thomas, de Leipsick, et y fut plus tard professeur adjoint. Son profond savoir l'aurait vraisemblablement conduit à être le successeur de Michaelis comme *cantor*, s'il n'eût été accusé, en 1655, de tentatives criminelles sur ses élèves, et mis en prison. Ayant trouvé le moyen de s'enfuir à Hambourg, il y écrivit une requête en grâce, qu'il adressa à l'électeur de Saxe, en l'accompagnant d'un cantique de sa composition; mais ses supplications furent infructueuses. Ne se croyant pas en sûreté à Hambourg, il se retira en Italie. Jean-Philippe Krieger le trouva à Venise en 1673, et y prit de lui des leçons de composition. Il y jouissait de l'estime des plus grands artistes de cette époque. En 1667, Rosenmüller obtint la permission de retourner en Allemagne, et fut nommé maître de chapelle du duc de Brunswick. Il mourut à Wolfenbuttel en 1686, avec la réputation d'un des plus savants compositeurs de son temps. Printz et Mattheson lui ont accordé beaucoup d'éloges. Ses principaux ouvrages publiés sont : 1° Maximes de l'Ancien et du Nouveau Testament à 3, 4, 5, 6 et 7 voix ; Hambourg, 1648-1652, in-folio. — 2° *Studenten Musik*; etc. (Musique d'étudiants, consistant en pavanes, allemandes, courantes, ballets et sarabandes, pour 3, 4 et 5 instruments); Leipsick, 1754, in-4°. — 3° *XII Sonate da camera a 5 stromenti*; Venise, 1667, in-fol. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1671.

ROSENMULLER (JEAN-GEORGES), pianiste et compositeur, né dans un village de la Bavière, vers 1774, fut professeur de musique à Leipsick, dans les premières années du dix-neuvième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° Deux sonates pour le clavecin, op. 1; Offenbach, André. — 2° Trois grandes sonates, *idem*, op. 2; Augsbourg, Gombart.

ROSENTHAL (GODEFROID-ÉRIC), commissaire des mines à Gotha et membre de l'académie d'Erfurt, naquit à Nordhausen le 13 février 1745, et mourut à Gotha en 1814. Au nombre de ses ouvrages, il en est un qui a pour titre : *Litteratur der Technologie, dass ist Verzeichniss der Bucher und Schriften, welche von den Künsten, Manufacturen, etc., handeln, nach alphabetischer Ordnung* (Littérature de la technologie, ou Catalogue des livres et écrits concernant les arts, manufactures, etc.); Berlin, 1795, in-4°. On y trouve l'indication d'un certain nombre de livres concernant la musique.

ROSETI ou **ROSETTI** (STEPHAN ou ÉTIENNE), compositeur, né à Nizza (Sardaigne), dans la première moitié du seizième siècle. Il fut maître de chapelle à Novare. On connaît de lui : 1° *Madrigali a quattro voci, insieme alquanti madrigali ariosi, et con alcuni versi di Virgilio, novamente composti. Libro primo, in Venetia, appresso d'Antonio Gardane*, 1560, in-4° obl. — 2° *Madrigali a sei voci con due dialoghi a otto*; ibid., 1566, in-4°, obl. Cet ouvrage a été reproduit à Nuremberg, en 1573, par Théodoric Gerlach. — 3° *Madrigali a tre voci; Venetia, app. Claudio di Correggio*, 1567, in-4°. — 4° *Novæ quædam sacræ cantiones, quæ vulgo motela vocant, quinque et sex vocum ita compositæ, ut ad omnis generis instrumenta attemperari possunt; Norimbergæ in officina Theodoric Gerlazeni*, 1573, in-4° obl. Il doit y avoir une édition antérieure de cet ouvrage publiée à Venise.

ROSETTI (FRANÇOIS-ANTOINE), dont le nom véritable, suivant Dlabacz (*Allgem. histor. Künstler-Lexikon für Bœhmen*, t. II, p. 587), était *Rœssler*, naquit en 1750, à Leitmeritz, en Bohême. Destiné à l'état ecclésiastique, il entra au séminaire de Prague, à l'âge de dix-sept ans, et reçut la tonsure dans sa dix-neuvième année, avec le titre de chanoine de la cathédrale; mais son goût décidé pour la musique, qu'il avait apprise dès son enfance, et dans laquelle il avait acquis des connaissances étendues, lui fit abandonner cette position pour celle de maître de chapelle du comte de Wallerstein. Vers 1782, il obtint un congé pour se rendre à Paris. Ce voyage exerça une heureuse influence sur son goût, par l'audition des symphonies de Haydn, que l'excellent orchestre du concert de la loge Olympique exécutait avec une rare perfection, et par les opéras de Gluck et de Piccinni. De retour en Allemagne, il accepta, en 1789, la place de maître de chapelle de la cour de Mecklembourg-Schwerin, en remplacement de Westenholtz; mais il ne jouit pas longtemps de cette honorable position, car il mourut d'une maladie de poitrine à Ludwigslust, le 30 juin 1792, à l'âge de quarante-deux ans. Peu de temps avant son décès, le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II l'avait fait venir à Berlin, et lui avait demandé quelques grandes compositions, entre autres son oratorio de *Jésus mourant*, qui fut exécuté par l'excellente musique de la chapelle royale. Ces travaux achevèrent d'épuiser les forces de Rosetti.

Plusieurs musiciens de ce nom paraissent avoir vécu vers la même époque, en sorte qu'il est dif-

ficile de distinguer les compositions qui appartiennent à celui dont il est question dans cet article; cependant Dlabacz croit que celles dont les titres suivent sont de lui. Quelques-uns de ces ouvrages ont été publiés après la mort de Rosetti, par les soins de Joseph Strobach, directeur du chœur de Saint-Nicolas, à Prague, ami de cet artiste : 1° Six symphonies pour 2 violons, alto, basse, flûte, 2 hautbois et 2 cors; Paris, Sieber. — 2° Trois idem, op. 5; Vienne, Artaria. — 3° Deux idem, op. 13; Offenbach, André. — 4° *La Chasse*, symphonie pour 2 violons, alto, basse, flûte, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes et basson; Paris, Sieber. — 5° Six symphonies à grand orchestre, composées pour l'électeur de Trèves, en manuscrit. — 6° *Calypso et Télémaque*, grande symphonie imitative, exécutée à Paris en 1791, en manuscrit. Joseph Strobach avait aussi en manuscrit douze autres symphonies de Rosetti qui n'ont pas été publiées. — 7° 1re symphonie concertante pour 2 cors; Paris, Leduc. — 8° 2me idem; Paris, Sieber. — 9° Harmonie pour 2 clarinettes, 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons; Paris, Pleyel. — 10° Sextuor pour violon, flûte, 2 cors, alto et basse, Prague, 1784. — 11° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 4; Offenbach, André. — 12° Six idem, op. 6; Vienne, Artaria. — 13° Concertos pour flûte et orchestre, nos 1, 2, 3, 4; Paris, Sieber. — 14° Concertos pour clarinette et orchestre, nos 1, 2, 3, 4; ibid. — 15° Concertos pour cor et orchestre, nos 1, 2, 3; ibid. — 16° Concerto pour clavecin; Offenbach, André. — 17° Six sonates pour piano, violon et basse, op. 1; Offenbach, André. — 18° Trois idem, op. 2; ibid. — 19° Trois divertissements idem; Prague. — 20° *Jésus mourant*, oratorio allemand, en manuscrit. — 21° Messe de *Requiem*, à 4 voix et orchestre.

ROSIERS (CHARLES), vice-maître de chapelle de l'électeur de Cologne, vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Pièces choisies à la manière italienne, propres à jouer sur la flûte, le violon et autres instruments*; Amsterdam, 1691, in-4° obl. — 2° *Cantiones sacræ*; Cologne, 1698. — 3° *Quatorze sonates pour les violons et les hautbois, à 6 parties*; Amsterdam, Roger, in-4° obl. — 4° *Franzœsischen Partien für 3 Stimmen*; Augsbourg, 1710, in-folio.

ROSINGRAVE (THOMAS). *Voyez* ROSEINGRAVE.

ROSINI (JÉRÔME), né à Pérouse dans la seconde moitié du seizième siècle, fut le premier sopraniste italien : tous les castrats précédemment attachés à la chapelle pontificale, ainsi qu'aux autres grandes chapelles de l'Italie, étaient Espagnols de naissance. Un concours ayant été ouvert à la chapelle pontificale pour une place vacante de sopraniste, Rosini se fit entendre et fut applaudi par le pape Clément VIII, qui assistait à ce concours; néanmoins les chanteurs espagnols parvinrent à le faire exclure, parce qu'il n'était pas de leur nation. Le chagrin que Rosini en conçut le decida à se faire capucin; mais le pape ayant été informé de cette circonstance le fit appeler et le releva de ses vœux *ad inserviendum Capellæ pontificæ*. Rosini fut admis dans la chapellle pontificale le 22 avril 1601. La beauté de sa voix, son excellente méthode de chant et la pureté de son goût le firent longtemps admirer. Le 13 décembre 1606, il entra dans l'institut de l'Oratoire, fondé par saint Philippe Néri : il mourut le 23 septembre 1644. Les compositions de Rosini ne sont pas connues jusqu'à ce jour. Son portrait se trouve dans les *Osservazioni per ben regolare il coro della capella Pontificia*; d'Adami de Bolsena (p. 189).

ROSINI (CHARLES-MARIE), né à Naples en 1748, fit ses premières études chez les jésuites, et les acheva au séminaire de cette capitale; puis il entra dans les ordres, et quoique à peine âgé de vingt ans, il eut une chaire de littérature grecque et latine. Son rare mérite le fit ensuite nommer un des membres de l'académie archéologique d'Herculanum, et ce fut lui qu'on chargea de l'explication et de la publication des papyrus et autres manuscrits recueillis dans les ruines de cette ville antique. Le premier volume tout entier fut consacré à la restitution du traité sur la musique de Philodème, à sa traduction latine, et à des commentaires sur le texte. Le plus profond savoir, l'érudition la plus solide règnent dans ce travail. Les talents et les vertus de l'abbé Rosini lui firent obtenir en 1792 un canonicat dans l'église cathédrale de Naples, et cinq ans après il fut fait évêque de Puzzuoli. Ce respectable prélat vivait encore en 1832, entouré de la vénération de tous ses compatriotes, et de l'estime des savants de toute l'Europe. Son beau travail sur Philodème a été publié dans le premier volume de la collection intitulée : *Herculanensium voluminum, quæ supersunt*; Naples, 1793-1820, 3 vol. in-fol.

ROSINI (JEAN), littérateur italien, né à Pise en 1777, fit voir dès sa jeunesse d'heureuses dispositions pour la culture des lettres en général, et particulièrement pour la poésie. Il établit à Pise une imprimerie d'où sont sorties des éditions très-estimées des meilleurs classiques italiens, dont il

a revu lui-même les textes avec soin. Un de ses premiers essais est un poëme intitulé : *La Poesia, la Musica e la Danza ; Parma, co'i tipi Bodoniani*, 1796, in-8° de 30 pages. Cet opuscule a été réimprimé dans les *Poesie diverse* de l'auteur ; Pise, 1817, 2 volumes in-12.

ROSINUS (Jean), prédicateur à Nuremberg, naquit à Eisenach en 1551, et mourut à Nuremberg en 1619. Il a publié un livre sur les antiquités romaines (*Antiquitates Romanæ* ; Bâle, 1585, in-fol.) qui n'est pas sans intérêt, bien que des ouvrages du même genre et plus riches de faits aient vu le jour postérieurement. Le mérite de ce livre est attesté par les éditions multipliées qui en ont été faites. On en connaît de Leyde, 1609, in-4°; de Paris, 1617, in-fol.; de Cologne, 1619 et 1662, de Gand, 1620, et d'Utrecht, 1701, in-4°. Rosinus traite dans cet ouvrage de l'art dramatique, et dans le 11me chapitre du 5me livre, des flûtes et de leurs variétés dans la récitation de la tragédie et de la comédie des Romains.

ROSNER (Jean-Georges-Ernest), professeur à l'université d'Erlangen, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *Toni Theoria;* Erlangen, 1739, in-4°. Cet écrit, inconnu à tous les auteurs qui se sont occupés de l'histoire littéraire de la musique, n'est pas même mentionné dans l'*Allgemeines Bücher-Lexikon* de Heinsius, ni dans les suppléments. La théorie des rapports des sons, exposée dans cet ouvrage, est toute mathématique et n'offre pas de principe nouveau.

ROSNER (François), ténor distingué, naquit le 2 décembre 1800 à Wailzen en Hongrie. Son nom véritable était *Rosnill ;* il prit celui sous lequel il est connu lorsqu'il entra dans la carrière de chanteur dramatique. Doué dans son enfance d'une jolie voix de soprano, il reçut sa première éducation musicale comme enfant de chœur à la cathédrale de Pesth. Son père, ancien militaire, le destinait au commerce et l'envoya à Vienne à l'âge de quinze ans, pour y faire son apprentissage dans la maison d'un riche négociant ; ce fut alors que Rosner sentit s'éveiller en lui le goût passionné de la musique, après avoir entendu l'exécution de quelques messes solennelles à l'église Saint-Étienne ; sa voix s'étant transformée en un beau ténor, il obtint facilement du maître de chapelle Preindl l'autorisation de chanter dans les chœurs. Frappés de la beauté de son organe vocal, les musiciens de cette église lui donnaient fréquemment le conseil d'entrer au théâtre ; son penchant l'y portait nonobstant la défense de son père. Cédant enfin à son entraînement vers la scène, il débuta en 1820 au théâtre Léopold, et y obtint de si brillants succès, que Weigl (*voyez* ce nom) l'engagea pour le théâtre de la cour et lui donna des leçons de chant. Pendant trois ans il chanta à l'opéra de la cour impériale ; mais lorsque l'entrepreneur Barbaja eut pris à bail le théâtre de la Porte de Carinthie, pour l'opéra italien, Rosner accepta un engagement à l'opéra allemand d'Amsterdam. Deux ans après il chanta au théâtre de Brunswick, et en 1829 il se rendit à Londres, où il produisit une vive sensation. De retour à Amsterdam, il y reçut l'invitation d'aller à Bruxelles pour chanter à la cour, mais la révolution du mois de septembre 1830 le fit s'éloigner précipitamment de cette ville. Il entra à cette époque au théâtre électoral de Cassel, jusqu'à ce que les événements politiques eussent interrompu les représentations, il accepta alors un engagement à Darmstadt. Enfin, en 1833, le roi de Würtemberg le prit à son service, en qualité de premier ténor de sa chapelle. Rosner mourut à Stuttgard le 3 décembre 1841.

ROSS (Jean), organiste de l'église de Saint-Paul, à Aberdeen, est né en 1764, à Newcastle sur la Tyne. A l'âge de onze ans, il fut placé sous la direction de Howdon, organiste de Saint-Nicolas, à Newcastle, et élève de Charles Avison. Ross étudia près de lui le clavecin, l'orgue et l'harmonie pendant sept années; puis il se livra à la lecture de quelques anciens traités de composition, et devint un organiste distingué. En 1783, il obtint l'orgue de Saint-Paul, à Aberdeen, et pendant plus de cinquante ans il a été l'organiste de cette église. Cet artiste a publié à Édimbourg et à Londres : 1° Concertos pour piano et orchestre, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6. — 2° Sept œuvres de trois sonates pour le piano, dont trois composés sur des airs écossais. — 4° Duos pour piano à 4 mains, op. 26. — 4° Airs anglais et écossais variés. — 5° Six hymnes à 3 voix avec orgue. — 6° Six recueils de chansons avec accompagnement de piano. — 7° Des valses et autres bagatelles.

ROSSELLI (François), *V.* ROUSSEL (François)

ROSSETI (Antoine), en latin Rossetus Veronensis, parce qu'il naquit à Vérone, dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut un compositeur de chants italiens et particulièrement vénitiens, connus à cette époque sous le nom de *frottole*. On trouve des *frottole* d'Antoine Rosseti dans le deuxième livre de ces chants publiés par Octavien Petrucci, à Venise, en 1507.

ROSSETTO (Blaise), prêtre et organiste de l'église collégiale de Vérone, naquit dans cette ville à la fin du quinzième siècle. Il est

auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Libellus de rudimentis musices. De triplici musices specie; de modo debite solvendi divinum pensum; et de auferendis nonnullis abusibus in Dei templo;* Vérone, 1529, in-4°. Au dernier feuillet du volume on lit : *Verone per Stephanum et fratres de Nicolinis de Sabio, sumptu et requisitione D. Blasii Rosetti (sic) presbyteri, in ecclesia majori organistæ;* MDXXIX, *mense septembris.* Cet ouvrage, dont les exemplaires sont rares, est un traité du chant de l'église. La seconde partie, intitulée *De Choro et organo compendium*, traite de l'exécution du chant et de l'ordre de l'office divin pour le chœur et pour l'organiste.

ROSSI (Émile), maître de chapelle à Notre-Dame de Lorette, dans la première moitié du seizième siècle, et connu par un canon à quatre parties bien fait, rapporté par Kircher (*Musurgia univers.*, tome I, fol. 489), et dont on trouve la résolution en partition dans l'Histoire générale de la musique de Hawkins, t. II, p. 365. Une messe à six voix de ce compositeur est en manuscrit à la bibliothèque royale de Munich, cod. 45; elle a pour titre : *Ultimi miei sospiri.*

ROSSI (Jean-Marie), compositeur distingué, né à Brescia vers 1530, ne sut pas faire estimer son mérite à sa juste valeur, parce qu'il était d'une rare modestie. On ne connaît de lui que l'ouvrage qui a pour titre : *Libro primo de' Motetti a cinque voci dati in luce et corretti da Claudio di Correggio; in Venetia*, 1567, in-4° obl.

ROSSI (Jean-Baptiste), clerc régulier de l'ordre des PP. Somasques, naquit à Gênes dans la seconde moitié du seizième siècle, vraisemblablement au plus tard en 1550, car il dit, dans l'épître dédicatoire du livre dont il sera parlé tout à l'heure, qu'il était vieux quand il le composa. Il vécut dans le couvent de son ordre à Gênes, d'où l'épître dédicatoire de son livre est datée, le 2 janvier 1618. Il nous apprend aussi, dans le second chapitre de cet ouvrage, qu'il avait publié précédemment à Gênes, chez Jean Guariglio, un livre de philosophie dans lequel il avait traité de certaines questions spéculatives de la musique, et qu'on peut les consulter avec fruit. Son traité de musique a pour titre : *Organo de cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica, et anco per imparar contrappunto, con alcune cantilene a due, tre, quattro et cinque voci; stampa del Gardano in Venetia, appresso Bartholomeo Magni*, 1618, in-fol. de 115 pages. Cet ouvrage a de l'intérêt par les résolutions qu'on y trouve de quelques cas embarrassants de la notation proportionnelle des quinzième et seizième siècles, particulièrement des modes, des prolations et des proportions. Les chapitres 12 à 37 de la première partie du livre sont employés à ces sortes de résolutions. La deuxième partie est un traité de contrepoint où l'on trouve quelques bons morceaux de Jean-Baptiste Rossi dans un style relativement moderne.

ROSSI (Salomon), compositeur, vivait à Mantoue vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il était juif de naissance, et suivant Wolff, qui lui donne le nom de *Rubeis* dans sa *Bibliotheca hebræa*, il était rabbin. On le trouve quelquefois désigné sous le nom de *Rossi de Mantoue*. On a sous le nom de Rossi : 1° *Il primo libro delle canzonette a tre voci;* Venise, 1589. — 2° *Il secondo libro* idem; Venise, 1592, in-4°. — 3° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci;* Venise, 1596, in-4°. Il a été fait une édition de ce recueil à Anvers, par Pierre Phalèse, en 1598, in-4° obl., et Richard Amadino, de Venise, en a donné une troisième en 1607. Le second livre de ces madrigaux à 5 voix a été publié à Venise, chez Richard Amadino, en 1599; le troisième ibid., en 1603, et le quatrième ibid., en 1613. — 4° *Sonate, gagliarde, brandi e correnti a due viole col basso per il cembalo;* Venise, 1623, in-4°.

ROSSI (Louis), compositeur, né à Naples dans les dernières années du seizième siècle, vécut à Rome vers 1620, et y fit admirer ses ouvrages. Il se distingua particulièrement dans le genre de la cantate, dont il fut un des premiers auteurs. Pierre Della Valle fait l'éloge du talent de cet artiste, dans sa lettre à Guidiccioni sur la situation de la musique en Italie vers le milieu du dix-septième siècle, insérée dans le 2me volume des œuvres de J.-B. Doni (p. 249 à 264). Beaucoup de cantates de Rossi se trouvent en manuscrit au Musée britannique de Londres, nos 1265 et 1273, et dans la collection d'Aldrich, au collége du Christ, à Oxford, qui contient aussi plusieurs motets de sa composition, remarquables par la facture. On trouve dans la bibliothèque Magliabecchi, à Florence, une scène extraite de l'oratorio intitulé : *Giuseppe figlio di Giacobbe, opera spirituale, fatta in musica da Aloigi de Rossi, Napolitano, in Roma.*

ROSSI (Michel-Ange), né à Rome, excellent violoniste, organiste et compositeur, fut le meilleur élève de Frescobaldi. Il vécut à Rome depuis 1620 jusque vers 1660. En 1625, il donna à Rome, dans une société d'amateurs, un opéra intitulé : *Erminia sul Giordano.* Il joua lui-même dans le prologue le rôle d'*Apollon*. On

voit dans la préface de la partition, qu'il fit entendre des sons si doux et si moelleux sur son violon, qu'il justifia par là son triomphe lorsque les Muses l'amenèrent dans un char. L'opéra de Rossi fut publié à Rome en 1627. Rossi s'est fait aussi connaître avantageusement comme organiste, par un livre de pièces d'orgue et de clavecin intitulé : *Intabolatura d' organo e cembalo*, Rome, 1657. infol.

ROSSI (Lemme), professeur émérite de philosophie et de mathématiques à l'université de Pérouse, naquit dans cette ville en 1601. Il nous apprend, dans son *Sistema musico* (p. 95), que son maître de mathématiques fut le savant Joseph Neri. En 1628, Rossi fut professeur de philosophie à l'université de sa ville natale. Il mourut le 2 mai 1673, à l'âge de 72 ans, et fut inhumé dans l'église de *S. Maria Nuova* (1). On a de ce savant un traité sur les proportions des intervalles musicaux, sous le titre de *Sistema musico, overo musica speculativa, dove si spiegano i più celebri sistemi di tutti i tre generi;* Pérouse, 1666, in-4°.

ROSSI (Christophe), chanteur et compositeur, né à Milan dans la première moitié du dix-septième siècle, était, en 1655, ténor dans la chapelle de l'empereur Ferdinand III, à Vienne. Il a laissé en manuscrit des messes, motets et introïts indiqués dans le catalogue de Parstorffer.

ROSSI (L'abbé François), chanoine de l'église métropolitaine de Bari vers 1680, naquit dans cette ville vers 1645 ; il est connu par la musique de quatre opéras, dont les titres sont : 1° *Il Sejano moderno della Tracia*, à Venise, 1686. — 2° *La Pena degli occhi*, représenté au théâtre *San-Mosè*, à Venise, en 1688.— 3° *La Corilda, o l'Amor trionfante della vendetta*, au même théâtre, dans la même année. — 4° *Mitrane*, opéra sérieux, représenté au même théâtre, en 1689. J'ai tiré de la partition de cet opéra un air de contralto de la plus grande beauté, qui a été chanté avec un brillant succès dans mon concert historique de la musique du dix-septième siècle, au mois de mars 1833. Je ne sais quel barbare a imaginé depuis lors d'instrumenter cet air avec des flûtes, des hautbois, des clarinettes, des bassons, des cors, des trompettes et des trombones. J'ai vu la partition ainsi ajustée en la possession d'une cantatrice. On a aussi de Rossi : *Salmi e messa (pro defunctis) a cinque voci, opera prima;* Venise, 1688, in-4°. La partition de son oratorio *La Caduta degli Angeli* se conserve chez les PP. de l'Oratoire ou *Filippini* de Naples.

ROSSI (Laurent), compositeur dramatique, né à Florence en 1760, fit ses premières études de musique sous la direction de Bartholomé Felici, son compatriote, puis alla demander des conseils à Paisiello, en 1775. Ce musicien célèbre qui s'éloignait alors de Naples pour se rendre en Russie, conseilla au jeune Rossi d'entrer au Conservatoire de San Onofrio; ce qu'il fit, et pendant cinq ans il reçut les leçons d'Insanguine et de Cotumacci. De retour à Florence, il y écrivit d'abord beaucoup de musique d'église, et une cantate à trois voix pour le grand-duc Léopold, intitulée *l'Umanità*. Plus tard il composa les opéras dont les titres suivent : 1° *L'Ifigenia in Aulide*, à Gênes. — 2° *I due Fratelli ridicoli*, à Turin. — 3° *L'Antigono*, à Alexandrie. — 4° *Il Geloso in cimento*, à Monza. — 5° *Le due Cognate in contesa*, à Venise. — 6° *Lo Sposo burlato*, à Rome. Rossi a publié à Florence, en 1784, symphonies pour 2 violons, alto, basse, flûte; 2 hautbois et 2 cors. On connaît aussi sous son nom six rondos pour le piano.

ROSSI (Joseph), maître de chapelle de la cathédrale de Terni (États-Romains), dans les premières années du dix-neuvième siècle, a fait représenter au théâtre *Tordinone* de Rome, pendant le carnaval de 1807, l'opéra intitulé *La Sposa in Livorno*. On a de ce maître un opuscule qui a pour titre : *Alli intendenti di contrappunto;* Terni, 1809, in-8°. Le livre posthume d'Adrien de la Fage (*Essais de Diphthérographie;* Paris, Legouix, 1864), fournit des renseignements sur cet opuscule et sur les circonstances qui le firent naître (p. 408); il en résulte que Rossi avait imaginé un système d'harmonie d'après lequel les accords employés pour l'accompagnement de la gamme ascendante l'étaient aussi pour la gamme descendante; ce qui est impossible si le quatrième et le septième degré de la gamme ont les accords dissonants qui caractérisent la tonalité moderne. Un certain abbé De Angelis, ténor de la cathédrale de Rieti, avait attaqué le système de Rossi; diverses lettres furent écrites à ce sujet par les deux adversaires, et la question fut soumise indirectement à l'abbé Baini (*voyez* ce nom), qui répondit par un écrit où il avait tâché de concilier les opinions opposées. C'est à la suite de cette espèce de jugement arbitral que Rossi publia son opuscule, dans lequel Baini est attaqué sans ménagement. Après l'avoir lu, celui-ci y fit une réponse qui n'a pas été publiée, mais qui existe en manuscrit à Rome, dans la bibliothèque *Ca-*

(1) *Voy.* les Recherches de Biographie Pérousienne de M. le comte Rossi-Scotti, placées en tête de son excellente monographie intitulée : *Della vita e delle opere di Francesco Morlacchi.* (Perugia, 1861, p. XLI-XLII.)

sanatense (Fonds Baini, o. II. 220), et qui a pour titre : *Risposita di Giuseppe Baini, cappellano cantore pontificio, all' opuscolo del Sig. Maestro Giuseppe Rossi, impresso in Terni il.... 1809, col titolo : « Alli intendenti del contrappunto. » Opuscolo dove, oltre la principal questione circa gli accordi da darsi alla scala si dilucidano alcuni punti quanto interessanti altretanto oscuri della scienza Musica.*

ROSSI (Louis), compositeur napolitain, mort jeune vers 1830, était fils d'un avocat et suivit la même carrière, mais avec peu de succès, parce qu'il n'avait aucun goût pour cette profession, qu'il n'avait embrassée que par déférence pour son père. Après la mort de celui-ci, son penchant pour la musique, comprimé jusqu'alors, se réveilla. Il prit des leçons de Sigismondo, ancien maître devenu bibliothécaire du collége royal de musique de Naples, et se dévoua à la culture de l'art. On connaît de lui une messe à 4 voix avec orchestre, des vêpres, une cantate dramatique, beaucoup d'airs détachés, et des symphonies.

ROSSI (Lauro), compositeur dramatique, est né à Naples vers 1810, et a fait des études musicales au collége royal de musique de cette ville. Zingarelli fut son maître de composition. Le début de Lauro Rossi fut l'opéra intitulé *Costanza ed Oringaldo*, représenté à Naples en 1830. Dans l'année suivante, il donna au théâtre *Nuovo* de la même ville *Scomessa e Matrimonio*, qui ne réussit pas et qui fut suivi en 1832 de *La Sposa al letto. Il Disertore svizzero*, joué à Rome dans la même année, fut le premier succès réel et mérité du compositeur. Le même ouvrage fut ensuite représenté à Turin, à Palerme, et repris à Rome en 1837. L'opéra *Le Fuccine di Bergen*, écrit dans la même ville en 1834, fut moins heureux. Après son retour à Naples, Rossi écrivit *Amelia* pour le théâtre Saint-Charles; mais cet ouvrage ne réussit pas. Le jeune artiste prit une éclatante revanche à Milan, dans la même année, par son opéra intitulé *La Casa disabitata*, dont le succès fut des plus brillants, et qui fut joué avec la même faveur dans la plupart des villes de l'Italie, ainsi qu'à Paris, sous le titre *I falsi Monetari*. Avant de composer cet ouvrage, Lauro Rossi avait écrit pour le théâtre de Como *La Villana contessa*, à laquelle il attachait peut-être peu d'importance, et qui néanmoins réussit très-bien; cet opera fut joué ensuite avec succès à Turin, à Venise et à Naples. Il termina cette saison par *Leocadia*, opéra romantique qui fut representé à Milan vers la fin de la même année. Immédiatement après, Rossi partit pour Mexico, où il était appelé pour diriger la musique d'un théâtre italien qu'on venait d'y former. Il y passa les années 1836 à 1839; puis il se rendit à la Havane, où il fut chargé des mêmes fonctions. Il y épousa, en 1841, Mlle Ober Mayer, cantatrice allemande dont l'éducation vocale avait été faite à Milan par les soins de Vaccaj et de Lamperti. En 1842, Lauro Rossi fut appelé avec sa femme à la Nouvelle-Orléans, et après deux ans de séjour dans cet État de l'Amérique, tous deux revinrent en Europe. De retour à Milan en 1844, Rossi écrivit immédiatement pour le théâtre de *La Scala* l'opéra bouffe *Il Borgomastro di Schiedam*, dont le succès fut brillant et qui fut joué à Turin, à Gênes, à Venise, à Naples, ainsi que dans beaucoup d'autres villes de second ordre. Cet ouvrage fut suivi, en 1845, de l'opéra bouffe *Il Dottor Bobolo*, joué sans succès à Naples et à Turin, et de *Benvenuto Cellini*, a Turin. *Azema di Granata*, joué à Milan en 1846, fut aussi représenté à Vienne peu de temps après. En 1847, Lauro Rossi écrivit à Turin la *Figlia di Figaro*, et à Milan, *Bianca Contarini*. Les agitations de l'Italie, en 1848, et les graves événements qui s'y passèrent, imposèrent silence au compositeur; mais après que le calme eut été rétabli, il donna à Milan, en 1849, *Il Domino nero*. En 1850, j'ai connu M. Lauro Rossi à Milan : il venait d'être nommé censeur (Directeur des études) du conservatoire de cette ville. J'ai trouvé en lui un artiste de mérite et un homme aimable, simple et modeste. Je n'ai connaissance que d'un seul ouvrage composé par lui depuis cette époque; il a pour titre *l'Alchimista*, écrit pour le théâtre du *Fondo*, à Naples, en 1853.

ROSSI (Luigi-Felice), professeur de musique et compositeur de mérite, naquit le 27 juillet 1805, à Brandizzo, près de Chivasso, dans le Piémont. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il apprit seul les principes de la musique et du solfége à l'aide d'un ouvrage élémentaire qui etait tombé sous sa main, et il n'eut pas d'autre guide que son intelligence pour apprendre à jouer de la flûte. Destiné par sa mère à l'état ecclésiastique, il fit ses études au collége de Chivasso, et n'en sortit que pour entrer au séminaire de Turin Cependant, n'ayant pas de vocation pour la carrière qu'on avait voulu lui faire, il sollicita et obtint la permission de quitter l'étude de la théologie pour se livrer à celle de la composition. Il se rendit alors à Naples, où il eut la bonne fortune de recevoir les leçons de Raimondi (*voye* ce nom), excellent professeur dont le profond savoir fut digne des plus beaux temps de l'ancienne école romaine. Le départ de

ce maître pour la Sicile ayant eu lieu avant que les études de Rossi fussent terminées, celui-ci devint élève de Zingarelli, compositeur médiocre et profeseur d'un esprit étroit, tout rempli de préjugés, qui fut très au-dessous de la réputation dont il jouissait. Sorti de son école, Rossi retourna à Turin. En 1835, il fit jouer au théâtre d'Angennes, de cette ville, l'opéra bouffe *Gli Avventurieri*, dont le livret avait été mis en musique dix ans auparavant par Cordella (*voyez* ce nom), pour le théâtre *Canobbiana*, de Milan. Imité du style de Cimarosa, l'ouvrage de Rossi, où l'imagination faisait défaut, n'obtint qu'un succès d'estime à Turin, et tomba à Milan. Le compositeur eut le bon sens de reconnaître qu'il n'avait pas le sentiment de la scène et se livra dans la suite à des travaux de musique d'église, plus analogues à son genre de talent. On connait de lui plusieurs messes dans le Piémont, où elles jouissent de beaucoup d'estime : on cite particulièrement les messes solennelles en *ré* mineur et en *fa* mineur, qui ont été publiées à Turin ; une messe de *Requiem*, pour des voix d'hommes avec orchestre, à Milan, chez Ricordi ; d'autres messes auxquelles on a donné les noms des villes pour lesquelles elles ont été écrites, à savoir, les messes de *Corio*, *d'Alessandria* et de *Crescentino*, trois vêpres complètes ; un *Te Deum*, écrit en 1847 ; un *Magnificat* (en *mi* bémol) ; une messe *alla Palestrina ;* les psaumes *Beati omnes*, *Lætatus sum*, *Confitebor* et *Laudate pueri*, plusieurs motets, enfin, les *Sette parole di Gesù Cristo sulla croce*, composition dédiée à l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, dont Rossi était membre. Littérateur distingué, il a été le rédacteur de tous les articles qui concernent la musique dans *l'Enciclopedia popolare* de l'éditeur Pomba, de Turin, et du *Gran Dizzionario della lingua italiana* de Tomaseo. Il a traduit en italien le *Cours de contrepoint et de fugue* de Chérubini, le *Traité de composition* de Reicha, et les *Etudes de contrepoint* de Beethoven, d'après la version française et les notes de l'auteur de cette notice Collaborateur de la *Gazzetta musicale* de Milan, publiée par Ricordi, il y a fourni de bons articles. Instruit dans la théorie et la didactique de son art, il a formé plusieurs bons élèves. Rossi, dont la santé avait toujours été chancelante, est mort à Turin le 20 juin 1863. Il avait été pendant plusieurs années directeur de musique des écoles communales de cette ville.

ROSSI (Mme la comtesse DE) *Voyez* SONNTAG (HENRIETTE).

ROSSI. Une multitude de chanteurs et de cantatrices de ce nom ont occupé la scène en Italie, avec plus ou moins de talent et de succès, depuis 1835 jusqu'en 1855 environ. Parmi les ténors, on compte *Felice Rossi*, qui chanta à Bologne, à Vérone, et a la foire de Viterbe en 1834, à Ravenne en 1835, et qui disparait après avoir été à la *Pergola* de Florence en 1837, et à Ferrare dans l'année suivante. — *François Rossi*, qui ne parait sur les théâtres de Gênes, de Modène et de Rome, que pendant les années 1842, 1843 et 1844. — *Gaëtan Rossi*, qui chante à Milan en 1842, et qu'on retrouve à Alger trois ans après. — *Pierre Rossi*, attaché au théâtre *Valle* de Rome, en 1838, au *Fondo* de Naples deux ans après, puis à Berlin en 1841, à Copenhague en 1844, et à Bucharest en 1846. — *Rossi-Cicerchia*, à Novare en 1839, à Palerme dans l'année suivante et en 1845, à Naples en 1841. — *Paul Rossi*, au théâtre *Valle*, de Rome, en 1853. — Enfin *Rossi-Guerra*, à Parme en 1843, à Trévise, à Crémone en 1844, et à Saluzzo dans l'année suivante.

Dans la catégorie des basses on trouve *Frédéric Rossi*, qui chanta à Ferrare en 1838, à Crémone en 1840, et à Lucques en 1843. — *Gaëtan Rossi*, à Milan en 1843, à la foire de Bergame dans l'année suivante, et à Messine en 1845. —*Napoléon Rossi*, qui paraît avoir été artiste de talent et dont la carrière commença en 1836 à Lucques et à Venise. Il chanta ensuite jusqu'en 1850 à Milan, Turin, Gênes, Trieste, Rome, Florence, Modène, Vérone, Vicence, Padoue, Berlin et Pétersbourg. — *Charles Rossi*, chanteur bouffe, à Naples en 1840, à Parme en 1845, à Berlin dans la même année, et à Pétersbourg en 1848. — *Rossi-Corsi*, qui chanta à Turin en 1845, et à Monza dans l'année suivante.

Les cantatrices du même nom ne sont pas moins nombreuses ; les plus connues sont : *Joséphine Rossi*, qui chanta à Milan en 1836. — *Julie Rossi*, qui, après avoir paru sur plusieurs théâtres de l'Italie, chanta à Barcelone en 1835, et à la Havane en 1836, 1837 et 1838 ;— *Giovanna Rossi*, qui, après avoir chanté à Milan en 1841, fut engagée à l'Opéra-Comique de Paris en 1842 ; — *Thérèse Rossi* qui brilla à Venise en 1834, puis à la Havane en 1836, à Lima depuis 1842 jusqu'en 1845, puis à Valparaiso jusqu'en 1850. — *Virginie Rossi-Corry*, née en Angleterre, sœur de la cantatrice *Corry-Palloni*, et femme de Napoléon Rossi, chanta à Livourne en 1835, à Florence en 1836 et 1838, à Rovigo et à Milan en 1841, et à Naples en 1834.— *Rossi-Gulieno* eut quelque succès à Gênes en 1834, à Paris en 1835, à Nice en 1836, et à Céphalonie en 1841.

ROSSI-SCOTTI (Jean-Baptiste, comte de), né à Pérouse vers 1830, littérateur d'un esprit distingué, et amateur des arts dans ce qu'ils ont de plus sérieux et de plus élevé, est auteur d'une très-bonne monographie de son compatriote et concitoyen le compositeur de musique François Morlacchi. Elle a pour titre : *Della vita e delle opere del cavaliere Francesco Morlacchi di Perugia, primo maestro della real cappella di Dresda, direttore della opera italiana e delle musiche di Corte di S. M. il re di Sassonia. Memorie istoriche precedute dalla biografia e bibliografia musicale Perugina; Perugia, tipografia di Vicenzo Bartelli*, 1861, gr. in-4° de LI et de 140 pages, avec le portrait de Morlacchi.

ROSSINI (Joachim), le plus illustre, le plus populaire des compositeurs dramatiques de l'Italie au dix-neuvième siècle, est né le 29 février 1792 à Pesaro, petite ville de l'État de l'Église. Son père, Joseph Rossini, jouait du cor, et allait de foire en foire faire sa partie dans les orchestres improvisés des opéras de circonstance qu'on y organise chaque année; sa mère, Anne Guidarini, chantait des rôles de secondes femmes dans ces opéras forains. De retour à Pesaro, après la récolte de la saison, la famille Rossini y vivait le reste de l'année du mince produit de ses excursions dramatiques. Ce fut au sein de cette existence obscure et pauvre que se passèrent les premières années de celui qui, plus tard, a donné tant de lustre à son nom. Deux versions se sont répandues sur ce qui concerne son enfance : d'après la première, il n'aurait commencé l'étude de la musique qu'à l'âge de douze ans, sous un maître de Bologne. Suivant l'autre, il suivait déjà la profession de son père dès sa dixième année, jouant la deuxième partie de cor dans les opéras forains. Celle-ci est exacte. Ses parents ne songèrent à lui donner une éducation régulière de musicien qu'après avoir remarqué la beauté de sa voix : alors, c'est-à-dire en 1804, on lui donna pour maître Angelo Tesei, de Bologne, qui lui enseigna le chant, le piano, et lui fit chanter des solos de soprano dans les églises. Deux ans après, Rossini était déjà grand lecteur à première vue et accompagnateur habile. Ses parents conçurent le projet de tirer quelque avantage de son talent précoce, et de l'attacher, non plus comme simple corniste aux spectacles des foires de la Romagne, mais en qualité de *maestro al cembalo*. Le 27 août 1806 il s'éloigna de Bologne pour aller à Lugo, puis à Ferrare, Forli, Sinigaglia, et dans quelques autres petites villes. Pendant cette tournée, la mue de sa voix se déclara, et il cessa de chanter. Devenu, par cet accident, hors d'état de remplir ses fonctions de maître des choristes de théâtre, il rentra à Bologne, et le 20 mars 1807, il fut admis au lycée de cette ville, et y reçut de l'abbé Mattei des leçons de contrepoint.

Peu d'organisations musicales ont été moins bien disposées que celle de Rossini pour une soumission passive aux préceptes de l'école. Impatient d'écrire, et guidé par son instinct vers la carrière de compositeur dramatique, il ne comprenait pas l'utilité des exercices qu'on lui faisait faire dans l'art d'écrire d'un style pur et correct, à quatre, cinq ou six parties réelles, sur la gamme ou sur un plain-chant donné. Encore moins pouvait-il se décider à ne faire usage dans ce qu'il écrivait que d'harmonies simples et consonnantes sans modulations; lui dont le penchant naturel tendait vers ces associations d'accords où toutes les tonalités sont mises en un contact sans cesse variable. Toute la science de Mattei, assurément incontestable, était de peu de ressource pour diriger le génie d'un tel élève. Ce maître n'avait qu'une méthode, et les ressources de son esprit n'étaient pas assez riches pour la modifier en faveur d'une audacieuse intelligence (1). Après avoir conduit ses élèves pas à pas dans les variétés de l'art élémentaire désigné sous le nom de *contrepoint simple*, et lorsqu'il se disposait à les introduire dans les combinaisons plus difficiles des canons, des contrepoints doubles et de la fugue, il lui arriva de leur dire que la connaissance de ce contrepoint simple, objet de leurs études précédentes, n'était suffisante que pour écrire de la musique libre; mais que pour le style

(1) Il ne faut pas croire toutefois ce qu'ont écrit certains journalistes du mépris qu'aurait eu Rossini pour les formes scientifiques de l'ancienne musique. Voici ce que lui-même m'en a dit dans une conversation sérieuse en 1841, à sa *villa*, près de Bologne. Je lui avais donné quelques jours auparavant mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, et lui avais dit en lui remettant ce volume : *Vous ne lirez pas cela; mais je ne crois pas pouvoir mettre ce livre en des mains plus dignes que dans celles de l'homme qui a été créateur dans l'harmonie*. Il sourit et ne répondit rien. Quelques jours après, j'allai le revoir; il vint au-devant de moi dans son jardin et entama immédiatement la conversation de cette manière : « J'ai lu votre ouvrage avec un grand intérêt : c'est une « chose curieuse que l'invention et les progrès de cette « harmonie, partie si essentielle de la musique. Si je « vous avais eu pour maître, mon cher Fétis, j'aurais été « ce qu'on appelle *un savant musicien*, car j'avais le goût « des combinaisons de la musique des anciens maîtres. « Le plus vif plaisir que la musique m'ait fait éprouver « est l'exécution en 1812, de quelques morceaux de Palestrina à la chapelle pontificale de Rome. Mais j'avais à « Bologne un. . . . . . qui, lorsque je lui demandais la « raison de ce qu'il me faisait faire, me répondait toujours par l'autorité de l'école. Je l'ai envoyé promener « et n'ai plus consulté que mon goût. »

ecclésiastique, il était nécessaire de posséder un savoir plus étendu. A ces mots, Rossini s'écria : « Maître! que dites-vous? quoi; avec ce que « j'ai appris jusqu'à ce jour, on peut écrire des « opéras? — Sans doute. — C'est assez; je n'en « veux pas savoir davantage; car ce sont des « opéras que je veux faire. » Là, en effet, se bornèrent ses études scolastiques qui lui furent de peu de secours, parce que la négligence et le dégoût y avaient présidé; mais il y suppléa par une étude pratique, plus profitable pour un esprit de sa trempe : elle consistait à mettre en partition des quatuors et des symphonies de Haydn et de Mozart : de celui-ci surtout; car le génie de Mozart, incompris jusqu'alors en Italie, était en merveilleux rapport avec les juvéniles pensées du futur grand artiste. Maintes fois il m'a dit qu'il avait mieux compris les procédés de l'art, dans ce travail facile, qu'il n'aurait pu le faire pendant plusieurs années d'après l'enseignement de Mattei.

Les premières productions du talent de Rossini avaient été une symphonie à grand orchestre, des quatuors de violon, qu'on a eu le tort de publier contre le vœu de leur auteur, et une cantate intitulée *Il Pianto d'Armonia*, qui fut exécutée à Bologne le 11 août 1808. Il était alors âgé de seize ans et quelques mois. De retour à Pesaro dans les premiers mois de 1810, il y trouva chez quelques amateurs, particulièrement dans la famille *Perticari*, des protecteurs qui aidèrent ses premiers pas dans une carrière où il devait acquérir une gloire enviée de tous les musiciens de son époque. Ce fut par leurs soins que Rossini obtint un engagement pour écrire son premier opéra. Cet ouvrage fut joué pendant l'automne de 1810 au théâtre *San-Mosè* de Venise, sous le titre de *La Cambiale di matrimonio*. Le succès de cette production fut ce que pouvait être celui d'un petit opéra en un acte écrit par un compositeur de dix-neuf ans encore inexpérimenté. De retour à Bologne, Rossini y attendit l'occasion d'un second essai, qu'il fit dans l'automne de 1811, au théâtre *del Corso* de cette ville, dans un opéra bouffe intitulé *l'Equivoco stravagante*. Malgré le talent de la Marcolini, chargée du rôle principal de cet ouvrage, il ne réussit pas; mais Rossini se releva bientôt à Rome par le *Demetrio e Polibio*, écrit pour le théâtre *Valle*, de Rome, et qui fut joué par Mombelli et ses filles. Là se trouvait un délicieux quatuor où le génie du compositeur se révélait tout entier, et qu'on a depuis lors intercalé dans d'autres ouvrages du même artiste. Dès l'année 1812, l'admirable fécondité du génie de Rossini se manifesta d'une manière non équivoque; car il écrivit pour le carnaval *l'Inganno felice*, au théâtre *San-Mosè*, de Venise; au carême, *Ciro in Babilonia*; pour le théâtre *Communale* de Ferrare; au printemps, *la Scala di seta*, pour le théâtre *San-Mosè*, de Venise; à l'automne, *la Pietra del paragone*, pour le théâtre de *la Scala*, à Milan; et dans la même saison, *l'Occasione fà il ladro*, pour Venise. Tout n'était pas bon dans ces cinq opéras écrits en si peu de temps, et dont la fortune ne fut pas égale; à peine a-t-on retenu les titres de *la Scala di seta* et de *l'Occazione fà il ladro;* mais un très-beau trio de *l'Inganno felice*, mais deux airs et surtout un chœur de *Ciro in Babilonia*, dont la délicieuse cantilène est devenue plus tard le thème de la cavatine du Barbier de Séville (*Ecco ridente*); mais la cavatine (*Ecco pietosa tu sei la sola*) et le finale du premier acte de *la Pietra del paragone*, ne laissaient plus de doute sur la richesse d'imagination du nouveau *maître*. Dans l'année suivante, *Tancredi*, écrit pour *la Fenice*, de Venise, et *l'Italiana in Algeri*, composé pour le théâtre *San-Benedetto* de la même ville, firent saluer leur auteur par l'opinion publique comme le premier des compositeurs dramatiques vivants de l'Italie. Le ton chevaleresque du premier de ces ouvrages; la noble mélancolie du rôle de Tancrède; l'intérêt soutenu pour la première fois d'un bout à l'autre d'un opéra sérieux italien, par une verve continue d'inspiration; une harmonie dont les successions piquantes étaient auparavant ignorées chez les compatriotes de Rossini; enfin une instrumentation dont les formes n'étaient pas moins nouvelles pour eux; tout cela, dis-je, procura à la création de l'artiste un de ces succès d'émotion qui sont les signes certains d'une époque de réelle transformation de l'art. L'abus de certains moyens d'effet, tels que les *crescendo*, les *cabalette*, et de singulières négligences de style et de facture semées, çà et là, faisaient mêler, il est vrai, les sévères improbations des critiques de profession aux élans de l'admiration des *dilettanti*, mais déjà l'auteur de *Tancrède* avait compris que les défauts de cette nature n'ont pour censeurs que les gens du métier, toujours en petit nombre, et que le public n'analyse pas ce qui l'émeut. Ce qu'il voulait, c'était le succès populaire; or, on doit avouer que jamais compositeur ne l'obtint d'une manière aussi complète, dans les beaux temps de sa carrière. En dépit des critiques dont ces innovations étaient l'objet; en dépit des efforts des partisans de l'ancienne école, Rossini n'eut plus de rivaux en Italie après le succès de *Tancrède*. Venise et Milan, Rome et Naples furent désormais les seules villes qui purent aspirer à l'honneur de l'engager : dès ce moment, il n'écrivit plus que pour leurs

théâtres. Milan eut la bonne fortune de le garder pendant toute l'année 1814 : il y composa *l'Aureliano in Palmira* et *Il Turco in Italia*, charmante bouffonnerie qui n'a de pendant chez Rossini que *l'Italiana in Algeri*, et qui fut son dernier ouvrage de ce genre. En 1815, il ne produisit que l'*Elisabeth;* mais il l'écrivit pour le théâtre Saint-Charles de Naples, et cette prise de possession de la première scène lyrique de l'Italie lui parut assez importante pour qu'il y donnât tous ses soins. Après cet ouvrage, les années les plus actives de la carrière de Rossini, les plus étonnantes par l'importance des compositions, furent 1816 et 1817 : une grande cantate pour le mariage de la duchesse de Berry, et sept opéras, parmi lesquels on remarque *le Barbier de Séville, Otello, Cenerentola* et *la Gazza Ladra*, furent produits dans ce court espace de temps. Chacune de ces œuvres du genie aurait suffi pour faire la réputation d'un compositeur. Le *Barbier de Séville* fut écrit pour Rome : les phases de sa fortune y présentèrent une des circonstances les plus singulières de l'histoire de la musique dramatique. Le sujet du *Barbier de Séville* avait été traité en Russie par Paisiello (*voyez* ce nom), et cet ouvrage, transporté en Italie, y avait trouvé plus de censeurs que d'apologistes. Les Romains, particulièrement, l'avaient mal accueilli. Plus tard, ils se passionnèrent pour cette musique qu'ils avaient dédaignée, et la pensée de lui en opposer une autre sur le même sujet leur parut un sacrilége. *Torwaldo e Dorliska*, faible composition de Rossini qui avait précédé le *Barbier* à Rome, dans la même saison, ne lui donnait d'ailleurs point assez de crédit dans l'esprit des Romains, pour qu'ils ne considérassent pas son entreprise comme une condamnable témérité. Ce fut sous l'influence fâcheuse de ces préventions que fut donnée la première représentation du *Barbier de Séville*. Rossini a toujours pensé que le vieux maître napolitain n'était pas étranger aux dispositions hostiles de la foule compacte de ses ennemis dans cette soirée. Quoi qu'il en soit, l'orage qui avait grondé sourdement pendant tout le premier acte éclata au second, et l'exécution de ce chef-d'œuvre éternel de grâce et d'élégance coquette ne s'acheva qu'au milieu des témoignages les plus outrageants des improbations. Peu accoutumé aux événements de cette nature, Rossini ne voulut pas reparaître au piano dans la seconde représentation et prétexta une indisposition pour s'en dispenser. Il était profondément endormi lorsque, tout à coup, un grand bruit se fait entendre sous ses fenêtres; quelques personnes franchissent avec fracas l'escalier qui conduit à sa chambre; saisi de frayeur, Rossini se persuade que les partisans de Paisiello le poursuivent jusque dans sa demeure; mais ce sont les interprètes de sa musique, Garcia, Zamboni, Botticelli, qui viennent lui annoncer que l'ouvrage a été aux nues (*alle stelle*), et que les spectateurs inondent la rue à la lueur des flambeaux, pour lui donner un témoignage non équivoque de leur admiration. Cette prompte péripétie fit naître le plus vif étonnement dans toute l'Italie, et donna plus d'éclat au succès qu'une si belle composition devait obtenir. C'est dans le *Barbier de Séville* que Rossini employa à différentes reprises l'effet du rhythme à temps ternaires d'un mouvement rapide, qu'il avait essayé dans *Il Turco in Italia*, et dont il a fait depuis lors un fréquent usage.

De retour à Naples, et après y avoir donné aux *Fiorentini* le petit acte de la *Gazzetta*, il écrivit pour l'automne son admirable partition d'*Otello*, et trouva pour ce sujet autant d'accents pathétiques et passionnés, qu'il avait eu d'esprit et de finesse pour *Rosine* et pour *Figaro*. Quel est le musicien, le simple *dilettante*, qui ne se sente encore ému au souvenir de cette musique pénétrante des deux premiers actes si remplis d'énergie, et du troisième, où le génie du compositeur égale celui de Shakspeare, mais non dans le même sentiment. Les enthousiastes de Shakspeare se sont montrés sévères, disons le mot, injustes pour la musique de Rossini, parce qu'ils auraient voulu qu'il se fît traducteur des inspirations du créateur de la tragédie anglaise; mais c'est précisément parce qu'il est tout autre chose, parce qu'il est lui, génie indépendant, qu'il mérite toute notre admiration. Le sujet étant donné, il l'a senti et rendu avec l'originalité du musicien, de même que Shakspeare l'avait traité avec l'imagination du poete. Une innovation signale aussi cette belle composition : c'est la complète disparition de l'ancien récitatif libre, remplacé par un récitatif accompagné, où l'instrumentation pittoresque donne un caractère plus décidé à chaque situation, une expression plus vive à toutes les passions. Par là, Rossini acheva de faire disparaître la langueur de l'opéra sérieux, que les plus grands compositeurs n'avaient pu éviter avant lui, dans les intervalles qui séparaient leurs plus beaux morceaux. Incessamment préoccupé de l'effet, Rossini y a peut-être trop sacrifié certaines parties de son art; mais on doit avouer que cette préoccupation lui a fait trouver des beautés inconnues avant lui.

Deux mois d'intervalle seulement séparent la première représentation d'*Otello* à Naples et la mise en scène de *Cenerentola* à Rome. Ce

charmant ouvrage n'eut pour interprètes que des chanteurs de second, et même de troisième ordre, et un orchestre détestable : il ne fit point alors l'effet que nous lui avons vu produire plus tard avec les artistes excellents attachés au Théâtre-Italien de Paris. Au printemps de 1817, *la Gazza ladra* fut donnée à Milan, et fit une profonde impression. Composition où les plus grandes beautés sont mêlées aux défauts les plus choquants, où l'inspiration libre et pure vient s'allier aux formules de convention basées sur les crescendos, les cabalettes, le retour fréquent des rhythmes animés, et le développement progressif de l'effet bruyant, *la Gazza ladra* reçut à la fois l'éloge et le blâme des gens de goût. Si l'on considère attentivement cette partition, on y voit avec évidence que le compositeur y a poussé jusqu'à ses dernières conséquences le système d'effet établi sur la sensation nerveuse, vers lequel il tendait depuis ses premiers essais. Il prouva du reste qu'il ne s'était pas trompé dans le plan qu'il s'était fait pour cet ouvrage sous le rapport du succès, car celui qu'il obtint fut une sorte de délire; mais il dut comprendre qu'il ne lui restait plus qu'à se répéter dans d'autres ouvrages, s'il ne changeait de manière, ou du moins s'il ne modifiait celle de sa dernière partition. On voit en effet que cette nécessité le préoccupa, car *Armide, Mosè, Ermione, la Donna del lago* et *Maometto II*, qui se succédèrent pendant les années suivantes, présentent des variétés où, malgré le retour de certaines formes habituelles, on découvre une tendance vers la couleur locale et l'expression caractérisée. Ainsi dans *Armide*, c'est la suavité et le ton chevaleresque qui dominent; dans *Mosè*, le sentiment religieux; dans *Ermione*, Rossini cherche la simplicité de la déclamation lyrique; dans *la Donna del lago*, il trouve avec un rare bonheur le caractère romantique et montagnard; dans *Mahomet*, d'heureuses oppositions de vigueur sauvage et l'accent du dévouement patriotique. A l'égard de ses partitions d'*Adelaide di Borgogna* (Rome, 1818), de *Ricciardo e Zoraide* (Naples, même année), d'*Eduardo e Cristina* (Venise, 1819,) et de *Matilde di Sabran*, bien qu'on y trouve de beaux morceaux, le ton y est en général plus vague, et le style y tient plus de la forme que de la pensée. *Bianca e Faliero* n'offre guère qu'un quatuor, morceau délicieux qu'on intercale aujourd'hui dans *la Donna del lago*.

Armide, *Mosè*, *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *la Donna del lago* et *Maometto* furent écrits pour Naples. Depuis 1815, Rossini avait fixé sa résidence principale dans cette ville, parce que le directeur des théâtres (Barbaja) lui avait accordé un engagement annuel de 12,000 francs, sous la condition qu'il écrirait deux opéras chaque année, et dirigerait la mise en scène de quelques anciens ouvrages. Pendant plusieurs années, ce directeur de spectacles eut l'entreprise non-seulement des théâtres de Naples, mais de celui de *la Scala*, à Milan, et de l'Opéra italien de Vienne. Il y faisait entendre ses meilleurs acteurs, et la présence de Rossini était parfois une des conditions de ses marchés. C'est ainsi qu'en 1822, après être devenu l'époux de M[lle] Colbran, première cantatrice des théâtres royaux de Naples, le maître alla diriger la musique de l'Opéra de Vienne, où sa *Zelmira*, chantée par sa femme, M[lle] Ekerlin, Nozzari et David, obtint un brillant succès. Il est remarquable que l'Allemagne méridionale, et surtout Vienne, a montré pour sa musique un enthousiasme véritable, tandis qu'à Berlin elle était l'objet de critiques amères. On peut affirmer que le nord de l'Allemagne s'est montré complétement inintelligent à l'égard du génie le plus remarquable de son époque en musique. Mendelssohn même, si grand musicien qu'il fût, a montré un esprit étroit dans sa répugnance pour les œuvres de ce génie.

Après avoir reçu de la famille impériale et de la haute société de la capitale de l'Autriche l'accueil le plus flatteur, Rossini retourna à Naples, puis se rendit à Venise pour y écrire la *Semiramide*, le dernier ouvrage qu'il composa en Italie, et qui porte le cachet d'une nouvelle transformation de son talent. La richesse d'idées neuves, la variété des formes et leur tendance vers l'élévation du style, enfin la nouveauté des combinaisons instrumentales, donnent à cet ouvrage un prix considérable, quoiqu'on puisse y reprendre des longueurs et l'abus du bruit qui, devenu un modèle pour d'autres compositeurs, a été dépassé et nous a conduits aux excès de l'époque actuelle. Trop large pour les oreilles italiennes, au moment où elle fut écrite, *Semiramide* n'eut qu'un succès médiocre à Venise, dans le carnaval de 1823. Blessé d'une indifférence qu'il considérait avec raison comme une injustice, Rossini quitta sans regret la terre qui l'avait vu naître, pour se rendre à Paris et à Londres, où l'attendait l'enthousiasme le plus exalté. Il était à Paris, au mois de mai de la même année, et ne s'y arrêta que quelques jours parce qu'il avait un engagement dans la capitale de l'Angleterre, où il resta cinq mois, occupé de concerts et de leçons dont les produits s'élevèrent à la somme énorme de *deux cent cinquante mille francs*, y compris deux mille livres sterling

qui lui furent offertes par une réunion de membres du parlement. Au mois d'octobre, il retourna à Paris, où l'appelaient des arrangements faits avec le ministre de la maison du roi, pour la direction de la musique du Théâtre-Italien.

En Italie, les jouissances d'un compositeur dramatique sont peut-être plus vives qu'à Paris, parce que l'admiration s'y exprime d'une manière plus expansive : mais les disgrâces y sont plus poignantes, parce que l'improbation n'y a pas de retenue. L'habitude qui s'y est conservée de livrer au public la personne même de l'artiste, en le faisant asseoir dans l'orchestre pendant les premières représentations de l'opéra nouveau, porte atteinte à sa dignité si son ouvrage est défavorablement accueilli ; car c'est à lui-même que s'adressent les sifflets et les brocards. En France, quelle que soit la mauvaise fortune d'une œuvre dramatique, elle seule est compromise, et son auteur est toujours respecté. Bien que le succès y soit moins enivrant, au fond il satisfait davantage, parce qu'il est décerné d'une manière plus noble et plus intelligente. Il est donc permis d'affirmer que le temps où Rossini a joui de sa gloire la plus pure, la plus complète, est celui du long séjour qu'il a fait à Paris. Il avait fallu beaucoup de temps pour que sa renommée s'y établît, parce que les diverses administrations qui s'étaient succédé au théâtre-italien depuis 1813, époque du succès de *Tancredi* à Venise, semblaient avoir pris à tâche de laisser ses beaux ouvrages dans l'oubli. Médiocrement exécutés, ses opéras de *l'Inganno fortunato* et de *l'Italiana in Algeri* étaient les seuls qu'on y eût entendus, et ils n'y avaient pas réussi. Ce fut Garcia qui, à la fin de 1819, fit enfin connaître Rossini pour ce qu'il était, en faisant mettre en scène *le Barbier de Séville*. Peu s'en fallut pourtant que le sort de ce charmant ouvrage ne fût au théâtre de la rue de Louvois ce qu'il avait été au théâtre *Argentina* de Rome; car il ne manquait pas à Paris d'admirateurs de Paisiello qui trouvaient fort irrévérent qu'un jeune musicien osât refaire l'ouvrage d'un tel maître. D'ailleurs, assez médiocrement chanté par Mme Ronzi-Debegnis, le rôle de *Rosine* n'avait pas répondu à la réputation de l'opéra : il y eut donc, sinon une chute décidée, au moins un succès incertain. Ce ne fut qu'après un infructueux essai de la reprise du *Barbier* de Paisiello, et lorsque Mme Mainvielle-Fodor se fut chargée du rôle principal de femme, que la musique du maître de Pesaro fut goûtée, et qu'on en comprit tout le charme. Alors, chaque représentation augmenta l'enthousiasme du public et sembla transformer les spectateurs, comme le maître avait transformé la musique. *Le Turc en Italie*, *la Gazza ladra*, *Tancredi*, *Otello*, *Cenerentola*, vinrent tour à tour augmenter l'admiration et la rendre générale. Des éditions multipliées des partitions et de morceaux détachés de ces opéras ; des arrangements de ces morceaux pour tous les instruments, pour les corps de musique militaire et pour les orchestres de danse, complétèrent la métamorphose du goût français. Au milieu de ces circonstances, Rossini alla se fixer à Paris et recueillir les plus doux fruits de ses travaux. Accueilli, fêté, exalté, entouré d'égards et de distinctions, il dut grandir alors à ses propres yeux. Doué de l'esprit le plus fin, le plus brillant, et de plus imbu de la fausse opinion que rien ne saurait être sérieux chez les Français, il s'était persuadé malheureusement que le rôle par excellence y devait être celui de mystificateur, et ce fut celui qu'il adopta. Nul ne pouvait le remplir avec plus d'avantages; mais il ne convenait à personne moins qu'à l'auteur de *Semiramis* et d'*Otello*. D'ailleurs, il s'était trompé. Sous une apparence de frivolité, les Français sont peut-être le peuple le plus sérieux du continent, et certainement c'est celui qui a le sentiment le plus délicat des convenances et de la dignité sociale. Plus tard, Rossini s'est convaincu de son erreur par l'expérience, et, modifié par l'âge, il a pris dans la société française la position qui convient à la grandeur de son talent.

Les engagements de Rossini envers le ministère de la maison du roi lui imposaient l'obligation d'écrire pour l'opéra italien et pour l'opéra français, mais la faveur dont il jouissait près de M. le vicomte de La Rochefoucault, chargé de l'administration des beaux-arts, fit faire beaucoup de concessions à sa paresse. Le premier ouvrage qu'il composa à Paris fut un opéra de circonstance pour le sacre de Charles X, intitulé : *Il Viaggio a Reims*. L'exécution de ce petit opéra fut confiée à une réunion bien rare de chanteurs, car on y remarquait Mme Pasta, Mombelli, Cinti (depuis lors Mme Damoreau), Zucchelli, Donzelli, Bordogni, Pellegrini et Levasseur. L'année suivante (1826) Rossini arrangea son *Maometto* pour le grand Opéra, et le fit jouer sous le titre du *Siége de Corinthe*. Une partie de l'ancienne partition disparut dans ce travail, et fut remplacée par des morceaux nouveaux, au nombre desquels est le bel air composé pour Mme Damoreau, et la scène admirable de la bénédiction des drapeaux, au troisième acte. Le succès de cet arrangement d'un ancien ouvrage décida Rossini à faire un travail semblable pour son *Mosè* : mais ici la part de la musique nouvelle qu'il fallait écrire devint

plus considérable : un premier acte presque entièrement nouveau, les airs de danse et le superbe finale du troisième acte : enfin un air avec chœur de la plus grande beauté au quatrième, telle fut la part de travail nouveau de Rossini dans cet arrangement, qui obtint à juste titre le plus beau succès, en 1827. Un an après, il donna *le Comte Ory*, élégante et gracieuse partition dans laquelle Rossini fit entrer un grand morceau de son opéra italien *Il Viaggio a Reims*, et quelques autres fragments, mais dont la plus grande partie était composée de musique nouvelle.

Cependant les artistes attendaient depuis longtemps un grand opéra de l'auteur d'*Otello*, et désiraient pour sa gloire qu'il ne tardât pas plus longtemps à remplir sa promesse : il y satisfit enfin par *Guillaume Tell*, qui fut représenté à l'Opéra dans le mois d'août 1829. Le génie du grand artiste y avait subi une dernière et complète transformation. Devenu compositeur français par l'intelligence fine et profonde de l'action dramatique, par le sentiment des convenances et par une excellente déclamation dans le récitatif, il avait conservé tout son feu, toute son élégance, toute son abondance italienne de motifs heureux, et avait acquis plus de fini dans les détails, plus d'habileté dans la facture, plus de ces qualités enfin dont l'ensemble compose ce qu'on appelle *le style*. Le succès ne fut pas douteux pour les connaisseurs : ils proclamèrent unanimement la nouvelle partition de Rossini comme son plus bel ouvrage et comme un de ses plus beaux titres de gloire. Malheureusement le livret est mal fait, dénué d'intérêt, et abonde en contresens. Le public français, bien que sensible à la musique, n'a pas le don de faire abstraction de son intelligence pour se livrer au seul plaisir d'entendre de belles mélodies : l'absence de bon sens dans une pièce le décourage et nuit au plaisir que le compositeur lui fait éprouver. De là la courte durée des succès de *Guillaume Tell* à la scène, dans la nouveauté, tandis que les morceaux de cette œuvre sublime se trouvaient sur tous les pianos et se faisaient entendre dans tous les concerts. Toutefois, lorsque cet opéra fut repris à Paris pour le chanteur Duprez, il excita l'admiration générale, et obtint un succès plus populaire que dans sa nouveauté ; succès tardif néanmoins, et qui n'a point fait oublier à Rossini sa résolution de ne plus écrire pour la scène française. Le lendemain de la première représentation de *Guillaume Tell*, l'auteur de cette belle partition jeta sa plume pour ne plus la reprendre. A trente-sept ans, il se considéra comme parvenu au terme de sa carrière, disant à ses amis, qui le pressaient d'y rentrer : « Un succès de plus n'ajouterait rien à ma re« nommée; une chute pourrait y porter atteinte ; « je n'ai pas besoin de l'un, et je ne veux pas « m'exposer à l'autre. « Ce langage, qui a trouvé ses apologistes, nous apprend qu'en recevant un si beau génie de la nature, Rossini n'y sut pas allier au même degré l'amour de la musique ; sentiment pur et noble qui fait cultiver l'art pour lui-même, et console l'artiste de ses disgrâces. En colorant son mécontentement contre la France d'une excuse plus spécieuse que solide, Rossini oubliait d'ailleurs que ce dépit était une injustice : car il déclamait contre le mauvais goût des Français au moment même où, délaissé dans son pays pour de nouveaux venus peu dignes de se mesurer avec lui, et méconnu dans la plus grande partie de l'Allemagne, il ne trouvait que cette nation demeurée fidèle à sa gloire. S'il y eût pensé plus mûrement, il aurait compris que lorque les chants auront cessé pour lui dans le monde entier, un seul écho résonnera des sons de sa lyre : ce sera celui de la France, d'où s'exhaleront encore les sublimes accents de *Guillaume Tell*.

La place de directeur du Théâtre-Italien qu'on avait donnée à Rossini lorsqu'il arriva à Paris, ne convenait point à sa paresse. Jamais administration dramatique ne se montra moins active, moins habile que la sienne. La situation de ce théâtre était prospère lorsqu'il y entra : deux années lui suffirent pour le conduire à deux doigts de sa perte ; car la plupart des bons acteurs s'étaient éloignés et le répertoire était usé, sans que le directeur se fût occupé de remplacer les uns et de renouveler l'autre. Malgré ses préventions aveugles pour Rossini, M. de La Rochefoucault finit par comprendre qu'un homme de ce caractère était le moins capable de conduire une administration, et, de concert avec lui, il le nomma intendant général de la musique du roi et *inspecteur général du chant en France ;* sinécures qui ne lui imposaient d'autre obligation que celle de recevoir un traitement annuel de vingt mille francs, et d'être pensionné si, par des circonstances imprévues, *ses fonctions* venaient à cesser. Ces arrangements, si favorables au compositeur, avaient pour but de l'obliger à écrire pour l'Opéra, mais ils lui laissaient la propriété de ses ouvrages, et ne diminuaient nullement le produit qu'il devait en tirer. Si les choses fussent demeurées en cet état, Rossini aurait fait succéder à *Guillaume Tell* cinq ou six opéras ; mais la révolution, qui précipita du trône Charles X et sa dynastie, au mois de juillet 1830, rompit les liens qui attachaient l'artiste au monarque, et le rendit

à sa paresse, en le privant de son traitement. Dès lors une discussion s'éleva pour la pension de six mille francs réclamée par Rossini. La révolution de Juillet, disait-il, était certainement le moins prévu des événements qui devaient faire cesser ses fonctions : il demandait donc le dédommagement stipulé pour ce cas. De leur côté, les commissaires de la liquidation de la liste civile prétendaient assimiler son sort à celui des autres serviteurs de l'ancien roi qui, privés de leurs emplois, avaient aussi perdu tous leurs droits ; mais le malin artiste avait obtenu, comme un titre d'honneur, que l'acte de ses engagements avec la cour fût signé par le roi lui-même, et par là avait rendu personnelles les obligations de Charles X envers lui : cette habile manœuvre lui valut le gain de son procès.

Pendant les cinq ou six années que durèrent les contestations à ce sujet, Rossini avait continué de résider à Paris. En 1836 il retourna en Italie, dans le dessein d'y faire un voyage seulement, et de visiter ses propriétés, mais son séjour s'y prolongea, et l'incendie du Théâtre-Italien, où périt un de ses amis, le décida à s'y fixer. Il vécut d'abord quelque temps à Milan, puis alla s'établir à Bologne, où s'attachaient les souvenirs de sa jeunesse. Sa santé s'était altérée d'une manière assez grave : lorsque je le revis en 1841, je fus effrayé de son amaigrissement. Au mal physique qu'il éprouvait s'était ajoutée une maladie morale non moins sérieuse : l'ennui. Favorisé des biens de la fortune et comblé de gloire, il n'y trouvait pas la satisfaction qu'il s'était promise en les recherchant. L'organisation la plus merveilleuse, la succession de circonstances heureuses qui avaient aplani sa route, enfin, l'une des plus belles et des plus universelles renommées dont un artiste ait jamais joui, ne suffisaient pas pour combler le vide indéfini de son âme. C'est que, pour jouir de tout cela, il lui manquait une chose essentielle, sans laquelle le monde n'a rien de vrai : la foi ! la foi dans l'art, dans les sentiments du cœur, dans la réalité du but de la vie en dehors des jouissances matérielles, dans l'avenir ! la foi, sans laquelle notre existence n'est qu'une déplorable déception ! Sans qu'il s'en doutât, Rossini était parvenu au résultat final du scepticisme, qui avait été sa philosophie pratique jusqu'à l'âge de cinquante ans. « Vous voyez ce « piano (me disait-il) ; il n'est ici qu'à la condi- « tion qu'on n'en jouera pas. » Pauvre grand homme ! il croyait qu'il avait pu renoncer à la musique pour faire je ne sais quoi, comme on ôte un habit pour en prendre un autre ! C'était elle qui lui manquait alors pour être heureux ! elle, dont il semblait s'être fait un jouet dans sa jeunesse, mais en qui était toute la réalité de sa vie.

Un ami vint heureusement à son secours dans le moment même où j'étais près de lui : ce fut l'éditeur Troupenas. Rossini, dans un voyage fait en Espagne vers la fin de 1832, avait écrit à la hâte un *Stabat Mater* pour un amateur riche de ce pays. Troupenas proposa au maître, en 1841, de revoir cet ouvrage, de le retoucher et de le compléter par de nouveaux morceaux, ayant conçu le dessein d'en faire l'objet d'un certain nombre de concerts spirituels à Paris. Sans paraître attacher d'importance à cette proposition, Rossini se mit au travail, écrivit avec soin sa partition, et l'envoya à son éditeur. On parla bientôt à Paris d'un ouvrage nouveau de l'auteur de *Guillaume Tell*, qui, après douze ans de sommeil, avait enfin repris sa plume. Ce fut un événement. En spéculateur habile, Troupenas sut exploiter l'attrait de curiosité qui s'attachait à cette production nouvelle : toutes les ressources de la presse furent mises en œuvre pour que le retentissement fût universel ; les concerts du *Stabat Mater* se succédèrent avec rapidité, la foule compacte s'y porta, et la faveur d'y être admis se paya au poids de l'or. Pendant ce temps des éditions de l'ouvrage se publièrent en différents formats et en partitions d'orchestre et de piano, avec les paroles latines, italiennes, ou françaises. A peine l'imprimeur put-il suffire à la rapidité de la vente des exemplaires. De toutes parts, dans les salons comme dans les concerts et les théâtres, on n'entendait plus que le *Stabat* de Rossini ; enfin, pour que rien ne manquât au succès, la critique malveillante s'en mêla.

L'éditeur Troupenas s'était proposé simplement de faire une bonne affaire, et de profiter de l'admiration pour le maître que le chanteur Duprez venait de ranimer par le talent dont il avait fait preuve dans le rôle d'*Arnold* de *Guillaume Tell;* mais il fut, sans le savoir, le médecin le plus habile de tous ceux qui s'occupaient de la santé de Rossini. Au lieu de l'indifférence montrée souvent par ce grand artiste pour ses succès, dans sa jeunesse, il fit voir dans cette circonstance le vif intérêt que celui du *Stabat* faisait naître en lui. Incessamment préoccupé du soin d'étendre ce succès dans toute l'Italie, il faisait des traités avec les principaux directeurs d'opéra pour l'exécution de son ouvrage, choisissait lui-même les chanteurs, leur enseignait leur partie, et parfois présidait aux répétitions. Le sentiment de l'artiste s'était réveillé : par lui disparut l'ennui ; avec lui revint la santé.

Quelques années heureuses pour Rossini avaient suivi le moment où je l'avais revu, quand éclatèrent les événements de 1848. Une antipathie ins-

tinctive pour les tendances révolutionnaires de son époque est chez le maître un des traits caractéristiques de son organisation. Les agitations tumultueuses dont Bologne fut alors le théâtre ne lui inspiraient que du dégoût : il ne sut pas assez le dissimuler, et quand vint le moment où l'on fit appel à son patriotisme pour des sacrifices d'argent en faveur de la révolution, ses dons furent, dit-on, une sorte de mystification qui souleva la populace contre lui ; il dut fuir à la hâte vers Florence, et les démagogues durent se contenter de le brûler en effigie. L'émotion causée à Rossini par ces événements avait été trop violente ; sa santé fut de nouveau compromise d'une manière grave, et son séjour à Florence fut une longue souffrance. Paris lui revint alors à la pensée : il prit la résolution d'y retourner. Le voyage fut lent et pénible, et les forces du maître semblaient épuisées quand il arriva dans la grande ville, en 1853. Le caractère de sa maladie était une affection nerveuse très-intense qui tenait de l'hypocondrie. Incessamment affectée de la crainte de la mort, son imagination avait besoin surtout d'être calmée. L'empressement de ses amis, l'affection qu'on lui témoignait de toutes parts, les soins des meilleurs médecins et l'exercice gradué de la promenade, firent disparaître par degrés les symptômes de son mal et finirent par amener sa guérison complète. Se retrouvant dans le milieu le plus satisfaisant pour son intelligence, entouré d'hommages rendus à son génie, et goûtant la satisfaction de la vie facile qu'on ne trouve nulle part aussi séduisante qu'à Paris, il y a repris sa verve et ses brillantes saillies, tempérées aujourd'hui par une bonhomie bienveillante qu'il ne laissait pas apercevoir autrefois.

Comme tous les hommes de génie, Rossini a exercé une active influence sur l'art de son temps. Cette influence ne se fait pas seulement apercevoir dans le nombre de ses imitateurs, mais dans la transformation complète de l'organisation musicale de sa nation. La mélodie, divinisée par les Italiens, avait pour eux tant d'importance à la scène, qu'ils n'admettaient l'harmonie qu'à la condition qu'elle n'en fût que le simple accompagnement. Il fallait que cette harmonie fût naturelle, que les dissonances y fussent rares ainsi que les transitions ; enfin, le goût passionné des Italiens pour le chant imposait aux instruments l'obligation de le soutenir sans le couvrir, et ne permettait qu'ils attirassent vers eux l'attention de l'oreille que dans les morceaux syllabiques de l'espèce désignée sous le nom de *note et parole*. La musique douce ou pathétique avait seule le privilége de plaire aux oreilles ultramontaines ; le bruit, les cris de notre opéra français leur étaient antipathiques. C'était dans ces conditions que tous les maîtres avaient écrit pour les théâtres d'Italie jusqu'au temps de Simon Mayr et de Paër. Quelque dures qu'elles puissent paraître aux compositeurs de nos jours, qui sans doute y verraient la dégradation de leur génie, elles n'avaient point empêché Scarlatti, Leo, Pergolèse, Jomelli, Majo, Piccinni, Sacchini, Cimarosa, Guglielmi, Paisiello, de s'élever jusqu'aux beautés les plus émouvantes de l'expression dramatique, chacun d'eux ajoutant quelque forme, trouvant quelque combinaison nouvelle, et surtout inventant des mélodies dont notre siècle est plus avare. Telle était la situation de la musique de théâtre et du goût de la population en Italie à l'aurore de la carrière dramatique de Rossini. On ne peut nier qu'un jeune compositeur se trouvait alors dans l'alternative ou de recommencer ce qui avait été fait, ou de transformer l'art et les penchants de la nation. C'est pour cette œuvre dernière que Rossini avait été mis au monde ; mais le miracle de la transformation fut si complet, qu'il surpassa tout ce qu'on pouvait attendre d'un seul homme. Qui aurait pu croire en effet que moins de quinze ans lui suffiraient pour amener ses compatriotes à aimer une harmonie hérissée de dissonances et sans cesse modulant ? à partager leur attention entre le chant et les combinaisons des instruments ? enfin, à se passionner pour le bruit jusqu'à ne plus se contenter de l'orchestre le plus considérable, et vouloir sur la scène la bande militaire, les tambours et la grosse caisse ? Voilà pourtant où en vint toute l'Italie dans l'espace écoulé depuis *Demetrio e Polibio* jusqu'à *la Donna del lago* et *Semiramide*, c'est-à-dire, depuis 1812 jusqu'en 1823. Une seule chose restait à faire : c'était d'abandonner le chant pour les cris ; mais cette gloire ne devait pas être celle de Rossini : elle était réservée à ses successeurs. Homme de goût et chanteur habile, il s'indigne aujourd'hui de leur ouvrage ; cependant ses innovations devaient conduire à ce résultat, car les révolutions ne s'arrêtent pas où le veulent ceux qui les font. A des effets bruyants devait succéder un bruit intense, et l'excès devait arriver à ce point que l'art du chant ne résidât plus que dans l'énergie des poumons. Sans le remarquer, Rossini se trouve aujourd'hui dans la situation où étaient dans sa jeunesse les anciens maîtres qui se rencontrèrent sur sa route : il riait de leur blâme ; et lui-même blâme à son tour. Mais entre lui et ceux qui lui ont succédé, il y a toute la distance qui sépare l'homme de génie de la foule des imitateurs et

des exagérateurs. Un seul entre ceux-ci (Bellini) avait trouvé quelque nouveauté dans la combinaison des deux systèmes dramatiques de la France et de l'Italie; mais il avait peu d'idées, peu de variété dans les formes, et non-seulement il ne connaissait pas le mécanisme de l'art d'écrire, mais il n'en avait que médiocrement l'instinct. Il y avait loin de là à l'organisation si riche du maître de Pesaro.

Rossini avait dit à plusieurs de ses amis, lorsqu'il écrivait pour la scène, que la musique d'église serait plus tard l'objet de ses travaux; cependant il semblait avoir renoncé à la réalisation de cette promesse, lorsque Troupenas la lui rappela par la demande du *Stabat Mater*. On a vu quel fut le succès de cet ouvrage; son effet ne s'est pas affaibli après plus de vingt ans; car lorsqu'il est convenablement exécuté, il fait toujours éprouver de vives impressions à l'auditoire. Quelques critiques en ont blâmé le style, trop dramatique pour l'église; toutefois il ne faut pas considérer l'ouvrage à ce point de vue; car le maître ne s'est pas proposé d'en faire la séquence des vêpres de la sainte Vierge, mais d'en prendre le texte pour un *oratorio*, ou plutôt pour une cantate religieuse destinée à des concerts spirituels. Tous les morceaux n'en sont pas également bien réussis; mais l'introduction (*Stabat Mater*), l'air de ténor (*Cujus animam gementem*), le quatuor (*Sancta Mater*), et l'air de soprano avec chœur (*inflammatus*), sont d'une beauté achevée. De plus, tout cet ouvrage est empreint d'un caractère d'originalité incontestable. Rossini vient de terminer une messe dont on parle au moment où cette notice est retouchée, mais qui n'est pas encore connue.

Dans ce qui précède, j'ai cité le plus grand nombre des ouvrages du grand artiste; mais je crois devoir en donner ici la liste complète, en les rangeant dans l'ordre chronologique, pour l'explication du développement du talent et du système de cet homme extraordinaire. Cette liste est composée des productions suivantes: 1° *Il Pianto d' Armonia*, grande cantate exécutée en 1808 dans le lycée de Bologne. — 2° Symphonie à grand orchestre, 1809. — 3° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, ibid. — 4° *La Cambiale di matrimonio*, au théâtre *San-Mosè*, de Venise, 1810. — 5° *L'Equivoco stravagante*, en un acte, au théâtre *del Corso*, à Bologne, automne de 1811. — 6° *Didone abbandonata*, cantate composée pour Esther Mombelli, en 1811. — 7° *Demetrio et Polibio*, au théâtre *Valle* de Rome, 1811. — 8° *L'Inganno felice*, en un acte, au théâtre *San-Mosè* de Venise, carnaval de 1812. — 9° *Ciro in Babilonia*, opéra sérieux en deux actes, au théâtre Communal de Ferrare, carême de 1812. — 10° *La Scala di seta*, en un acte, au théâtre *San-Mosè* de Venise, printemps de 1812. — 11° *La Pietra del Paragone*, en deux actes, au théâtre de *la Scala* de Milan, automne de 1812. — 12° *L'occasione fà il ladro*, en un acte, à Venise, idem. — 13° *Il Figlio per azzardo*, au même théâtre, carnaval de 1813. — 14° *Tancredi*, opéra sérieux, à *la Fenice* de Venise, idem. — 15° *l'Italiana in Algeri*, au théâtre *San-Benedetto* de Venise, été de 1813. — 16° *Aureliano in Palmira*, à *la Scala* de Milan, carnaval de 1814. — 17° *Egle e Irene*, cantate inédite, composée pour une dame de Milan. — 18° *Il Turco in Italia*, opéra bouffe, en deux actes, à *la Scala* de Milan, automne de 1814. — 19° *Elisabetta*, opéra sérieux, au théâtre Saint-Charles de Naples, automne de 1815. — 20° *Torvaldo e Dorliska*, en deux actes, au théâtre *Valle* de Rome, carnaval de 1816. — 21° *Il Barbiere di Siviglia*, au théâtre *Argentina* de Rome, idem. — 22° *La Gazzetta*, en un acte, au théâtre des *Fiorentini* à Naples, dans l'été de 1816. — 23° *Otello*, au théâtre *del Fondo*, à Naples, dans l'automne de 1816. — 24° *Teti e Peleo*, grande cantate, au théâtre *del Fondo*, en 1816. — 25° *Cenerentola*, au théâtre *Valle*, à Rome, dans le carnaval de 1817. — 26° *La Gazza ladra*, à *la Scala* de Milan, printemps de 1817. — 27° *Armida*, opéra semi-seria, à Saint-Charles de Naples, automne de 1817. — 28° *Adelaide di Borgogna*, au théâtre *Argentina* de Rome, carnaval de 1818. — 29° *Mosè*, opéra sérieux, à Saint-Charles de Naples, carême de 1818. — 30° *Ricciardo e Zoraide*, idem, automne de 1818. — 31° *Ermione*, opéra sérieux, idem, carême de 1819. — 32° *Eduardo e Cristina*, au théâtre *San-Benedetto*, à Venise, printemps de 1819. — 33° *La Donna del lago*, à Saint-Charles de Naples, automne de 1819. — 34° Cantate pour la fête du roi de Naples, au théâtre Saint-Charles en 1819. — 35° *Bianca e Faliero*, à *la Scala* de Milan, carnaval de 1820. — 26° *Maometto II*, à Saint-Charles de Naples, idem. — 37° Cantate pour l'empereur d'Autriche, au même théâtre en 1820. — 38° *Matilde di Sabran*, au théâtre *Apollo* de Rome, carnaval de 1821. — 39° *La Riconoscenza*, cantate pour une représentation au bénéfice de Rossini, au théâtre Saint-Charles, en 1821. — 40° *Zelmira*, au théâtre Saint-Charles, carnaval de 1822. — 41° *Il vero Omaggio*, cantate chantée pendant le congrès de Vérone, au théâtre des *Filarmonici*. — 42° *Semiramide*, à *la Fenice* de Venise, carnaval de 1823. —

43° *Sigismundo.* J'ignore où a été représenté cet ouvrage, qui est, je crois, la plus faible partition de Rossini. — 44° *Il Viaggio a Reims,* au Théâtre-Italien de Paris, dans l'été de 1825. — 45° *Le Siège de Corinthe,* à l'Opéra, dans le mois d'octobre 1826. — 46° *Moïse,* au même théâtre, en 1827. — 47° *Le Comte Ory,* au même théâtre, en 1828. — 48° *Guillaume Tell,* au même théâtre, en 1829. — 49° *Stabat Mater,* en 1841.

Rossini a composé une messe qui a été exécutée dans une campagne, près de Paris, en 1832. Enfin, on lui doit un recueil de douze mélodies charmantes à une et deux voix, sous le titre de : *Soirées musicales*, œuvre parfaite en son genre, et *trois chœurs religieux,* dont on a fait un grand nombre d'éditions. Il a écrit de la musique pour piano, connue de ses amis, mais qui est encore inédite (1863).

Associé de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France et membre d'honneur d'un grand nombre d'académies et de sociétés musicales, Rossini est un des trente membres étrangers de l'ordre du Mérite de Prusse, commandeur et chevalier de beaucoup d'ordres. Une multitude de notices biographiques plus ou moins inexactes et des écrits de toute espèce ont paru sur ce grand artiste : la liste en est trop longue pour trouver place ici ; je crois devoir ne citer que ceux-ci : 1° *Giuseppe Carpani*, *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali;* Padoue, de l'imprimerie de la Minerve, 1824, 1 vol. in-8°. — 2° Beyle (sous le pseudonyme de Stendhal), *Vie de Rossini*, 1re édition, Paris, 1822, 1 vol. in-8° ; 2me édition, Paris, 1824, 1 vol. in-8°, avec le portrait de Rossini. — 3° A. Wendt, *Rossini's Leben und Treiben;* Leipsick, 1 vol. in-8°. Ce livre est en partie traduit de celui de Beyle. — 4° *Vie de Rossini*, *célèbre compositeur*, *membre de l'Institut* (sans nom d'auteur); Anvers, 1839, in-12. — 5° Loménie (M. Louis de), *M. Rossini, par un homme de rien ;* Paris, 1842, in-8°. — 6° Œttinger (Édouard-Marie), *Rossini*, Leipsick, 1845, in-8° (en allemand) ; 2me édition, 2 vol. in-8° (roman satirique qui ne mérite que le mépris). Traduit en danois par M. Marlow ; Copenhague, 1849, 2 vol. in-8° ; en suédois, par M. Landberg ; Stockholm, 1850, 2 vol. in-8°, et en français par M. Blaes, inséré par extrait dans la *Revue des Deux Mondes,* 1er mai, 15 id. et 1er juin 1854. Il y en a une autre traduction française publiée à Bruxelles, 2 vol. in-12. — 7° Escudier frères, *Rossini*, *sa vie et ses œuvres,* précédé d'une introduction par Méry ; Paris, 1854, in-18. — 8° Bettoni (Nicolo), *Rossini e la sua musica;* Milan, 1824, in-8° ; traduit en français par l'auteur sous le titre : *Rossini et sa musique;* Paris, 1836, in 8°. — 9° Musumacci (le comte Liborio), *Parallelo tra i maestri Rossini e Bellini ;* Palerme, 1834, in-8°. — 10° San Jacinto (M. de), *Osservazioni sul merito musicale dei maestri Bellini e Rossini, in riposta ad un parallelo trai medesimi*, etc. ; Palerme, 1834, in-8° ; Bologne, 1836, in-8° ; traduit en français par M. de Ferrer, sous le titre : *Rossini et Bellini* etc. ; Paris, 1836, in-8°. — 11° *Observations d'un amateur non dilettante au sujet du Stabat de M. Rossini;* Paris, Duverger, 1842, in-8°.

ROSSINO (Jean-François), religieux cordelier du couvent de Rome, vécut dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a de lui un traité des éléments de la musique intitulé : *Grammatica melodiale teorico-pratica*, *esposta per dialoghi, nella quale con metodo chiaro, breve, facile a ragionato insegnasi il modo d'imparare anche di per se il canto ecclesiastico;* Rome, Lazzarini, 1793, in-4°. Lichtenthal et Charles-Ferdinand Becker se sont trompés en plaçant cet écrit parmi les traités de mélodie.

ROSSUS (Pierre-Jérome), organiste à Worms, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *IV Missæ octo vocum;* Francfort-sur le-Mein, 1614, in-4°.

ROSWICK (Michel), maître d'école dans un village de la Saxe, vécut dans les premières années du seizième siècle. Il a publié un abrégé de plusieurs traités de musique, à l'usage des écoles primaires, sous ce titre : *Compendiaria musicæ editio, cuncta quæ ad practicam attineat mira quadam brevitate complectens;* Lipsiæ, 1516, in-4°. La deuxième éditiion a été imprimée à Leipsick par Wolffgang de Munich (*Wolffgangus Monacensis*), en 1518, in-4°, gothique de 15 feuillets non chiffrés. La troisième édition, publiée par le même, en 1520, est aussi in-4°, gothique. La date de 1619 indiquée par Forkel, dans sa Littérature générale de la musique (p. 277), est une erreur.

ROST (Nicolas), **ROSTHIUS** en latin, né à Weimar vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord musicien de ville dans le lieu de sa naissance, puis à Altenbourg, et entra en 1580 au service de l'électeur Palatin, à Heidelberg. Vers la fin de sa vie, il était pasteur à Cosmenz, près d'Altenbourg. On a imprimé de sa composition : 1° Trente chansons allemandes religieuses et mondaines, à 4, 5 et 6 voix, Francfort, 1583. — 2° Trente nouvelles gaillardes agréables, avec des textes amusants, à 4 voix ; Jéna, 1594, in-4°. La deuxième partie de ce recueil a été publiée à Al-

tenbourg, en 1595. — 3° *Cantiones selectissimæ, vulgo motectæ appellatæ, fontibus ex Sionis derivatæ, sex octoque vocum*, recueil composé de dix-sept motets latins, à 6 et à 7 voix; Gera, 1614, in-4°.

ROST (Frédéric-Guillaume-Ehrenfried), magister et professeur de philosophie, né à Bautzen, le 11 avril 1768, fut d'abord recteur à Plauen, puis recteur de l'école Saint-Thomas de Leipsick. Il est mort dans cette position, le 12 février 1835, à l'âge de soixante-sept ans. Au nombre des dissertations qu'il a publiées, on en trouve une qui a pour titre : *De insigni utilitate ex artis musicæ studio in puerorum educationem redundante*, Leipsick, 1800, in-4° de 20 pages. Le sujet de ce morceau philosophique est plein d'intérêt; mais j'ignore comment l'auteur l'a traité. On a aussi de ce savant d'autres bonnes dissertations intitulées : 1° *Solemnia anni vertentis in ludo Thomano pridie calend. Januar. A. C. MDCCCV. Oratione latina celebranda. Inest : Oratio ad renovandum Sethi Calvisii memoriam;* Leipsick, 1805, in-4° de 24 pages. Ce discours est à consulter pour l'histoire des travaux importants de Calwitz dans la musique. — 2° *De necessitudine quæ litterarum studiis cum arte musica intercedit. Oratio ad inaugurandum scholæ cantorem, die XXX April. A Chr.* 1817 *recitata;* Leipsick, Klaubarth, in-8° de 35 pages. Ce discours a été prononcé pour l'installation du *cantor* Jean-Godefroid Schicht. Rost a aussi publié une très-bonne biographie de Georges Rhaw, dans son écrit intitulé : *Was hat die Leipsiger Thomasschule für die Reformation gethan?* (Qu'a fait l'école Saint-Thomas de Leipsick pour la réformation?), Leipsick, 1817, in-4° de 66 pages. La vie de Rhaw est contenue dans les pages 10 à 24, et l'on trouve, pages 44 à 60, la notice des écrits qu'il a publiés comme auteur ou comme éditeur.

ROSZAWOELGYI (Marc), compositeur hongrois, d'une famille israélite, mort à Pesth, le 23 janvier 1848, s'est rendu célèbre par sa *Marche de Ragoczy* et par un grand nombre de compositions instrumentales et vocales, dont le caractère appartient à la nation hongroise. Toute la musique de cet artiste a une verve entraînante par le rhythme. Le nombre de ses œuvres est d'environ cent; la plupart de ces ouvrages ont été publiés à Pesth, chez Wagner, et sont écrits ou arrangés pour le piano : leurs titres sont en langue magyare.

ROTA ou **ROTTA** (Antoine), luthiste et virtuose sur le cornet, né à Padoue, dans les dernières années du quinzième siècle, acquit une fortune considérable par ses talents. Il mourut à Padoue, en 1548. On connaît sous son nom un recueil de pièces de luth intitulé : *Intabulatura del Lauto, ossia ricercari, motetti, balli, madrigali e canzoni francesi; libro primo.* Venise, Antoine Gardane, 1546, in-4° obl. Il y a une autre édition de ce premier livre publiée à Venise dans la même année, mais sans nom d'imprimeur. On trouve des pièces de luth de Rota dans la première partie du recueil intitulé : *Hortus Musarum in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus; Lovanii, apud Phalesium bibliopolam juratum*, 1552, in-4°.

ROTA (André), né à Bologne, vers 1540, fut un des meilleurs compositeurs de son temps, et directeur du chœur de l'église de *San Petronio* de cette ville. Les ouvrages connus sous son nom sont : 1° *Madrigali a cinque voci, lib.* 1; Venise, 1579, in-4°. — 2° idem, second livre; ibid., 1579, in-4°. — 3° *Motetti a* 5, 6, 7 *voci lib.* 1 : Venise, 1584, Gardane, in-4°. — 4° *Il primo libro di madrigali a* 4 *voci*, ibid., 1592, in-4°. — 5° *Motetti a* 5, 6, 7, 8 *et* 10 *voci, lib.* 2; ibid., 1595, in-4°. — 6° *Liber primus Missarum quatuor, quinque et sex vocum;* ibid., 1595, in-4°.

ROTENBACHER (Érasme), co-recteur du collége de Saint-Égide à Nuremberg, vers le milieu du seizième siècle, a publié de sa composition des chansons à deux voix intitulées : 1° *Diphona amœna et florida;* Nuremberg, 1549, in-4°. — 2° *Bergkreyen auf zwo Stimmen componirt*, etc. (Chansons à deux voix, suivies de quelques petits airs français choisis avec soin, pour être agréable à ceux qui aiment la noble musique); Nuremberg, 1551, in-4° oblong.

ROTENBURGER (Conrad), célèbre facteur d'orgues du quinzième siècle, était fils d'un boulanger, et naquit à Nuremberg en 1443. Il mourut dans cette ville en 1508, à l'âge de soixante-cinq ans. En 1477, il construisit le grand orgue des Récollets de Nuremberg, et vers la même année il fit le grand orgue de Bamberg, qu'il augmenta en 1493 de quelques touches au clavier, et de plusieurs soufflets. On trouve quelques renseignements sur ces instruments dans le *Syntagma musicum* de Prætorius (tome II, page 111).

ROTH (Chrétien), organiste à Leitmeritz, en Saxe, au commencement du dix-septième siècle, a publié un recueil de soixante-quatorze courantes à quatre et cinq parties; Dresde, 1624, in-4°.

ROTH (Guillaume-Auguste-Traugott), né près d'Erfurt en 1720, apprit les éléments de la musique dans cette ville, sous la direction d'Ad-

lung, et reçut de Walther des leçons de clavecin, à Weimar. En 1754, il se rendit à Berlin et s'y fixa en qualité de professeur de musique. Il a publié un recueil de chansons de sa composition, à Berlin, en 1757.

ROTH (Joseph), facteur d'orgues estimé, vivait à Prague dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1784, il a construit un positif dans l'église paroissiale de Strahow. Ses pianos avaient de la réputation en Bohême en 1796, époque où il vivait encore.

ROTH (Georges Michel), professeur et prorecteur du collége de Francfort-sur-le-Mein, naquit dans cette ville le 12 février 1769, et y mourut le 3 janvier 1817. Au nombre de ses ouvrages on en remarque un qui a pour titre : *Ueber die bisherige Unmœglichkeit einer Philosophie des Bildes, der Musik und der Sprache* (Sur l'impossibilité jusqu'à ce moment d'une philosophie de la peinture, de la musique et du langage) ; Gœttingue, Dietrich, 1796, 95 pages in-8.

ROTHE (Jean-Christophe), né en 1653, à Rosswein, en Misnie, apprit les éléments de la musique sous la direction de son père, qui était *cantor* dans ce lieu. Admis d'abord comme violoniste dans la musique du duc de Saxe-Cobourg, il quitta bientôt cette position pour entrer, en 1693, au service du prince de Schwarzbourg. Il mourut en 1722, laissant en manuscrit de grandes compositions pour l'église, telles que des Passions, musique de Pâques, etc.

ROTHFISCHER (Paul), violoniste au service du prince de Nassau-Weilbourg, naquit en 1746 à Altmannstein, en Bavière. Après avoir fait ses études au monastère de Weltenbourg, et au collége de Saint-Émeran, à Ratisbonne, il voyagea et entra, en 1789, au service du prince de Nassau. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos pour le violon.

ROTT (Joseph), facteur d'orgues et de pianos à Prague, vers 1810, était élève de Reis. Ses instruments ont de la réputation en Bohême.

ROTTMANNER (Édouard), organiste de l'église Saint-Michel à Munich et bon violoniste, est né dans cette ville en 1790. Ett (*voy.* ce nom), excellent organiste de la même église, fut son professeur, et sous la direction de ce maître, Rottmanner a acquis une grande habileté sur l'instrument, et en même temps est devenu compositeur distingué dans la musique d'église et dans le style instrumental. Il a publié de sa composition : *Messe à 4 voix et orgue ;* Munich, Falter.

ROUBIN (Amédée de), amateur de musique, pianiste, organiste et compositeur, né à Paris, le 22 avril 1822, a fait ses premières études de musique sous la direction de M. Nicou-Choron et de Robberechts. Plus tard, Napoléon Alkan (*voy.* ce nom) lui fit faire un cours d'harmonie. Pendant plusieurs années, M. Roubin se livra à la composition de la musique militaire et d'instruments à vent, que Carafa, alors directeur du *Gymnase de musique militaire*, fit exécuter par les élèves de cette école. M. Roubin a, depuis lors, organisé lui-même une société d'harmonie de 65 exécutants dans une commune du département de l'Eure, où se trouvent ses propriétés. Toutefois le goût de cet amateur se portait surtout vers la musique dramatique. En 1851 il a écrit une scène dramatique à 7 voix et chœurs, sous le titre : *La Chasse du Burgrave.* En 1853, il a fait entendre à Paris *Le Renégat de Tanger*, cantate à trois voix, et il a fait représenter avec succès au théâtre de l'Opéra de Rouen, le 9 février 1859, *La Perle de Frascati*, opéra-comique en un acte, dont le livret était de M. Émilien Pacini.

ROUCOURT (Jean-Baptiste), né à Bruxelles, le 28 octobre 1780, reçut les premières leçons de musique de Van Helmont, maître de chapelle de l'église SS. Michel et Gudule, puis se rendit à Paris, où il fut admis comme élève de l'école de chant du Conservatoire, au mois de février 1802. Sorti l'année suivante de cette école, il devint élève de Fiocchi, et se livra à l'enseignement. De retour à Bruxelles en 1812, il y a été longtemps le seul maître de chant en réputation. Ayant conçu le plan d'une école publique de musique, il ouvrit d'abord à ses risques et périls cette institution, qui fut régularisée en 1823, reçut un subside du gouvernement et prit le nom d'*École royale de musique*. Roucourt en fut nommé le directeur. La révolution de 1830 ayant fait fermer cette école, et un Conservatoire ayant été institué à Bruxelles en 1832 dans des proportions plus vastes, Roucourt y a été nommé professeur honoraire. Il est mort dans cette ville le 1er mai 1849. Cet artiste a publié : 1° Six romances avec accompagnement de piano ; Paris, Pleyel. — 2° Plusieurs autres romances détachées. — 3° *Essai sur la théorie du chant* ; Bruxelles, Weissenbruch, 1820, in-8° de 110 pages. Il a écrit aussi une cantate avec orchestre, à l'occasion du mariage du prince Frédéric des Pays-Bas avec la princesse Louise de Prusse, et les ouvrages suivants de musique religieuse : 1° Deux *Benedictus*, chœurs à 4 voix ; — 2° *Verbum caro*, solo de basse et chœur ; — 3° *Ecce panis*, solo de ténor ; — 4° *Ave verum*, chœur à 4 voix ; — 5° *O salutaris*, idem ; — 6° *Salve Regina* idem ; — 7° *Ave Maria*, solo de soprano.

ROUGEON-BEAUCLAIR (Antoine-Louis), guitariste amateur et compositeur, fut employé de l'administration des postes, à Paris, depuis 1802 jusqu'en 1829, époque de sa mort. Ses principaux ouvrages sont : 1° Trois trios pour deux guitares et violon, op. 3; Paris, Naderman. — 2° Trois trios pour deux guitares, op. 2; Paris, Momigny. — 3° Trois grands duos pour guitare et violon, op. 7 ; Paris, Beaucé. — 4° Sonates pour guitare seule, op. 4 et 8, Paris, Leduc, Lemoine. — 5° Beaucoup de thèmes variés.

ROUGET DE L'ISLE (Joseph), homme de lettres et amateur de musique, né le 10 mai 1760, à Lons-le-Saulnier (Jura), était officier du génie au commencement de la révolution de 1789. Dans l'exaltation des principes de ce temps, il composa les paroles du chant sublime connu alors sous le nom d'*Hymne des Marseillais*, et plus tard sous celui de *la Marseillaise*. Rouget de l'Isle n'est pas l'auteur de la musique de ce chant, comme on l'a cru jusqu'à ce jour (1). On peut voir à ce sujet ce que j'en ai dit à l'article Navoigille; cependant il l'a publié comme sa propre composition dans son *Recueil de cinquante chants français*, (*voyez* ci-dessous). Ce chant, qui enflammait le courage des armées de la république, n'a pas peu contribué à leurs victoires. La célébrité de ce chant national et les services qu'il avait rendus ne purent sauver son auteur des persécutions de la terreur; emprisonné, et près de porter sa tête sur l'échafaud, il ne dut son salut qu'aux événements du 9 thermidor. Sorti de prison, il se rendit à l'armée des côtes de l'Ouest, et s'y trouva au moment du débarquement des émigrés français à Quiberon. De retour à Paris après ces événements, il fut négligé par les divers gouvernements qui se succédèrent, n'obtint aucune récompense, aucun emploi, et vécut dans une situation peu fortunée pendant près de quarante ans. Napoléon, qui n'aimait pas les républicains, le laissa dans le besoin où je l'ai connu en 1809. Rouget de Lisle s'était retiré, dans ses dernières années, à Choisy-le Roi, chez un de ses amis : il y mourut le 27 juin 1836. L'effet prodigieux

(1) J'ai fait insérer dans la *Gazette musicale de Paris* (n° 29, 19 juillet 1863) des recherches historiques par lesquelles j'établissais que les strophes de l'hymne célèbre de la révolution française ont été composées par Rouget de l'Isle sur un air connu en 1792, et que la belle mélodie populaire chantée postérieurement avait été composée par *Navoigille* (voyez ce nom), ainsi que le démontre le Chant de *la Marseillaise* gravé sous son nom en 1793. L'émotion produite par cette thèse se traduisit par une ardente polémique dans les journaux. Au reste, j'avais dit qu'il y avait un moyen de me réfuter victorieusement, à savoir, le dépôt en un lieu quelconque d'un exemplaire de l'hymne de Rouget de l'Isle, paroles et musique, qu'on assurait avoir été imprimé à Strasbourg en 1792 ; mais on ne put faire la production de cette pièce.

Depuis la publication du 8e volume de la *Biographie universelle des Musiciens*, où se trouvent les notices des frères Navoigille, certain journaliste m'a attaqué de nouveau, avec la grossièreté de langage qui lui est familière, m'opposant des faits qui ne vont pas à la question importante des dates. Pour mettre fin aux discussions sur ce sujet, je crois devoir fournir des preuves nouvelles de ce que j'ai établi dans ma thèse. Elles résultent de deux lettres qui m'ont été écrites au mois de septembre 1863, l'une par M. Benedit, professeur au Conservatoire impérial de Marseille, et qui rédige avec talent depuis plus de trente ans le feuilleton musical de *Semaphore* de cette ville; l'autre, par M. Auguste Roehn, qui fut élève de Navoigille, et qui est domicilié à Batignolles (Paris), rue des Moines, n° 14. M. Benedit m'apprend qu'ayant fait des recherches à la bibliothèque de Marseille, il y a trouvé un journal révolutionnaire, rédigé par le citoyen Alexandre Ricord, où se trouve la relation d'un banquet de *sans-culottes* qui eut lieu le 24 juin 1792, et dans lequel furent chantés les couplets de Rouget de l'Isle, intitulés *Chant de guerre aux armées sur l'air de Sargines* (opéra de Dalayrac, joué en 1788). Après avoir rapporté ce fait M. Benedit ajoute : « *La Marseillaise* a été composée « au mois de mars 1792, à Strasbourg ; or, si la musique « de cet hymne avait été faite en même temps que les « paroles et publiée, comme cela se pratiquait pour les « simples romances, comment peut-on admettre que le « 24 juin suivant, date du banquet des Marseillais, « on eût chanté l'hymne patriotique sur l'air de « *Sargines ?* Il est incontestable que la musique n'était « pas faite alors. » Remarquons que ce fut quelques jours après ce banquet que les sans-culottes marseillais partirent pour Paris, où ils entrèrent en chantant sur l'air de *Sargines* l'hymne qui a pris d'eux son nom, et que ce fut aux accents de cet air qu'ils attaquèrent et prirent le château des Tuileries, le 10 août suivant.

La lettre de M. Roehn n'est pas moins significative : « En 1793, dit-il, j'avais pour professeur de musique « G. Navoigille aîné. Dans ses classes musicales venait « très-souvent son frère, Navoigille jeune, qui se prétendait auteur de la musique de *la Marseillaise*, com« posée et exécutée avant la révolution de 1789, chez « Mme de Montesson, dans son château de Neuilly, près « de Paris. Ce que je viens de dire m'a été souvent ré« pété par plusieurs parents de Navoigille.

« Voici un autre fait. Au commencement de 1862, me « trouvant chez le sieur Bianchi, luthier à Paris, avec « Alexandre Boucher, premier violon du roi d'Espagne, « et ancien élève de Navoigille aîné, il nous dit que « dans l'origine, le chant de *la Marseillaise* avait été « noté sur un rhythme léger en complète opposition « avec celui de l'air actuel, et pour nous en donner « une idée, il nous le fredonna en mesure de *six-huit* « *allegro*, qui donnait à ce chant un caractère bizarre « de contredanse. »

Je puis citer aussi mes propres souvenirs : Lorsque l'armée française entra à Mons, ma ville natale, le lendemain de la victoire de Jemmapes (7 novembre 1792), les fifres et les musiques de régiments ne jouaient pas *la Marseillaise*, mais l'air de *la Carmagnole* et celui du *Pas de charge*. J'étais alors dans ma neuvième année et déjà organiste : mes souvenirs sont certains.

du chant des Marseillais l'avait fait surnommer le *Tyrtée de la France*. Plusieurs éditions de ce chant ont été faites à Paris, en 1795 et 1797. Il a été réimprimé et tiré à beaucoup d'exemplaires après les événements de 1830. Les autres productions de Rouget de l'Isle sont : 1° *Le Chant des vengeances;* Paris, V. Delormel, 1798. — 2° *Le Chant du combat*, Paris, 1800. — 3° *Tom et Lucy*, romance historique, avec accompagnement de piano et violon obligé; Paris, Pleyel, 1799. — 4° Romances avec accompagnement de piano et violon obligé, 4 recueils renfermant 24 romances, ibid. — 5° Cinquante chants français, paroles de différents auteurs, mis en musique par Rouget de Lisle; Paris, chez l'auteur, un volume grand in-4°.

ROUJOUX (....), vicaire à Fismes, en Champagne, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un bon ouvrage intitulé : *Traité théorique et pratique des proportions harmoniques et de la fonte des cloches; ouvrage curieux pour les savants et utile aux chapitres, aux fabriques et aux communautés;* Paris, Nyon, 1765, in-8° de 152 pages.

ROUQUET (....), peintre en émail, né à Genève au commencement du dix-huitième siècle, mourut à Londres en 1758. On a de lui un livre intitulé : *The present state of the arts in England*, Londres, 1755. Une traduction française de ce livre parut dans la même année, sous ce titre : *État des arts en Angleterre;* Paris, Jombert, 1755, in-12. Rouquet y traite de la musique et des concerts à Londres.

ROUSÉE, chantre de la chapelle de Henri II, roi de France, depuis 1547 jusqu'en 1559, d'après un compte original et manuscrit qui existe à la Bibliothèque impériale de Paris, et dont j'ai donné la notice dans la *Revue musicale* (t. XII, 15 septembre 1832, n° 33). On trouve plusieurs motets de ce musicien dans les septième et douzième livres de la collection publiée par Attaingnant (*voyez* ce nom). On voit par le compte dont il s'agit qu'Antoine Schmid s'est trompé dans son excellent ouvrage sur Petrucci de Fossombrone, lorsqu'il a confondu Rousée avec Cyprien de Rore (*voyez* le 3^{me} *index* de ce livre.

ROUSSEAU (Jean), violiste distingué, élève de Sainte-Colombe, vécut à Paris, en qualité de maître de musique et de viole, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a publié : 1° *Premier et deuxième livres de pièces de viole, avec des exercices sur plusieurs nouvelles manières de l'accorder*, Paris, chez l'auteur (sans date), in-4° oblong. — 2° *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique sur les tons naturels et transposez; à toutes sortes de mouvemens; avec les règles du port de voix et de la cadence, lors mesme qu'elle n'est pas marquée; et un éclaircissement sur plusieurs difficultez nécessaires à savoir pour la perfection de l'art;* Paris, Chr. Ballard, 1678, in-8°. Trois autres éditions ont été publiées à Paris jusqu'en 1707; la cinquième a paru à Amsterdam, chez Pierre Mortier (sans date), in-8° de 87 pages. Il y en a une sixième imprimée à Amsterdam, chez Roger. — 3° *Traité de la viole, qui contient : une dissertation curieuse sur son origine; une démonstration générale de son manche en quatre figures, avec leurs explications; l'explication de ses jeux différents, et particulièrement des pièces par accords*, etc.; Paris, Chr. Ballard, 1687, in-8° de 152 pages.

ROUSSEAU (l'abbé Jean-Marie), né à Dijon, au commencement du dix-huitième siècle, fit ses études littéraires et musicales dans la maîtrise de la cathédrale, en qualité d'enfant de chœur. Après avoir été maître de musique des cathédrales d'Arras et de Dijon, il obtint le même titre au chapitre de Tournai, et y eut un bénéfice avec le titre de chapelain. Il mourut dans cette ville en 1774, avec la réputation de savant musicien et d'homme de génie, qu'il ne méritait pas. Ses messes, particulièrement celle de *Requiem*, passaient pour des chefs-d'œuvre à Tournai; mais elles sont mal écrites et d'un style plat, comme toute la musique d'église qu'on entendait autrefois dans les cathédrales de France. En 1814, je fus chargé d'instrumenter la messe de *Requiem* de Rousseau qu'on voulait exécuter à Douai pour le service expiatoire de la mort de Louis XVI; mais je fus obligé préalablement de corriger une multitude de fautes d'harmonie, de mauvaises successions, et de mouvements gauches et maladroits dans les voix. On a imprimé, de la composition de Rousseau, un recueil de messes intitulé : *Tres missæ quatuor vocibus nobili capitulo antiquissimæ et celeberrimæ ecclesiæ cathedralis Tornacensis dicatæ;* Bruxelles, Van Ypen (sans date), in-folio max°. Il y a de lui d'autres recueils de messes imprimés; mais je n'en ai pas les titres.

ROUSSEAU (Jean-Jacques), illustre écrivain, naquit à Genève le 28 juin 1712, et mourut le 3 juillet 1778, à Ermenonville, près de Paris, dans une petite maison dépendante du château du marquis de Girardin. La vie de cet homme célèbre a été trop souvent écrite et placée dans des recueils biographiques, pour qu'il soit né-

cessaire de la donner ici. Je crois devoir m'abstenir aussi de parler de ceux de ses écrits qui n'ont pas de rapport avec l'objet de ce dictionnaire. Rousseau ne doit être considéré dans la *Biographie universelle des Musiciens* que comme compositeur, et comme écrivain sur la musique. N'ayant pas eu d'éducation musicale proprement dite, n'ayant même jamais appris régulièrement la musique, il fut toujours mauvais lecteur et médiocre harmoniste, bien qu'il eût à un éminent degré l'instinct et l'amour de l'art. Ce qu'il dit lui-même, dans ses *Confessions*, de son premier essai de composition à Lausanne, lorsqu'il était âgé de dix-neuf ans, prouve qu'à cet âge son ignorance était complète non-seulement dans l'art d'écrire en musique, mais même dans les principes du solfége. Depuis lors, il apprit ces principes en les enseignant, ou dans des études cent fois reprises et cent fois abandonnées; mais tous les musiciens savent que lorsque de pareilles études ne sont pas faites dans l'enfance, et lorsqu'un long exercice n'a pas rendu familières les difficultés, on ne parvient pas, dans l'âge mûr, à surmonter celles-ci.

Ce fut pourtant dans la musique que Jean-Jacques Rousseau chercha ses premiers moyens d'existence, lorsqu'à l'âge de vingt-neuf ans il se rendit à Paris, avec quinze louis et le manuscrit d'un nouveau système de notation musicale. L'Académie des sciences fut appelée à prononcer sur le mérite de ce système. Le manuscrit que Rousseau y avait lu, le 22 août 1742, était intitulé : *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* : il a été imprimé dans les diverses éditions des œuvres complètes de cet écrivain, mais alors l'auteur ne crut pas devoir le publier sous sa forme primitive. Il revit son ouvrage, l'étendit, développa ses principes, et fit paraître son nouveau système dans une brochure qui avait pour titre : *Dissertation sur la musique moderne;* Paris, G.-F. Quillau, 1743, in-8°. Ce morceau a été aussi inséré dans toutes les éditions complètes des œuvres de Rousseau. Ainsi que tous ceux qui apprennent avec difficulté la musique et la savent mal, il s'était persuadé qu'il y a, dans les signes qui servent à l'écrire, mauvaise conception en ce qui concerne leurs éléments, et complication inutile dans leurs combinaisons. Il s'élève avec force, dans l'écrit dont il s'agit, contre « la quantité « de signes, de clefs, de transpositions, de « dièses, de bémols, de bécarres, de mesures « simples et composées, de rondes, de blan« ches, de noires, de croches, de doubles, de « triples croches, de pauses, de demi-pauses, « de soupirs, de demi-soupirs, de quarts de « soupir, etc., dont se compose la notation, » et propose d'y substituer des signes qui, au premier aspect, paraissent beaucoup plus simples, puisqu'ils ne se composent que des chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, pour la désignation des sept degrés de la gamme; mais qui, par la nécessité de les modifier pour distinguer les octaves, les toniques, les dièses et bémols accidentels, les durées, etc., et d'en changer la signification à chaque modulation, se multiplient en réalité au point de présenter un plus grand nombre de signes que la notation ordinaire. On peut voir dans le livre de Raymond intitulé : *Des principaux systèmes de notation musicale*, etc., une très-bonne analyse du système de J.-J. Rousseau (pages 94 à 118), et de ses vices radicaux. Toutefois Raymond n'insiste pas assez sur une objection essentielle qui peut s'opposer à toutes les critiques de la notation moderne et à tous les systèmes de simplification nés ou à naître; savoir, que ces simplifications, fussent-elles réelles dans leur conception, auront toujours le défaut, par leur simplicité même et leur uniformité (en les supposant complets et suffisants), de ne pas peindre immédiatement aux yeux les formes musicales et d'en frapper en même temps l'intelligence; avantage dont jouit la notation ordinaire, précisément par la diversité sensible d'éléments que lui reprochent ses détracteurs. La musique, dans son exécution, n'est point un art de lente analyse, où les signes se présentent un à un à la vue et à l'esprit, comme le supposent les médiocres musiciens auteurs de ces systèmes, mais une aperception simultanée de phrases complètes avec toutes les combinaisons de signes qui les expriment : or, plus il y a de diversité dans la physionomie de ces signes, moins il y a de danger de les confondre et d'en laisser échapper le sens. Natorp (*voyez* ce nom), qui reprit plus tard le système de notation par les chiffres, en le modifiant d'une manière heureuse, n'a prétendu l'appliquer qu'aux mélodies simples des cantiques à l'usage des enfants des écoles primaires, et n'a pas voulu en faire un système général de notation, à quoi ces signes ne pourraient servir. A l'égard de l'accusation portée contre J.-J. Rousseau par Laborde, par les compilateurs de l'Encyclopédie méthodique, et par Roquefort, dans l'article *Demotz*, de la *Biographie universelle* des frères Michaud, d'avoir emprunté son système au P. Souhaitty (*voyez* ce nom), accusation repoussée par les auteurs du Dictionnaire historique des musiciens, Raymond a fort bien démontré qu'il y a identité entre les deux systèmes, en ce qui concerne la désignation des

notes, mais que celui de Rousseau a un avantage incontestable pour la représentation des durées.

Ainsi que toutes les conceptions de nouveaux systèmes pour noter la musique, celui de J.-J. Rousseau n'avait eu aucun succès, et n'avait pas tiré son auteur de l'obscurité. Il essaya d'être plus heureux dans la composition d'un opéra intitulé *les Muses galantes*. On en fit une répétition chez le fermier général la Popelinière. Rameau, qui y assistait, déclara qu'une partie de cet ouvrage devait être d'un artiste habile, et que le reste appartenait à un ignorant qui ne savait pas même la musique. Il n'en fallut pas davantage pour faire intenter contre Rousseau une nouvelle accusation de plagiat, qui ne fut pas la dernière. Toutefois le duc de Richelieu, qui le protégeait, ne lui retira pas sa bienveillance ; il le chargea de retoucher les paroles et la musique de *la Reine de Navarre*, intermède de Voltaire et de Rameau, composé pour l'arrivée de la Dauphine, en 1745, et qui n'avait été joué qu'à la cour. Ce nouvel essai ne fut point heureux; *la Reine de Navarre* tomba à Paris, au mois de décembre de la même année. Découragé et dégoûté de la musique et du théâtre, Rousseau parut pendant quelque temps vouloir se livrer à d'autres occupations, mais ses liaisons avec Diderot et d'Alembert l'ayant fait choisir pour rédiger les articles de musique dans l'Encyclopédie, il se livra pour ce travail à des lectures sérieuses qui étendirent ses connaissances dans l'art; mais le temps qu'on lui avait fixé était trop court, et comme il le dit lui-même dans la préface de son Dictionnaire de musique, il fit vite et mal. Rameau, dont il avait critiqué le système dans quelques-uns de ses articles, fit paraître à cette occasion son pamphlet intitulé : *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. Rousseau jeta sur le papier, en 1755, une réponse à cet écrit, sous le titre : *Examen de deux principes avancés par M. Rameau, dans sa brochure intitulée : Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*; mais il ne la publia pas : elle ne parut qu'après sa mort, dans les collections de ses œuvres complètes.

Après les agitations où la publication de l'*Émile* jeta Rousseau, il s'était retiré à Motiers-Travers, en Suisse ; ce fut là que, revoyant ses articles de l'Encyclopédie, et blessé de leurs imperfections, il conçut le projet de les retoucher, d'en augmenter la nomenclature, et d'en faire un dictionnaire de l'art et de la science. Cet ouvrage fut achevé en 1764, mais ne parut que quelques années après sous ce titre simple : *Dictionnaire de musique*, Genève, 1767, un volume in-4°, dont il fut fait les éditions suivantes : Paris, V. Duchesne, 1768, in-4° ; Amsterdam, 1768, 2 vol. in-12 ; Paris, V. Duchesne, 1774, un volume grand in-8°; Genève, 1781, 2 vol. in-8°; Deux-Ponts, 1783, in-8° ; Paris, Lequien, 1821-1822, 2 vol. in-8°. On le trouve aussi dans toutes les éditions des œuvres complètes de Rousseau. Une traduction hollandaise du Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, par E. Van Heyligert, a été publiée à Amsterdam, en 1769, in-8°, et une traduction anglaise a paru à Londres, en 1771, in-8°, sans nom d'auteur; mais on sait qu'elle a été faite par W. Waring ; celle-ci n'est point achevée. Turbri a donné un *Abrégé du Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau ;* Toulouse, Bellegarrigue, 1821, in-12 de 140 pages. L'ouvrage original obtint, à l'époque de sa publication, le succès qui s'attachait à toutes les productions de son célèbre auteur; plus tard, il fut l'objet de critiques sévères et même injustes. Les moins raisonnables de ces critiques furent certainement celles de Ginguené, Framery, l'abbé Feytou, et des autres rédacteurs du Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique (Paris, 1791-1818, 2 volumes in-4°) qui, prenant pour base de leur travail les articles du Dictionnaire de Rousseau, emploient dans des suppléments toute leur logique à en démontrer la fausseté ou l'insuffisance. Après eux est venu Castil-Blaze qui, dans la préface de son *Dictionnaire de musique moderne*, s'exprime ainsi : « Si le Dictionnaire de Rousseau est « venu jusqu'à nous, on ne doit l'attribuer « qu'aux déclamations éloquentes qu'il contient. « La partie didactique en est vicieuse presque « sur tous les points, et ses développements « obscurs et étranglés. L'auteur prouve à chaque « pas qu'il ignorait lui-même ce qu'il prétend « nous expliquer. Enfin, son ouvrage est in- « complet, en ce qu'il ne contient pas la moitié « des mots du vocabulaire musical. » Malgré cette critique, fondée sous quelques rapports, Castil-Blaze a emprunté plusieurs articles à l'ouvrage objet de sa critique; d'Outrepont en porte le nombre à trois cent quarante-deux. Nonobstant la réalité des imperfections du livre de Rousseau, il ne faut pas oublier que la rareté des livres spéciaux et des autres matériaux en France, à l'époque où il fut écrit, rendait un semblable travail fort difficile; qu'il fut terminé dans une solitude où l'auteur était dépourvu de tout secours, et qu'enfin une partie des erreurs de Rousseau sont celles de son temps. Dans toute la partie esthétique, il montre d'ail-

leurs un rare instinct de l'art et des vues fort élevées.

Peu de temps après avoir fourni à l'Encyclopédie le travail qui est devenu la base de son dictionnaire, il composa son petit opéra intitulé : *le Devin du village*, qu'un succès d'enthousiasme accueillit en 1752. Pour apprécier cette composition à sa valeur réelle, il ne faut pas oublier quel était l'état de l'art à cette époque chez les Français ; il faut comparer la monotonie des rhythmes et des formes de la plupart des airs des anciens opéras avec les gracieuses mélodies de l'ouvrage de Rousseau. Sans doute, la phrase y est souvent mal faite, l'harmonie laisse beaucoup à désirer, et la basse porte à faux dans plusieurs passages ; mais un heureux instinct se manifeste dans les chants naïfs, élégants, de presque tout l'ouvrage, et ce genre de mérite est plus rare qu'on ne pense. Pendant plus de soixante ans, *le Devin du village* a été joué avec succès à l'Opéra et sur presque tous les théâtres de France. Les ennemis de Rousseau lui ont contesté la propriété de cet ouvrage et ont avancé qu'un musicien obscur de Lyon (Granet) en était l'auteur ; mais outre que cette assertion n'a jamais été prouvée, il suffit de jeter les yeux sur un recueil de plus de cent romances et autres morceaux de sa composition intitulé : *Les consolations des misères de ma vie*, qui ne fut publié qu'après sa mort (Paris, 1781, in-fol., gravé sur cuivre par Richomme), pour acquérir la preuve que les touchantes mélodies de cette collection sont évidemment de la même main que les airs du *Devin du village*. Castil-Blaze a été le plus ardent des détracteurs de J.-J. Rousseau au sujet de cet ouvrage, dans son livre intitulé *Molière musicien* (t. II, pages 409-422), et dans celui qui a pour titre : *Théâtres lyriques de Paris. Académie royale de musique* (t. 1, page 193). Ce qu'il appelle *les preuves* du plagiat de J.-J Rousseau est pris des *Mémoires secrets* de Bachaumont et Pidanzat de Mairobert, ainsi que d'une anecdote insérée dans le *Journal encyclopédique* par un certain *Pierre Rousseau*, de Toulouse. Au reste l'anecdote a été rapportée de plusieurs manières différentes et l'on a cité, comme auteurs de la musique du *Devin du village*, plusieurs musiciens aussi inconnus les uns que les autres. Deux éditions de la partition de cet opéra ont été publiées à Paris (sans date, in-4°). Elle a été gravée de nouveau en format in-8° pour la belle édition des œuvres de J.-J. Rousseau publiée par Dalibon (Paris, 1824-28, 27 vol. in-8°). Les autres compositions dramatiques de cet homme célèbre sont : 1° *Pygmalion*, scène lyrique, ou mélodrame, Paris, 1773 (en partition) Rousseau est l'inventeur de ce genre d'ouvrage, où l'orchestre dialogue avec les paroles du personnage qui est en scène, et exprime les sentiments dont il est ému. On sait ce qu'est devenu ce genre aux spectacles des boulevards de Paris. Dans un livre intitulé : *Lyon, vu de Fourvières* (Lyon, 1833, in-8°) on trouve (pages 539-552) un morceau intitulé *J.-J. Rousseau à Lyon*, dans lequel un musicien nommé *Horace Coignet* revendique la musique de *Pygmalion*, qu'il avait composée, dit-il, à la demande de Rousseau, pendant le séjour que fit à Lyon ce grand écrivain, en 1770. — 2° *Fragments de Daphnis et Chloé*, composés du premier acte, de l'esquisse du prologue, et de différents morceaux préparés pour le second acte ; Paris, 1780, in-fol. (en partition). — 3° Les six nouveaux airs du *Devin du village* ; Paris, 1780, in-fol. (en partition). — 4° *Les Muses galantes*, opéra ballet en trois entrées (paroles et musique), exécuté en 1745 chez le fermier général la Popelinière, représenté sans succès à l'Opéra en 1747, et en 1761 chez le prince de Conti (non publié).

Une troupe de chanteurs bouffes italiens vint à Paris en 1752, et obtint l'autorisation de donner à l'Académie royale de musique des représentations de quelques opéras de Pergolèse, de Leo, de Rinaldo de Capua, et de plusieurs autres compositeurs, alternativement avec l'Opéra français. J.-J. Rousseau, Grimm et les autres coryphées du parti encyclopédique, se déclarèrent en faveur de la musique italienne contre la musique française ; Grimm engagea le combat par sa *Lettre sur Omphale* (*voyez* GRIMM, Frédéric-Melchior). Un partisan de la musique française prit la défense de celle-ci dans des *Remarques au sujet de la Lettre de M. Grimm sur Omphale* (Paris, 1752, in 8°), et Rousseau, sous le voile de l'anonyme, répliqua par une *Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale*, sans nom de ville ni d'imprimeur (Paris), 1752, in-8°. Les bibliographes de la musique ont ignoré l'existence de cet opuscule, ou du moins n'ont pas su que Rousseau en est le véritable auteur. On a cependant la preuve qu'il lui appartient par les collections de ses œuvres faites avec son consentement à Neufchâtel (Paris), Duchesne, 1764-1779, et Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1769, 11 vol. in-8°, où l'on en a mis un extrait sous le titre d'*Extrait d'une Lettre à M*** concernant Rameau*. La lettre à Grimm a été insérée entière dans l'édition complète des œuvres de J.-J. Rousseau, Paris, Lefèvre, 1819-

1820, 22 vol. in-8° (*Voyez* Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes*, t. II, p. 223). Cette lettre n'était qu'un agréable persiflage; mais après l'expulsion des bouffons, Rousseau ne garda plus autant de mesure. Avec ce ton dogmatique et paradoxal qu'il étayait toujours de l'attrait de son style admirable, il déclara que les Français n'avaient pas de musique et ne pouvaient en avoir, dans sa *Lettre sur la musique française*, sans nom de ville ni d'imprimeur (Paris), 1753, in-8°. L'effet que produisit ce pamphlet ne saurait se décrire; les acteurs et les musiciens de l'Opéra brûlèrent Rousseau en effigie dans la cour de l'Académie royale de musique, et malgré le succès du *Devin du village*, alors dans tout son éclat, les directeurs de ce spectacle lui ôtèrent ses entrées, qui ne lui furent rendues que plus de vingt ans après, sur les réclamations de Gluck. Une multitude de réponses, bonnes ou mauvaises, furent imprimées et lancèrent beaucoup d'injures contre l'auteur de la *Lettre sur la musique française*. La cour même prit part à cette querelle, qu'on présentait comme intéressant l'honneur national, et Mme de Pompadour ne négligea rien pour assurer le triomphe de la musique du grand Opéra contre ses antagonistes. Rousseau ne se vengea des traits lancés contre lui à cette occasion que par une plaisanterie fort spirituelle intitulée : *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre*, une feuille in-8°, sans nom d'auteur, de lieu, d'imprimeur, et sans date (Paris, 1753). Cette pièce se trouve dans toutes les éditions complètes des œuvres de Rousseau, ainsi que la *Lettre sur la musique française*. Il a été fait deux autres éditions séparées de cette dernière, l'une à Amsterdam, 1753, in-12, l'autre sans nom de lieu (Paris), 1754, in-12. On en trouve une analyse dans les Essais historiques et critiques de Marpurg, t. I (1754), p. 57-68. M. J. Schlett en a publié une traduction allemande avec des notes, Sulzbach, chez Seidel, 1822, in-8°. Après avoir entendu les opéras de Gluck, Rousseau revint sur ses opinions concernant la possibilité d'un bon style de musique française, et en fit publiquement l'aveu. Il a témoigné sa haute estime pour les opéras de ce célèbre compositeur dans des *Observations sur l'Alceste*, et dans l'*Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prête-nom, sur un morceau de l'Orphée de M. Gluck*, qui n'ont paru qu'après sa mort, dans les collections de ses œuvres. Ses autres opuscules concernant la musique sont : 1° *Lettre à M. le docteur Burney, auteur de l'Histoire générale de la musique*. — 2° *Lettre à M. l'abbé Raynal, au sujet d'un nouveau mode de musique*. — 3° *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Ces trois écrits ne se trouvent que dans les collections des œuvres complètes de l'auteur.

Sans être savant dans la théorie et dans l'histoire de la musique; sans avoir possédé une connaissance pratique de l'harmonie et du contrepoint; sans avoir même été assez habile lecteur pour déchiffrer une simple leçon de solfége, Jean-Jacques Rousseau exerça une grande influence sur la musique de son temps en France. La hardiesse de ses idées, le charme de son style, les singularités de sa vie, ses malheurs, attachaient à toutes ses productions un intérêt qui devait rejaillir sur ses œuvres musicales et sur ses opinions. Dans l'esthétique de la musique, il eut d'ailleurs des vues justes, élevées, et ce qu'il en a écrit n'a pas été sans fruit pour la réforme du goût des Français dans cet art.

ROUSSEAU (J.), acteur de l'Opéra de Paris, naquit à Soissons, en 1761 et fut admis dans la maîtrise de la cathédrale de cette ville dès l'âge de neuf ans. Après y avoir fait ses études littéraires et musicales, il en sortit à dix-sept ans, bon musicien et possédant une belle voix de ténor aigu, appelée alors en France *haute-contre*. En 1779, il débuta au théâtre de Reims et y produisit une si vive sensation par la beauté de son organe, qu'il fut bientôt signalé à l'attention des directeurs de l'Opéra. Un ordre de la cour le fit venir à Paris, et il débuta à l'Académie royale de musique en 1780. Le succès qu'il y obtint le fit admettre comme double de Legros. Après la retraite de celui-ci, Rousseau partagea avec Lainez les rôles du premier emploi de ténor, se réservant ceux qui exigeaient une certaine souplesse d'organe, tels qu'*Orphée* et *Atys*. Quoiqu'il ne connût que médiocrement l'art du chant, il y avait tant de charme dans sa voix, qu'il excitait toujours les plus vifs transports d'enthousiasme dans *Orphée*, et dans *Renaud*, de l'*Armide* de Gluck. Une maladie de langueur le conduisit au tombeau en 1800, à l'âge de trente-neuf ans.

ROUSSEAU (Frédéric), violoncelliste, né à Versailles, le 11 janvier 1755, reçut des leçons de plusieurs maîtres, et perfectionna son talent sous la direction de Louis Duport. Admis à l'orchestre de l'Opéra au mois de mai 1787, il ne s'est retiré qu'en 1812, après vingt-cinq ans de service. Fixé depuis lors à Versailles, il y a ouvert une école de musique qui était fréquentée par un grand nombre d'élèves. Rous-

seau avait été l'un des fondateurs des beaux concerts de la rue de Cléry. Il a fait graver de sa composition : 1° Trois duos concertants pour 2 violoncelles, op. 3; Paris, Naderman. — 2° Trois idem, op. 4; ibid. — 3° Pot-pourri pour deux violoncelles; ibid.

Rousseau eut un frère aîné, né à Versailles, en 1748, qui entra à l'orchestre de l'Opéra comme violoniste, en 1776, et qui ne se retira qu'en 1812, après trente-six ans de service. Il mourut en 1821. On a gravé de sa composition : 1° Huit trios d'airs connus, dialogués et variés pour 2 violons et basse, liv. 1 et 2, Paris, Boyer. — 2° Duos pour 2 violons, op. 3 et 5, Paris, Naderman.

ROUSSEAU (....), architecte à Paris, est auteur d'une brochure intitulée : *Considérations sur le théâtre de l'Opéra*, Paris, de l'imprimerie de Rignoux, 1823, in-8° de 16 pages.

ROUSSEL (François), compositeur français du seizième siècle, appelé par les Italiens *Rosselli*, passa en Italie, jeune encore, et se fixa à Rome, où il succéda à Dominique Ferrabosco dans la charge de maître des enfants de chœur de la chapelle pontificale, au mois de février 1548. Il ne conserva cette place que jusqu'à la fin de février 1550, parce qu'il fut alors obligé de quitter Rome, comme on le voit par un registre de cette chapelle où il est dit en parlant de lui : *Decessit ab urbe die* 26 *Februarii* 1550. On ignore quelle position il prit à cette époque, mais on sait qu'il retourna ensuite à Rome, où il fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, en 1572. L'époque de sa mort est ignorée. Vincent Galilei fait l'éloge du talent de ce compositeur, dans son *Fronimo* (p. 61), et rapporte de lui deux chansons en tablature de luth. On connaît sous son nom : *Il primo libro de' Madrigali a* 5 *voci*, Florence, Junte. — 2° *Chansons nouvelles mises en musique à* 4, 5 *et* 6 *parties;* Paris, Adrian Leroy et Robert Ballard, 1577, in-4°. On trouve des madrigaux de sa composition dans le recueil de divers auteurs publié par Gardane, à Venise, en 1557, et dans un autre recueil du même genre que Scotto fit paraître en 1561. Pitoni a trouvé en manuscrit une messe de Roussel dans les archives de Saint-Laurent *in Damaso*.

ROUSSEL (Ferdinand), violoniste à Paris vers la fin du dix-huitième siècle, était premier violon du théâtre lyrique de cette ville en 1799. On a de lui un livre intitulé : *Guide musical, ou Théorie pratique abrégée de la musique vocale et instrumentale*, Paris, 1775, petit in-4° obl., gravé.

ROUSSELIÈRE (Jean-Baptiste-Charles de la), auteur inconnu d'un petit ouvrage intitulé : *Traité des languettes impériales pour la perfection du clavessin, nouvelle invention françoise présentée au Roi, à MM. de l'Académie royale, et à MM. de la musique de la chapelle de Sa Majesté, etc., avec un advis très-utile pour l'entretien de l'accord en tout temps*, Paris, 1679, in-8°.

ROUSSIER (l'abbé Pierre-Joseph), né à Marseille, en 1716, fit ses études au séminaire de cette ville, et y obtint la cure du quartier des Comtes. Dans un voyage qu'il fit à Paris en 1754, il obtint un canonicat à Écouis, en Normandie, et mourut dans ce lieu, vers 1790. L'abbé Roussier était parvenu à l'âge de vingt-cinq ans sans connaître une note de musique; la réputation dont jouissait alors le système de la basse fondamentale lui inspira le désir d'étudier une chose dont tout le monde parlait; il se livra avec ardeur à la lecture des livres de Rameau, et quand il crut en avoir bien saisi les principes, il voulut essayer de les expliquer et d'en étendre l'application. Mais, ainsi qu'il arrive à tous ceux qui n'apprennent pas la musique dans leur enfance, il n'en posséda jamais la pratique que d'une manière fort imparfaite, et s'égara dans ses recherches de théorie, lorsqu'il essaya d'abandonner le guide qu'il avait pris d'abord, pour se frayer une route nouvelle, considérée par lui comme la seule qui pouvait conduire à la vérité. Son premier ouvrage a pour titre : *Traité des accords et de leur succession, selon le système de la basse fondamentale, pour servir de principes d'harmonie à ceux qui étudient l'accompagnement du clavecin avec une méthode d'accompagnement*, Paris, Duchesne, 1764, in-8° de 192 pages, avec une préface de 28 pages. Ce livre est divisé en trois parties; les deux premières ne contiennent qu'une classification et une analyse des accords suivant les principes de Rameau, mais dans laquelle Roussier a eu le mérite d'être le premier en France qui y ait fait entrer la considération de la succession des harmonies. La troisième est surtout digne d'attention par la proposition que l'auteur y fait d'admettre dans la musique un certain nombre d'accords alors inconnus, et qui sont le produit des combinaisons de la prolongation, de la substitution et de l'altération des intervalles naturels des accords primitifs. Il y a lieu de s'étonner qu'avec un faible sentiment musical, et guidé seulement par l'analogie, Roussier ait entrevu la possibilité du bon emploi de certaines harmonies que le génie de Mozart et de quelques-uns de ses successeurs a su mettre en œuvre. Malheureusement il était

hors d'état de distinguer ce qui est réellement bon dans ces harmonies, de ce qui est inadmissible. On trouve dans cette troisième partie de son ouvrage d'affreux accords qu'il considère comme excellents (*V.* mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, p. 111 et 112). Onze ans après la publication de son *Traité des accords*, il en fit paraître le complément dans un livre intitulé : *L'Harmonie pratique, ou exemples pour le Traité des accords*, Paris, 1775, in-8° gravé.

Jusque-là, Roussier s'était borné à expliquer, pour la pratique de l'harmonie, le système de Rameau; mais bientôt il abandonna cette route pour se livrer à des spéculations de théorie, basées sur un passage obscur de Timée de Locres, rapporté par Platon, qui lui fournit l'idée d'une progression triple de douze termes, dont Rameau avait déjà présenté les résultats dans sa *Génération harmonique* (p. 43 et suiv). Un bronze antique dont Montfaucon a donné la figure dans *l'Antiquité expliquée*, et qui représente la suite des sept planètes principales, commençant par Saturne et finissant par Vénus, lui fournit par analogie la gamme qu'il considère comme fondamentale : *si, ut, ré, mi, fa, sol, la*. Il part de ce principe pour former la suite de douze quintes descendantes, *si, mi, la, ré sol, ut*, etc., et y applique le calcul de la progression triple, qui lui donne au douzième terme le chiffre 531,441, expression, selon lui, du comma d'*ut* bémol à *si;* d'où il tire la conséquence que les proportions des intervalles de Ptolémée, adoptées par Zarlino, et postérieurement par tous les géomètres, sont fausses. Ses autres conclusions sont que la semaine planétaire des anciens, dont le bronze de Montfaucon offre la représentation, est l'origine de la musique moderne. De plus, il soutient que les intervalles de l'échelle musicale des Grecs se prenaient en descendant; opinion déjà émise par Pepusch, et que Drieberg a reproduite de nos jours. C'est de ces rêveries que l'abbé Roussier a rempli les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Observations sur différents points de l'harmonie*, Genève et Paris, d'Houry 1765, in-8°. — 2° *Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose les principes des proportions authentiques, dites de Pythagore, et les divers systèmes de musique chez les Grecs, les Chinois et les Égyptiens, avec un parallèle entre le système des Egyptiens et celui des modernes;* Paris, Lacombe, 1770, in-4°. — 3° *Deux lettres à l'auteur du Journal des Beaux-Arts, touchant la division du zodiaque et l'institution de la semaine planétaire;* Paris, 1771, in-12 (exemplaires tirés à part sur la composition du journal). — 4° *Notes et observations sur le Mémoire du P. Amyot concernant la musique des Chinois* (Paris, Nyon, 1779, in-4°). On a aussi de l'abbé Roussier : 5° *Mémoire sur la harpe nouvelle de M. Cousineau, luthier de la reine, mis au jour par M. F. Delaulnaye, du Musée littéraire de Paris;* Paris, Lamy, 1782, in-12 de 40 pages. — 6° *Mémoire sur le clavecin chromatique de M. de La Borde;* Paris, 1782, in-4°. — 7° *Nouvelle manière de chiffrer la basse continue* (dans la seconde partie de l'ouvrage intitulé : *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*); Paris, 1756. — 8° *Lettre à M. de la Blancherie, sur le clavecin de M. de La Borde* (dans les *Nouvelles de la république des lettres et des arts*, 1781, n° 16). — 9° *Lettre sur l'acception des mots* basse fondamentale, *dans le sens des Italiens et dans le sens de Rameau* (voyez le 1er volume du Journal encyclopédique, 1783). Quérard lui attribue (dans *la France littéraire*, t. 8, p. 245) la *Méthode de musique sur un nouveau plan*, de Jacob (Paris, 1769, in-12), qu'il considère comme un pseudonyme; c'est une erreur qui se démontre par le privilége du roi placé à la fin de cet ouvrage; on y lit : « Notre amé le sieur Jacob, de notre Académie « de musique, nous a fait exposer, etc. » La Borde n'a pas mis de bornes aux éloges qu'il accorde à l'abbé Roussier, auteur d'une partie du troisième volume de son *Essai sur la musique;* selon lui (*Essai sur la musique*, tome III, page 679), « M. l'abbé Roussier a prouvé jusqu'à l'é« vidence que tous ceux qui ont écrit sur la mu« sique avant lui n'ont établi que de faux prin« cipes, parce qu'ils n'ont pas connu le seul « véritable, sublime par sa simplicité, et sa« tisfaisant à tous les égards (*sic*). Dans Athè« nes, on lui eût élevé des statues; on l'eût en« tretenu aux frais de l'État, pour l'engager à « professer publiquement un art qu'il possède « à un degré si éminent, etc. » De leur côté, les auteurs du Dictionnaire historique des musiciens le représentent (t. II, p. 243 et 244) comme un cuistre aussi ignorant en physique et en géométrie qu'en musique; qui, sachant tout au plus les premières règles de l'arithmétique, entassa des calculs puérils pour soutenir des systèmes contraires à l'observation et à l'expérience. « Ce qui révolte le plus (disent-ils) dans « les écrits de ce pédant, c'est la hardiesse et la « présomption avec laquelle il décide sur tous « les objets, et l'impertinence avec laquelle il « traite les auteurs les plus célèbres, lorsqu'ils

« n'operent point selon ses avis... Les ouvrages « de l'abbhé Roussier sont aussi révoltants par « l'esprit de système, par les erreurs qu'ils « contiennent, par le ton de morgue et de pé- « danterie qui y règne, par la platitude du « style, etc. » Le pauvre abbé ne méritait, en vérité,

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité !

ROUVRON (Le baron DE), maréchal de camp, sortit de France, au commencement de la Révolution, et se retira en Angleterre, où il a publié *Les Révolutions du théâtre musical en Italie, depuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abrégées de l'italien de Don Arteaga*, in-8° de 102 pages; Londres, 1802.

ROVELLI (JOSEPH), violoncelliste, né à Bergame,en 1753, fit ses études musicales à Milan, et y demeura pendant plusieurs années. En 1782, il entra au service de la cour de Parme, en qualité de virtuose de la chambre. Il eut pour élève de violoncelle l'infant don Louis. Rovelli est mort à Parme,le 12 novembre 1806. Plusieurs concertos et des solos de violoncelle de sa composition sont connus en Italie.

ROVELLI (PIERRE), fils du précédent, naquit à Parme le 6 février 1793. Après la mort de son père, il fut recueilli par son aïeul, ancien violoniste de l'église Sainte-Marie-Majeure de Bergame, qui lui enseigna les premiers principes du violon. Les dispositions heureuses qu'il montra dans ses études musicales inspirèrent de l'intérêt au sénateur Alessandri, qui l'envoya à Paris, pour y recevoir des leçons de Rodolphe Kreutzer (*voyez* ce nom), dont il fut un des bons élèves. Après quelques années passées près de ce maître, il retourna à Bergame, où il fut nommé premier violon, puis chef d'orchestre de Sainte-Marie-Majeure et du théâtre. Il est mort dans cette ville,le 8 septembre 1838. Dans un voyage qu'il avait fait à Vienne, il y épousa Micheline Fœrster, pianiste distinguée (fille du professeur de composition de ce nom), dont il eut un fils. Pierre Rovelli a laissé en manuscrit quelques concertos de violon et des quatuors pour instruments à cordes.

ROVETTA (JEAN), né à Venise, dans les dernières années du seizième siècle, entra à l'église Saint-Marc comme enfant de chœur. Le 17 décembre 1623, il y fut admis comme chanteur parmi les choristes basses, aux appointements de 70 ducats. Ce fut alors qu'il devint un des meilleurs élèves de Monteverde. Il embrassa l'état ecclésiastique et fut attaché comme prêtre au service de l'église *San-Fantino*, puis il entra dans la congrégation de Saint-Silvestre. Le 22 décembre 1627 il succéda à Alexandre Grandi (*voyez* ce nom) dans la position de vice-maître de chapelle de l'église ducale de Saint-Marc, avec un traitement de 120 ducats. Il était fort pauvre, car dans les années 1635, 1640 et 1642, les procurateurs de Saint-Marc lui accordèrent, une première fois 40 ducats, et chacune des deux autres 20 ducats *per mera carità* (par simple charité), comme il est dit dans les registres de la cathédrale. Il écrivit la musique de l'opéra *Ercole in Lidia*, qui fut représenté au théâtre *della Cavallerezza* à Venise, en 1645. Il avait aussi commencé la composition d'*Argiope*, autre opéra, mais il n'acheva pas cet ouvrage, qui fut terminé par Alexandre Leardini d'Urbino, et représenté au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, en 1649. Rovetta succéda à son illustre maître Monteverde, dans la place de maître de chapelle de Saint-Marc, le 21 juillet 1643 (1). Il mourut au mois d'août 1668, et eut François Cavalli pour successeur. C'était, nonobstant son grand mérite, un homme simple et de mœurs douces. Ils vécut toujours avec sa sœur, nommée *Hélène*, dont le fils fut son élève et prit, par reconnaissance pour son instituteur, le nom de *Rovettino*. Par son testament, en date du 16 juillet 1667, il veut que son corps soit transporté la nuit dans une gondole à l'église Saint-Silvestre, et inhumé sans aucune cérémonie; mais il dispose d'un capital pour que chaque année, à perpétuité, dit-il, *la messe de mort, à deux chœurs, composée par moi, et écrite à Bologne, soit chantée, avec intervention des chanoines, ainsi que le motet* Ad Dominum cum tribularer, une fois à Saint-Marc, et une autre à l'église Saint-Silvestre (2). Ses productions connues sont : 1° *Salmi concertati per Vespri a 5 et 6 voci ed altri con due violini, e Motetti a 2 e 3 voci con alcuni canzoni per sonare a 3,e4 voci; op. 1, in Venetia, app. Bartol. Magni*, 1626, in-4°. — 2° *Madrigali concertati a 2, 3, 4 e uno a sei voci, e due violini, con un dialogo nel fine et una cantata a voce sola, libro primo, opera seconda*; Venise, 1627, in-4°. Il y en a une réimpression faite à Rotterdam, en 1660, in-4°. — 3° *Motetti concertati a, 3, 4 et 6 voci, con la Litania della B. V. ed una Messa concertata a voci pari*, op. 3; *in Venetia, app. Bartol. Magni*, 1635, in-4°. —

(1) La date du 8 octobre 1648, que j'ai donnée dans la 1re édition de cette biographie d'après le livre de M. de Winterfeld sur Jean Gabrieli, n'est pas exacte : celle du 21 juillet 1643 est prise dans les registre de la chapelle ducale de Saint-Marc.

(2) Voyez le livre de M. Caffi *Storia della musica nella gr. cappella di S.-Marco*, t. I, p. 266.

4° *Madrigali concertati a 2, 3, ed altri a 5, 6 e 8 voci, con due versi ed una cantata a 4 voci; libro* 2°, op. 6; ibid. 1640. — 5° *Salmi a 1, 2, 3 e 4 voci con una Messa a 3 voci concertati con due violini ed altri stromenti*, op. 7; ibid. 1642. — 6° *Salmi a 5 e 6 voci, con 2 violini*, op. 8; ibid. — 7° *Salmi a otto voci e basso per l' organo*. — 8° *Motetti concertati a 2 e 3 voci, con violini se piace*, lib. 2, op. 9 — 9° *Motetti concertati a 2 e 3 voci, con litanie e 4 voci;* lib. 3, op. 10; ibid. 1647. — 10° *Salmi a otto voci. In Venetia, Aless. Vincenti*. 1644. — 11° *Madrigali concertati a 2, 3 e 4 voci, libro* 3°, *racoltati da Giov. della Volpe*; ibid., 1645. — 12° *Salmi per i vespri e compietà a otto voci da cantarsi alla breve secondo l'uso di S.-Marco;* ibid., 1662.

ROVETTINO (Jean-Baptiste VOLPE, surnommé), neveu du précédent et son élève, a recueilli et publié quelques-uns des ouvrages de son oncle. Il n'est connu aujourd'hui que par la composition des quatre opéras, tous représentés à Venise, et qui ont pour titres : 1° *Antiope*, au théâtre Saint-Paul, en 1649. — 2° *Costanza di Rosmonda*, au même théâtre, en 1659. — 3° *Gli Amori di Apollo e Leucotoe*, au même théâtre, en 1663. — 4° *La Roselina*, au même théâtre, en 1664.

ROY (Adrian LE); *Voyez* LEROY (Adrian ou Adrien).

ROYER (Charles), facteur d'orgues à Bruxelles, vers le milieu du dix-septième siècle, a dû avoir de la réputation dans son temps, quoiqu'il soit tombé plus tard dans l'oubli; car il fut appelé à Marseille, pour y construire l'orgue de la cathédrale. Cette église a été récemment démolie pour cause de vétusté; lorsqu'on en démonta l'ancien orgue, qui y existait depuis deux siècles, on trouva ces mots sur le sommier du positif : *Carolus Royer Bruxellensis fecit anno* 1657.

ROYER (Joseph-Nicolas-Pancrace), né en Bourgogne d'une famille noble, vers 1700, apprit la musique dans son enfance, et s'en fit un moyen d'existence après la mort de ses parents, qui le laissèrent sans fortune. Arrivé à Paris en 1725, il se fit connaître par la composition de plusieurs livres de cantates et de cantatilles, et par les opéras dont les titres suivent : 1° *Pyrrhus*, à l'Académie royale de musique, en 1730. — 2° *Zaïde*, en 1739. — 3° *Le Pouvoir de l'amour*, en 1743. — 4° *Almasis*, en 1750. Appelé à la direction de l'orchestre de l'Opéra en 1741, il fut nommé inspecteur de ce spectacle en 1753. La place de maître de musique des enfants de France lui fut accordée en 1746, puis il obtint la charge de compositeur de la chambre du roi. En 1747, il eut la direction du concert spirituel. On trouva dans ses papiers, après sa mort, beaucoup de musique de chambre, et la partition de l'opéra de *Pandore*, composé sur le poëme de Voltaire.

ROZE (L'abbé Nicolas), né le 17 janvier 1745, à Bourg-Neuf, diocèse de Châlon, fut admis comme enfant de chœur de la collégiale de Beaune, à l'âge de sept ans. A peine âgé de dix ans, il fit exécuter dans cette église un motet avec orchestre. L'année suivante, il fut admis dans la musique du roi; mais ses parents se décidèrent à renoncer aux avantages qu'il pouvait en tirer, et lui firent achever ses études au collége de Beaune et au séminaire d'Autun. Au sortir de cette dernière école, il fit exécuter à Beaune, en 1769, une messe de sa composition qu'il porta ensuite à Paris, et qu'il présenta à Dauvergne, alors surintendant de la musique du roi. Ce maître lui fit faire, pour le Concert spirituel, un motet qui commença sa réputation. Les divers ouvrages qu'il écrivit pour les principales églises de Paris le firent choisir, en 1775, pour maître de chapelle de l'église des Innocents : mais des discussions avec l'autorité ecclésiastique lui firent donner sa démission quatre ans après, et le décidèrent à embrasser la carrière de l'enseignement de la musique, particulièrement de l'harmonie et de l'accompagnement. La Borde publia en 1780 un aperçu du système d'harmonie de l'abbé Roze, dans le troisième volume de son *Essai sur la musique* (p. 475-483). D'une application facile dans la pratique, cette méthode procura beaucoup d'élèves à son auteur. Après la mort de Langlé, en 1807, Roze fut choisi pour lui succéder dans la place de bibliothécaire du Conservatoire. Il la conserva jusqu'à sa mort, arrivée à Saint-Mandé, près de Paris, le 30 septembre 1819. Il avait fait don, avant sa mort, à la bibliothèque confiée à sa garde des manuscrits de ses messes et motets, entre autres de la messe qu'il avait écrite en 1802, pour être exécutée à l'église Saint-Gervais, et d'un motet, composé pour le sacre de Napoléon, dont le finale (*Vivat in æternum*) a été chanté dans toutes les circonstances solennelles au temps de l'Empire. Ce morceau a été gravé à Paris, chez Janet. On a aussi publié de sa composition : 1° *Laudate pueri*, à 2 voix et orgue; Paris, Beaucé. — 2° Messe à 3 voix et orgue, Paris, Sieber. — 3° *Vivat Rex*, motet à 4 voix et orchestre; Paris, Janet. L'abbé Roze a écrit pour l'instruction des élèves du Conservatoire une *Méthode de plain-chant;* Paris, Troupenas, in-4°.

ROZOI (Barnabé-Firmin DU), né à Paris

en 1745, s'est fait connaître comme poète et littérateur, mais sans pouvoir s'élever au-dessus de la médiocrité. On ne le cite ici que comme auteur d'une *Dissertation sur le drame lyrique;* Paris, 1776, in-8°. On y trouve des vues assez justes sur les qualités nécessaires du poëme d'opéra. Arrêté le 17 août 1792, à cause de son dévouement à la famille royale, du Rozoi fut traduit devant le tribunal révolutionnaire, condamné à mort le 25 du même mois, et exécuté le même jour.

RUBEI (Flavio), né à Lodi, fut chanoine de la cathédrale de cette ville, et vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On a sous son nom un ouvrage qui a pour titre : *Psalmorum vesperarum totius anni diebus festorum quatuor vocum liber primus;* Venise, Ange Gardane, 1578, in-4°.

RUBEI (Emilio), sacristain et directeur du chœur de l'église de Lorette (*Santa-Casa*), dans les États Romains, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par quelques ouvrages de sa composition, au nombre desquels sont ceux-ci : 1° *Motettorum 2, 3 et 4 vocum liber primus. Laureti, apud J. B. Schopinum*, 1642, in-4°. — 2° idem. *Liber secundus,* op. 3; ibid., 1645.

RUBERT (Jean-Martin), né à Nuremberg en 1615, apprit le chant, l'orgue et la composition dans cette ville, à Hambourg et à Leipsick. Ayant été nommé organiste de Saint-Nicolas, à Stralsund, en 1640, il occupa cette place pendant quarante ans, et mourut en 1680, à l'âge de soixante-cinq ans. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Weltliche-musikalische Arien mit 2 bis 3 Stimmen, eben so viel Instrument-Stimmen und dem Generalbass* (Airs de musique mondaine pour 2 et 3 voix, et autant d'instruments, avec basse continue); Stralsund, 1647. — 2° *Sinfonien, Scherzi, Balletti, Allemanden, Couranten und Sarabanden von 2 Violinen und Generalbass* (Symphonies, divertissements, ballets, allemandes, courantes et sarabandes pour 2 violons et basse continue); Greifswalde, 1650, in-4°. — 3° *Musikalische Seelen Erquickung,* etc. (Récréations musicales tirées des sermons d'hommes savants, pour une, deux et trois voix, avec instruments); Stralsund, 1664.

RUBINELLI (Jean-Marie), célèbre contraltiste, naquit à Brescia, en 1753, et débuta sur la scène à l'âge de dix-huit ans. Sa voix pure, flexible, et l'expression pénétrante de son chant, lui firent obtenir un brillant succès dès le commencement de sa carrière. En 1772, il entra au service du duc de Wurtemberg, à Stuttgard, et y demeura cinq ans; puis il retourna en Italie et chanta à Milan, en 1778; à Florence, en 1782; à Livourne, l'année suivante; à Naples, en 1784, et enfin à Milan, en 1785. Il reçut dans cette dernière ville des propositions de Londres, où il se rendit en 1786. Vers la fin de la même année, il était à Rome. En 1791, il obtint un succès prodigieux à Vicence, dans *la Morte di Cleopatra*, de Nasolini. Il se fit également applaudir à Vérone, au carnaval de 1792, dans l'*Agesilao*, d'Andreozzi. Retiré du théâtre, en 1800, il se fixa à Brescia, où il passa sa vieillesse avec un neveu qu'il aimait beaucoup. Il y mourut en 1829, à l'âge de soixante-seize ans.

RUBINI (Le Fr. Bonaventure), cordelier au couvent de Montichio, en Sicile, fut maître de chapelle de l'église de son ordre, à Palerme, vers le milieu du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : 1° *Messe concertate a* 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9 voci, op. 1, Palerme, P. Scaglioni, 1645, in-4° — 2° *Il primo libro de' Motetti concertati a 2, 3, 4 e 5 voci,* op. 3, Palerme, Fr. Terranova, 1681, in-4°. Il est vraisemblable que celui-ci est une deuxième édition.

RUBINI (Jean-Baptiste), le ténor le plus célèbre de l'époque actuelle, est né le 7 avril 1795, à Romano, petite ville de la province de Bergame. Fils d'un professeur de musique, il apprit les éléments de cet art dès ses premières années : à l'âge de huit ans, il chantait déjà dans les églises, ou faisait sa partie de violon dans l'orchestre. Plus tard il fut confié aux soins de Don Santo, prêtre, organiste à Adro, près de Brescia, qui avait des connaissances en harmonie et dans l'art du chant. Après avoir exercé la voix du jeune Rubini, il décida que cet enfant n'avait aucune disposition pour le chant et le renvoya à son père, qui, convaincu de l'erreur de l'organiste d'Adro, ne continua pas moins à donner des leçons à son fils, et le fit débuter, à l'âge de douze ans, dans un rôle de femme. Après cet essai, Rubini se rendit à Bergame, avec un engagement pour jouer des solos de violon dans les entr'actes et chanter dans les chœurs. Son premier essai comme chanteur, sur le théâtre de cette ville, fut dans un air de Lamberti, qu'on avait introduit dans une comédie : il y eut un succès d'enthousiasme, et obtint de l'entrepreneur *cinq francs* de récompense. Le souvenir de cette anecdote égayait encore l'artiste célèbre dans ses dernières années. Cependant il eut le chagrin de voir son triomphe effacé par le refus que fit l'entrepreneur de Milan de le recevoir parmi les cho-

ristes de son théâtre, parce qu'il n'avait pas assez de voix. L'engagement qu'on lui offrit pour entrer dans une troupe ambulante qui se rendait en Piémont, fut la seule ressource qui lui restât. Arrivé à Fossano, Rubini y chanta les rôles de premier ténor, ainsi qu'à Saluzzo et à Verceil. Dans cette dernière ville, il trouva un violoniste nommé Madi, avec qui il s'associa pour donner des concerts ; mais leur tournée à Alexandrie, Novi et Valenza, ne fut pas heureuse; ils furent obligés de retourner à Verceil. La misère qui accompagnait Rubini dans toutes ses excursions l'engagea à quitter la troupe ambulante pour se rendre à Milan. Il n'y put trouver qu'un engagement de quarante-cinq francs par mois, pour l'automne, à Pavie. Les succès qu'il y obtint le firent appeler pour le carnaval de 1815 à Brescia : il y eut mille francs pour trois mois. Ce prix fut doublé au printemps suivant pour le théâtre *San-Mosè* de Venise, et enfin Barbaja l'engagea pour le théâtre des *Fiorentini*, à Naples, moyennant quatre-vingt-quatre ducats par mois. Après une année, Barbaja voulut renvoyer Rubini, quoiqu'il eût obtenu la faveur du public, et ne consentit à le garder qu'à la condition de réduire ses appointements à soixante-dix ducats. Le chanteur aurait pu trouver ailleurs des conditions plus avantageuses; mais il voulait rester à Naples où il recevait d'utiles leçons de Nozzari. Toutefois, en souscrivant aux dures conditions de l'entrepreneur, il lui dit avec l'assurance de l'artiste qui sent ce qu'il vaut et ce qu'il peut devenir : *Vous profitez des avantages que vous donne ma position; mais je vous rattraperai cela plus tard.* Il ne s'était pas trompé : quelques opéras écrits pour lui en 1816 et 1817, l'impression profonde qu'il produisit à Rome dans *la Gazza ladra*, et d'autres brillants succès qu'il obtint à Palerme et après son retour à Naples, firent enfin élever son traitement à une somme convenable. Ce fut en 1825 qu'il parut à Paris pour la première fois : il y débuta le 6 octobre par le rôle de Ramiro, de *Cenerentola*. Le charme de sa voix ; un style qui lui était propre et qu'il n'a emprunté à aucune école, une rare élégance de vocalisation et des ornements de bon goût y assurèrent son triomphe. *La Donna del lago, la Gazza ladra* et *Otello* consolidèrent sa réputation et lui firent donner par les journalistes la qualification de *roi des tenors*. Barbaja, qui avait cédé Rubini à l'administration du Théâtre-Italien de Paris, le réclama au bout de six mois. Rentré à Naples en 1826, l'excellent chanteur fut envoyé ensuite à Milan, puis à Vienne, où il avait déjà été en 1824. Dans cet intervalle, le *Pirate* et *la Sonnanbula*, de Bellini, ainsi que l'*Anna Bolena*, de Donizetti, avaient enfin fourni à Rubini le genre de musique qui convenait le mieux à son talent et à son organisation : il s'y montra très-supérieur à ce qu'il avait été dans les opéras de Rossini. Bellini et Rubini semblaient être nés l'un pour l'autre et ne pouvoir se séparer pour leur gloire mutuelle. C'est surtout de ce moment (1826) que date la supériorité incontestable de Rubini dans son genre. Il fit usage, dans les ouvrages cités précédemment, de l'opposition fréquente du *piano* et du *forte*, qui était le caractère distinctif de son talent, et dont il abusait peut-être par un trop fréquent usage, mais avec lequel il excitait de vives émotions. C'est en cela que consistait son cachet individuel; c'est par là qu'il a créé une manière dont les imitateurs sont malheureusement bien inférieurs au modèle qui l'a fondée.

Jusqu'en 1831, Rubini avait été à la solde de Barbaja, qui avait dû élever son traitement jusqu'à 60,000 francs. Devenu libre de tout engagement, Rubini retourna alors à Paris, où il excita le plus vif enthousiasme dans *le Pirate*, *Anna Bolena*, *la Sonnanbula* et les autres ouvrages du nouveau répertoire. Depuis ce temps jusqu'en 1843 il a chanté alternativement chaque année six mois à Paris, et le reste du temps à Londres ou dans les festivals d'Angleterre, à l'exception de 1838, où il a fait un voyage en Italie et à Bergame sa patrie, pendant l'été. Sa réputation grandit chaque jour, et ses succès l'ont fait considérer comme le premier ténor de son époque. En 1843 il fit avec Liszt un voyage en Hollande et en Allemagne; mais arrivés à Berlin, ils se séparèrent et Rubini continua seul sa route jusqu'à Pétersbourg. L'engouement pour son talent surpassa, dans cette ville, celui qu'il avait fait naître dans les autres pays. Son premier concert lui donna un produit net de 54,000 francs. Il y donna au Théâtre-Italien des representations dont la vogue tint du délire. Non moins impressionné que ses sujets, l'empereur Nicolas nomma Rubini directeur du chant dans ses États et y joignit le grade de colonel. De Pétersbourg, le célèbre chanteur fit un voyage en Italie, dans l'été de la même année, en passant par Vienne, où il donna quelques représentations. Dans l'hiver de 1844, il retourna en Russie et chanta à Pétersbourg pendant toute cette saison; mais ayant remarqué que le rude climat de ce pays avait porté atteinte à sa voix, il prit la résolution de se retirer. De retour en Italie, il acheta une très-grande propriété (près de Romano), à laquelle était attaché le titre de *duché*, et ce fut là qu'il

passa ses dernières années dans le calme et le repos. Il y mourut, le 2 mars 1854. Une notice biographique sur ce célèbre chanteur a été publiée par M. Augustin Locatelli, sous ce titre : *Cenni biografici sulla straordinaria carriera teatrale percossa da G. B. Rubini, cantante di camera*, etc.; Milan, 1844, in-8°. Ses richesses surpassaient celles de tous les chanteurs que la fortune a le plus favorisés. La première année qui suivit la fin de son engagement avec Barbaja, il gagna 125,000 francs : depuis lors, son revenu annuel a dépassé 200,000 francs, et le total de sa fortune s'est élevé à *trois millions et demi*.

Rubini avait épousé, en 1819, Mlle Chomel, cantatrice française qui obtenait alors des succès à Naples, sous le nom de *la Comelli*. Née à Paris, le 31 mai 1794, Mlle Chomel avait été admise au pensionnat de chant du Conservatoire de Paris, au mois de mars 1810, y avait reçu des leçons de vocalisation de Gérard, et était devenue ensuite élève de Garat. Partie pour l'Italie en 1818, elle arriva à Naples l'année suivante; elle s'y fit connaître par le rôle du page dans l'*Elisabetta* de Rossini, et eut un brillant succès dans le *Gianni di Parigi*, de Morlacchi. Le *Maometto* de Rossini lui offrit l'occasion de consolider sa réputation. En 1831, elle chanta avec son mari dans le *Pirate* à Londres. Ce fut la dernière saison où elle se fit entendre en public.

RUBINO ou **ROBINO** (....), compositeur français, dont le nom était vraisemblablement *Robin*, succéda à Arcadelt, en qualité de maître des enfants de chœur de la chapelle pontificale à Rome, en 1539. Son engagement, qui était de cinq années, à raison de cinq écus romains par mois, se termina au mois de janvier 1545, et Rubino se retira pour entrer à Saint-Jean-de Latran, où il remplissait encore le même emploi en 1549. Au mois de janvier 1550, il fut nommé maître des enfants de chœur de la basilique du Vatican, aux appointements de six écus par mois; mais il ne conserva cet emploi que jusqu'au mois d'août 1551. De là il entra, en 1553, à Sainte-Marie Majeure, où il obtint un canonicat. Pitoni dit (*Notizie de' contrappuntisti*, etc.) qu'il a vu dans les archives de Saint-Laurent *in Damaso* des motets de Rubino dont il fait l'éloge. On voit dans le livre de l'abbé Paul de Angelis intitulé : *Basilicæ S. Mariæ Majoris de urbe descriptio et delineatio* (lib. 8, cap. 2, page 149), que Rubino était Français, chanteur excellent, et qu'il laissa par testament ses livres et ses manuscrits à l'église Sainte-Marie Majeure, dont il était chanoine (voyez *Baini*, *Mem. storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierl. da Palestrina*, t. I, p. 30; 57, 68, et notes 41, 45, 105, 109, 440 et 623).

RUBINSTEIN (Antoine), pianiste et compositeur, est né le 12 novembre 1829 (suivant le calendrier russe, ou le 30 du même mois, suivant le calendrier romain), à Wechwotynez, village de la Moldavie, sur les frontières de la Russie et de la Bessarabie. Bientôt après sa naissance, sa famille alla s'établir à Moscou. Son père y fonda une fabrique de crayons. Sa mère, bonne musicienne, jouait du piano : elle remarqua les dispositions de son fils pour la musique par sa persévérance à rester près de l'instrument lorsqu'elle s'y exerçait. En 1835, elle lui enseigna les éléments de la musique et du piano. Les progrès de cet enfant précoce furent si rapides, que sa mère fut obligée de le confier, deux ans après, aux soins de *Villoing*, premier professeur de piano de Moscou, qui fut le seul maître de Rubinstein pour cet instrument. Parvenu à l'âge de neuf ans, il donna son premier concert à Moscou en 1838. Un an après, M. Villoing, ayant été obligé de faire un voyage à Paris, ne voulut pas confier Rubinstein à un autre maître, et s'en fit accompagner dans cette ville. En 1840, Rubinstein y donna un concert, où les artistes les plus renommés assistèrent : il y joua de la musique de Bach, Beethoven, Hummel, Chopin et Liszt. Ce dernier félicita l'enfant prodige, l'engagea à travailler sérieusement et conseilla à son maître de lui faire visiter l'Allemagne. Ils parcoururent la Hollande, l'Angleterre, l'Allemagne, la Suède, le Danemark, et partout Rubinstein inspira le plus vif intérêt. Rentré en Russie dans l'année 1843, le jeune artiste y resta près d'un an, donnant presque sans relâche des concerts. Son jeune frère, Nicolas, alors âgé de six ans seulement, faisait apercevoir de rares dispositions pour la composition : leur mère prit alors la résolution de les conduire en Allemagne pour leur faire étudier l'art d'écrire la musique. Arrivée à Berlin avec ses enfants, Mme Rubinstein consulta Meyerbeer sur le choix d'un maître de composition : il lui conseilla de les confier à Dehn (*voyez* ce nom). Ils devinrent en effet les élèves de ce professeur qui, pendant deux ans leur enseigna la théorie de l'harmonie et du contrepoint. « Aucun indice ne montrait en moi « du talent (me disait un jour Rubinstein), « j'avais la volonté d'écrire de grandes choses, « et j'entreprenais en effet des concertos pour « le piano, *des opéras*, des cantates et des « symphonies; mais tout cela n'était que du

« papier barbouillé. Mon frère, au contraire, « montrait dans ses études une aptitude des « plus remarquables. »

En 1846, Mme Rubinstein dut retourner en Russie avec son second fils, parce que son mari était atteint d'une maladie grave qui le conduisit bientôt après au tombeau. Obligé de se vouer à la carrière du commerce, Nicolas Rubinstein négligea la musique, et son heureux instinct pour cet art n'eut plus d'occasion favorable pour se développer. Antoine s'était rendu à Vienne : il y vécut en donnant des leçons de piano. Après un séjour d'un an dans cette capitale, il entreprit un voyage en Hongrie avec le flûtiste Heindl, pour donner des concerts. Ils avaient formé le projet de se rendre en Amérique; mais lorsqu'ils furent arrivés à Berlin avec le dessein d'aller à Hambourg pour s'y embarquer, les amis que Rubinstein y avait laissés le firent renoncer à son voyage. Il resta donc dans la capitale de la Prusse, y donnant des leçons de piano et se livrant à la composition. Ce fut alors qu'il eut la révélation intime de son genre de talent pour cette partie supérieure de l'art musical. Dès ce moment il résolut de s'y livrer sans réserve et cessa ses études d'exécution sur le piano, quoiqu'il ait conservé sur cet instrument une habileté très-remarquable. En 1848, la révolution de la Prusse éclata, et Rubinstein retourna en Russie. Ce fut à Pétersbourg qu'il fixa son séjour. Il s'y livra à l'enseignement du piano et donna chaque année un concert dans lequel il faisait entendre ses compositions. En 1849 il écrivit son premier opéra, *Demitri du Don*, en 3 actes, qui ne fut représenté qu'en 1852. Cet ouvrage eut un brillant succès et fixa sur son auteur l'attention de Mme la grande-duchesse Hélène, qui daigna l'inviter à passer les étés à son palais de Kamenoiostrow, pour y travailler en liberté, ce qui fut accepté avec reconnaissance. Cette princesse communiqua au jeune compositeur l'idée de composer une suite d'opéras en un acte dont chacun devait être le tableau de mœurs d'une des parties de la Russie. Rubinstein en écrivit trois dont le premier a pour titre *Tcherkesse* (La Vengeance), le second, *Les Chasseurs de Sibérie*, et le dernier, *Thoms, l'idiot de village*. Celui-ci a été représenté en 1853, mais l'exécution en fut si mauvaise, que le compositeur retira les partitions des deux premiers, résolu qu'il était d'attendre que le personnel de l'opéra russe fût amélioré.

Au commencement de 1854, les comtes Wielhorski, généreux patrons des jeunes artistes, donnèrent à Rubinstein le conseil d'aller dans les pays étrangers pour s'y faire connaître, développer son talent et perfectionner son goût; de concert avec la grande-duchesse Hélène, ils lui en fournirent les moyens. Au mois de juillet de cette année, il était à Mayence, où les éditeurs Schott l'accueillirent et publièrent plusieurs ouvrages de sa composition. Il resta en Allemagne jusque vers le milieu de 1855, où il arriva à Paris. Il y donna des concerts avec orchestre dans la salle Herz et y produisit une vive impression par son talent de pianiste : mais les opinions furent partagées sur le mérite de ses compositions. De Paris, l'artiste se rendit à Londres, où ses succès eurent encore plus d'éclat : le retentissement de sa renommée lui fit obtenir alors le titre de pianiste de la cour de Russie. Dans les années 1856 et 1857 Rubinstein revit plusieurs fois la France et l'Angleterre, où son talent de virtuose et ses compositions acquirent une grande popularité. Ses productions se succédaient avec une rapidité prodigieuse, car dans l'espace de 1848 à 1857 il avait écrit 50 ouvrages, dont la plupart étaient de grande dimension : on y comptait 4 opéras; un oratorio (*Le Paradis perdu*); 4 symphonies à grand orchestre, dont une a pour titre l'*Océan;* 6 quatuors pour des instruments à cordes; 2 ouvertures, dont une sur le motif de l'hymne national allemand; un *Ottetto;* 2 concertos (en *fa* et en *sol*) pour le piano; 5 fantaisies pour piano avec orchestre; 3 trios pour piano, violon et violoncelle; 2 sonates pour piano et violon; 2 autres pour piano et violoncelle; 3 sonates pour piano seul, beaucoup de morceaux pour le même instrument dans les formes de l'époque actuelle; des quatuors pour voix d'hommes, et des morceaux de chant pour une ou deux voix, etc. Depuis 1857 jusqu'au moment où cette notice est écrite (1863), Rubinstein a beaucoup augmenté le nombre de ses ouvrages.

Au commencement de 1858, il donna des concerts à Vienne, puis à Pesth, et y excita des transports d'admiration. Au mois d'avril de la même année, il retourna à Paris, y donna dans la salle Herz un concert avec orchestre dans lequel il fit entendre plusieurs de ses compositions, au nombre desquelles étaient ses deux concertos pour piano en *fa* et en *sol*. Après la saison de Paris, il se rendit à Londres et y eut de grands succès comme virtuose; puis il retourna en Russie et revit Moscou, où se trouvaient les souvenirs de son enfance et les membres de sa famille. En 1859, il fit de nouveaux voyages à Vienne et à Londres, puis il retourna à Pétersbourg. Le 23 février 1861, Rubinstein a fait représenter au théâtre de la Porte de Carin-

thie de Vienne un opéra en 3 actes intitulé *les Enfants des Landes*, qui n'a eu qu'un succès médiocre, et dont la musique a paru monotone.

Rubinstein a une organisation musicale d'élite : on trouve dans ses ouvrages un sentiment de mélodie qui n'est pas vulgaire, et son harmonie, souvent intéressante, a des successions inattendues; mais il écrit trop vite, et pèche par le plan dans la plupart de ses productions. Il y a de belles choses dans sa musique de piano, dans ses quatuors et même dans ses symphonies; mais il tombe souvent dans la divagation et n'a pas écrit une seule composition qu'on puisse considérer comme complétement belle. Comme tous les compositeurs de l'époque actuelle, il est dépourvu du sentiment du beau dans le simple et cherche toujours ses effets dans ce qui est tourmenté, dans les modulations multipliées et dans l'exagération des moyens. Sa musique est fiévreuse, nerveuse, et l'on y sent le caractère de l'improvisation au lieu de la conception méditée. Son existence nomade jusqu'à ce jour a dû être une des causes principales des défauts que je viens de signaler : s'il se fixe enfin, et s'il acquiert la conviction qu'aucun bel ouvrage ne peut être produit sans une idée claire et développée avec ordre, il est assez jeune et assez richement doué, pour qu'on puisse espérer de lui des œuvres supérieures à ce qu'il a fait jusqu'au moment où cette notice est écrite.

RUBRI (André), né à Venise, en 1739, entra fort jeune chez les jésuites, et enseigna les belles-lettres au collége des nobles, à Brescia. Après la dispersion de son ordre, il se retira à Venise, et s'y livra à des travaux littéraires. Il y mourut, en 1810. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Opuscolo all' apertura del nuovo teatro in Venezia nel* 1792, Venise, 1792, in-8° de 115 pages, publié sans nom d'auteur. Il y traite avec beaucoup de développements de l'opéra italien.

RUCKER (Ch.-S.) : une dissertation sur les défauts de la voix et de la parole a été publiée sous ce nom, qui est vraisemblablement celui d'un médecin allemand. Elle a pour titre : *De vocis et loquelæ vitiis*, Halæ, 1793.

RUCKERS (Hans ou Jean), dit *le vieux*, le plus célèbre facteur de clavecins des temps anciens, vécut à Anvers vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il fut inscrit dans la corporation de Saint-Luc, de cette ville, en 1579. Je possède de lui une épinette double dont les deux claviers jouent ensemble ou séparément, à volonté. L'épinette supérieure est accordée à l'octave au-dessus de l'épinette inférieure. Cette réunion des octaves produit le plus bel effet. L'instrument a pour inscription : *Hans Ruckers me fecit Antverpiæ*, 1610. M. Léon de Burbure, à qui l'on doit la découverte d'une multitude de documents authentiques concernant les musiciens d'Anvers, ou qui ont vécu dans cette ville, a acquis la preuve que Ruckers ne fut pas moins bon facteur d'orgues que facteur de clavecins et a recueilli sur lui les faits suivants : 1° En 1591, Ruckers devint accordeur à gages de l'orgue de la chapelle de la Vierge à la cathédrale. — 2° En 1593, il ajouta quatorze ou quinze registres au grand orgue de la même église. — 3° De 1615 à 1623 il fut chargé de l'entretien et de l'accord de l'orgue de l'église Saint-Jacques et de plusieurs autres.

Bien que membre de la corporation de Saint-Luc dès 1579, Ruckers ne fut reçu dans la bourgeoisie d'Anvers qu'en 1594. Un *Hans Ruckers* y fut en effet inscrit le dernier jour de février de cette année, comme natif de Malines, et fils de François Ruckers, lequel exerçait la profession de facteur de clavecins. M. de Burbure n'a pu constater la date précise du décès de Hans Ruckers, le vieux; mais, d'après les comptes de la cathédrale et de la Gilde de Saint-Luc, il présume que ce dut être en 1640 ou 1641. Cet artiste eut quatre fils, à savoir, François, baptisé le 28 mars 1576; Hans le jeune, baptisé à la cathédrale d'Anvers le 15 juillet 1578; André, dit *le vieux*, et Antoine, le dernier né, baptisé le 9 avril 1581. (*Voyez Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers*, etc., par M. le chevalier Léon de Burbure, dans les Bulletins de l'Académie royale de Belgique; t. XV, 2e série, n° 2, et tiré à part, Bruxelles, Hayez, 1863, p. 22-25).

RUCKERS (André), troisième fils du précédent, naquit à Anvers et fut baptisé le 30 août 1579. Il fut appelé *le vieux* pour le distinguer de son fils, dit *le jeune*, qui eut le même prénom. André Ruckers perfectionna le mécanisme du clavecin et eut de la réputation pour ce genre d'instruments. La date de sa mort n'est pas connue.

RUCKERS (André), dit *le jeune*, est, sans aucun doute, celui qui, d'après les comptes de la confrérie de Saint-Luc, obtint la maîtrise de cette compagnie en 1636, comme facteur de clavecins, qualifié *fils de maître*. Je connais un beau clavecin de lui qui porte la date de 1667. Élève de son père, il le surpasse pour la puissance du son et le fini de ses instruments. Ses compatriotes les peintres les plus célèbres d'Anvers, particulièrement l'excellent peintre de fleurs et d'animaux Franck, les ornaient de belles pein-

tures. Ces ornements ont été cause plus tard de la destruction d'un grand nombre de clavecins de Ruckers, car lorsque le piano eut fait oublier le clavecin, on brisa beaucoup de ceux-ci pour avoir les panneaux dont on faisait des tableaux. Jusque vers 1770, un beau et bon clavecin de Ruckers coûtait jusqu'à 3,000 francs; plus tard ils tombèrent au bas prix de 40 à 50 francs. Il serait maintenant difficile d'en trouver dans le commerce.

RUDERSDORFF (J.), violoniste, né à Amsterdam, dans l'année 1799, fit à l'âge de 8 ans son début dans un concert où il joua un concerto de Pleyel sur le violon. En 1822, il entra chez le prince Bariatinsky, à Ivanowskoi, en Russie. Trois ans après il devint maître de concert à Hambourg, puis il se rendit à Dublin, où il résida pendant plus de vingt ans. Arrivé à Berlin en 1851, il dirigea d'abord l'orchestre du local de *Sommer*, puis celui de *Kemper-Hof*, et enfin, pendant les années 1855 et 1856, il fut chargé de diriger la musique du local de *Kroll* (1). En 1857 Rudersdorff a fêté à Berlin le cinquantième anniversaire de sa carrière d'artiste. Pendant les six années qu'il avait passées dans cette ville, il avait dirigé 1100 concerts et joué 600 solos de violon. Cet artiste a écrit beaucoup de compositions de différents genres dont il n'a publié qu'une partie dans quelques-unes des grandes villes qu'il a visitées, ayant parcouru presque toute l'Europe. Ses productions les plus connues sont : 1° six Polonaises pour piano, op. 5; Copenhague, Lose. — 2° 9 valses et 3 écossaises pour guitare; Augsbourg, Gombart. — 3° 7 variations pour guitare sur un air allemand, op. 7; ibid. — 4° 8 variations pour guitare sur un thème italien op. 8; ibid. — 5° Variations pour violon avec quatuor d'accompagnement, op. 9; Hanovre, Bachmann. — 6° Variations pour violon principal et orchestre sur *Di tanti palpiti*, op 10; Augsbourg, Gombart. — 7° 5 pièces pour guitare, op. 11; ibid. — 8° Variations pour violon, op. 12; Hanovre, Bachman. — 9° Polonaise pour violon principal et orchestre, op. 14; Vienne, Mollo. — 10° 3 airs russes variés pour violon avec quatuor; op. 15; Hambourg, Bœhme. — 11° 22 duos faciles pour deux violons, op. 17, en 2 livres; ibid. — 12° L'*Omaggio*, fantaisie pour violon et piano, op. 18; Milan, Ricordi. — 13° Fantaisie brillante idem sur *I due Foscari*, op. 19; ibid. — 14° *Marche de fête* pour l'ouverture du local de Kroll. — 15° Beaucoup de *Lieder* à voix seule avec piano.

RUDENIUS ou **RUDE** (Jean), luthiste, né à Leipsick, où il avait étudié le droit, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a publié une collection de pièces pour le luth intitulée : *Flores musicæ, seu suavissimæ cantiones notis musicis expressæ ad testudinis usum*, Leipsick et Heidelberg, 1600, in-fol.

(1) Tous ces locaux sont des cafés concerts.

RUDOLF (Jean-Antoine), fils d'Antoine Rudolf, corniste bohème au service du prince de La Tour et Taxis, naquit à Vienne, en 1770. Il suivit son père à Ratisbonne, y reçut des leçons de violon de Guillaume Kafka, et fit de rapides progrès sur cet instrument. Le prince de La Tour et Taxis le nomma son maître de concerts; quelque temps après, il eut la direction de l'orchestre au théâtre de Ratisbonne. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et des trios pour le violon. On a gravé de sa composition : 1° Thème avec 12 variations pour violon principal, 2 violons, 2 cors, 2 clarinettes, alto et basse, Ratisbonne, 1802. — 2° Thème avec 6 variations pour violon principal, 2 violons, flûte, hautbois, 2 cors et basse, ib., 1802. Gerber a confondu ce Rudolf avec Rodolphe, auteur du solfége et corniste renommé (*voyez* Rodolphe).

RUDOLPH (Christian-Frédéric), organiste de l'église Saint-Wenceslas, à Naumbourg, naquit le 13 novembre 1804, à Giespersleben, près d'Erfurt, et mourut à l'âge de 25 ans, le 12 octobre 1829. On a imprimé de sa composition 12 pièces d'orgue de divers styles (*Zwœlf Orgelstücke verschiedener Art* etc.), à Naumbourg, chez Weber.

RUE (Pierre de la); *voyez* Larue (Pierre de).

RUE (Félix de la); sous ce nom, le P. Martini possédait un ouvrage manuscrit intitulé : *Varii modi di cantare le letanie in falso bordone*. Ce manuscrit était daté de 1573.

RUEDER (Jean-Baptiste), fils d'un tonnelier, naquit le 13 septembre 1723, à Oberbiberach, dans le haut Palatinat. Il commença ses études au monastère de Speinhart, et y reçut des leçons de Joseph Wild, organiste distingué. Plus tard, il alla achever ses études au séminaire d'Amberg, et y commença ses premiers essais de composition. En 1752, il entra dans l'ordre de Saint-Augustin, et fut ordonné prêtre. Il se livra, dans son couvent, à l'étude de l'orgue, et devint un des meilleurs organistes de la Bavière. Il mourut au monastère de Speinhart, le 7 avril 1807, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Compositeur laborieux, il a laissé en manuscrit 25 opéras ou oratorios, 19 messes à plusieurs voix avec orchestre, 30 litanies, 40 *Veni Sancte Spiritus*, 18 *Salve Regina*, 32 symphonies à grand

orchestre, etc. Ses meilleurs élèves pour l'orgue ont été P. Kufner et Daubermerkl.

RUEFF (Joseph-Léonard), fils d'un médecin-littérateur, naquit à Fribourg, vers 1770, et fut docteur en théologie et pasteur à Ulm. Un traité élémentaire de théologie a été publié sous son nom à Sulzbach en 1827, ce qui pourrait faire croire qu'il y résidait à cette époque. On a publié de sa composition : 1° Quatre messes faciles pour une ou deux voix avec orgue, 2 violons et 2 cors *ad libitum*, Augsbourg, Lotter. — 2° *Kurzer, Fasslicher, doch Wollstandiger Unterricht zum Generalbass* (Instruction courte, intelligible et complète pour la basse-continue); Ulm, Stettin, 1817, in-fol. La partie théorique a été publiée à Ratisbonne, in-8° de 52 pages (sans date). Rueff avait abandonné ses fonctions de la ville d'Ulm avant 1817, pour accepter la place de chapelain du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. Il quitta celle-ci pour la direction du chœur de Buchau, sur le lac *Feder*, dans le royaume de Würtemberg.

RUETZ (Gaspard), fils d'un organiste, qui avait été élève de Buxtehude, naquit à Wismar, le 21 mars 1708. Après avoir appris les éléments de la musique et du clavecin dans la maison paternelle, et avoir reçu des leçons de Wilkin pour le violon, la flûte et le hautbois, il se livra à l'étude de l'orgue, sous la direction de Hœlken. Admis, en 1723, dans les cours du collége de sa ville natale, il y reçut des leçons du recteur Reimavus, qui lui inspira un goût si vif pour les sciences, qu'il abandonna presque entièrement l'étude de la musique; mais son penchant pour cet art se ranima lorsqu'il eut fait la connaissance de l'organiste Bach, à l'université de Jéna, où il s'était rendu en 1728, pour étudier la théologie. Deux ans après, il quitta l'université pour se rendre à Hambourg. Après la mort de Sievers, directeur de musique et *cantor* à Lubeck, Ruetz obtint la place qu'il laissait vacante, et l'occupa pendant dix-huit ans. Il mourut le 21 décembre 1755, d'une attaque d'apoplexie. Ruetz s'est fait en Allemagne la réputation d'un savant écrivain sur la musique par les ouvrages suivants : 1° *Widerlegte Vorurtheile vom Ursprunge der Kirchenmusik, und klarer Beweis, dass die Gottesdienste Musik sich auf Gottes Wort gründe*, etc. (Préjugés réfutés concernant l'origine de la musique d'église, etc.); Lubeck, Jonas Schmidt, 1750, in-8° de 114 pages. Il s'agit dans cet ouvrage de la question maintes fois agitée de la convenance de la musique dans le service divin; question qui avait fait naître une vive polémique entre Chrétien Gerber et Georges Motz (*voyez* ces noms), et que Mattheson avait aussi traitée, avec sa rudesse ordinaire, dans son Patriote musicien (*Der Musikalische Patriot*. *Voyez* Mattheson). Ruetz a écrit son livre à l'occasion d'un recueil de sermons que le théologien Jean-Gottlob Carpzow avait publié, et dans lequel il examinait cette question : *Si la musique d'église doit être abandonnée.* Carpzow s'était prononcé pour l'affirmative. On doit avouer que la réfutation de cette opinion par Ruetz est beaucoup moins pédante et plus solide que ce qui avait été publié précédemment sur le même sujet. — 2° *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik*, etc. (Préjugés réfutés concernant l'état actuel de la musique d'église), Lubeck, Pierre Bœckmann, 1752, in-8° de 175 pages. — 3° *Widerlegte Vorurtheile von der Wirkung der Kirchenmusik und den dazu erforderten Unkosten*, etc. (Préjugés réfutés concernant la puissance de la musique d'église, et les dépenses qu'elle occasionne); Rostock et Wismar, J.-A. Berger et J. Bœdner, 1753, in-8° de 152 pages. On doit considérer ces trois écrits comme ne formant qu'un seul ouvrage sur le même sujet. Ruetz a aussi donné, dans le premier volume des Essais historiques et critiques de Marpurg (pages 273-311), une lettre sur quelques expressions de Batteux concernant la musique. Une réponse fut faite à cette lettre par Jean-Daniel Overbeck (*voy.* ce nom) dans le même recueil (pages 312-317); et Ruetz répliqua immédiatement (p. 318-325).

RUFFO (Vincent), compositeur italien du seizième siècle, naquit à Vérone, et fut contemporain de Jean-Pierluigi de Palestrina. Il fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Milan et quitta plus tard cette position pour celle de maître de chapelle de la cathédrale de sa ville natale. Galilée accorde des éloges à son talent, et dit qu'il fut compositeur fécond. Ses recueils de motets et de madrigaux ont été plusieurs fois réimprimés, témoignage certain du succès qu'ils ont obtenu. Ses ouvrages connus sont : 1° *Il primo libro di motetti a 5 voci*, Venise, 1551, in-4°. Il a été réimprimé à Venise, en 1558 et à Milan. — 2° *Messe a 5 voci;* Venise, 1557. Cet ouvrage a été réimprimé à Venise chez Antoine Gardane, en 1565, puis à Brescia, chez Vincent Sabbio, en 1580. — 3° *Il primo libro de motetti a 6 voci per tutto l'anno*, Venise, 1583, in-4°. Il y a une édition antérieure de ce recueil, sous ce titre : *Motetti a sei voci, novamente posti in luce et corretti da Agostino de' Negro Grappulo. In Venetia, appresso Geronimo Scotto*, 1555, in-4° obl. — 4° *Il libro primo di madrigali a 5 voci;* ibid., 1550 et 1552, in-4°. Les deuxième, troisième et qua-

trième livres de ces madrigaux parurent dans la même ville, en 1553-1560, chez Antoine Gardane; la troisième édition des quatre livres a été publiée chez le même en 1562 ; le second livre a été réimprimé chez les héritiers de Scotto, en 1584, in-4° obl. ; le quatrième livre a été réimprimé sous ce titre : *Opera nuova di musica intitolata Armonia celeste, nella quale si contengono 25 madrigali pieni d' ogni dolcezza e soavità musicale. Quarto libro di madrigali a 5 voci*, ibid., 1563, in-4° obl. — 5° *Madrigali cromatici a 6, 7 e 8 voci, con la gionta di cinque canzoni a diversi voci ; novamente di lei suoi proprii esemplari corretti. In Venetia app. Geronimo Scotto*, 1554, in-4° obl., ibid., 1554, in-4°. — 6° *Madrigali cromatici a 5 voci*, ibid., 1555, in-4°. Trois autres livres de ces madrigaux, d'un genre nouveau alors, ont paru en 1557, 1558 et 1560, in-4°. — 7° *Salmi soavissimi et devotissimi a 5 voci*. A Venise, chez l'héritier de Jérôme Scotto, 1574. Il y en a une 2me édition, *ibid.*, 1579, et une troisième, *idem, ibid.*, en 1588. — 8° *Magnificat brevi a 5 voci con li otto falsi bordoni ;* ibid., 1578. Antoine Barré a imprimé quelques-uns des madrigaux de Ruffo dans le recueil intitulé : *Primo libro delle Muse a 4 voci. Madrigali ariosi di Antonio Barré, et altri diversi autori ;* Rome, Ant. Barré, 1555, in-4°.

Un autre Ruffo (Alexandre), compositeur italien, vécut dans le même temps : je crois qu'il était de Milan. Il serait possible que le premier livre de madrigaux à 5 voix, publié dans cette ville et cité par Gesner (*Bibl. univ.*, lib. VII, tit. 7), fût d'Alexandre Ruffo, et non de Vincent.

RUGARLI (Gaspard), très-bon organiste et compositeur de musique d'église et de théâtre, naquit à Colorno, en 1767. Fils d'un maître de chapelle, il apprit sous sa direction les principes de la musique, puis étudia deux années chez François Fortunati, et enfin acheva de s'instruire dans l'école du P. Mattei, à Bologne. Admis au service de la cour de Parme, il mourut dans cette ville, le 27 octobre 1799. On connaît de sa composition un opéra intitulé : *l'Isola disabitata*, des messes et des motets.

RUGERI ou **RUGERIO** (Pierre-Jacques), de Crémone, n'était pas de la même famille que ceux qui ajoutent à leur nom la syllabe *per*. Il pratiqua la lutherie et fut élève de Nicolas Amati, ainsi qu'il le déclare par le billet placé dans un bon violoncelle sorti de ses mains, qui a appartenu au violoncelliste Levasseur *aîné* (*voyez* ce nom), et qui porte la date de 1714.

RUGERI (Jean-Baptiste), surnommé *il Buono* en Italie, fut un autre très-bon luthier. Il naquit à Bologne, et se fixa à Brescia. Pendant un certain nombre d'années, il travailla en association avec Jérôme Amati, fils de Nicolas, comme on le voit par leurs noms unis dans leurs instruments. Je connais de Rugeri (Jean-Baptiste) un alto daté de 1647, un violon de 1658, et un violoncelle de 1663.

RUGERI (Pierre-Jacques), fils de Jean-Baptiste de Bologne, ne doit pas être confondu avec celui de Crémone, qui a les mêmes prénoms. Il naquit à Brescia vers 1675. Il travailla dans cette ville, depuis 1700 jusqu'en 1720.

RUGERIO (François) ou RUGERI, appelé Ruger, dans le patois de Crémone, bon luthier de cette ville, vécut dans le dix-septième siècle et devint élève de Nicolas Amati, dont il fut le plus exact imitateur. Ainsi que la plupart des membres de sa famille, il ajoutait à son nom la particule *per*. On connaît des violons sortis de ses ateliers depuis 1670 jusqu'en 1692.

RUGERIO (Jean-Baptiste), né également à Crémone, était parent de François, et ajoutait aussi à son nom la syllabe *per*, ce qui le faisait distinguer de Jean-Baptiste Rugeri de Bologne, autre luthier dont est il parlé précédemment. J'ai vu de Jean-Baptiste Rugeri de Crémone un bon violoncelle qui portait la date de 1692.

RUGERIO (Vincenzo), de la même famille, et peut-être frère des deux précédents, fut aussi luthier à Crémone et fabriqua particulièrement des altos et des violoncelles. Il travailla depuis 1700 jusqu'en 1730. Ses instruments sont estimés.

RUGGERI ou **RUGGIERI** (Jean-Martin), compositeur vénitien qui florissait vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, a donné au théâtre : 1° *Marianne*, 1696. — 2° *Clotilde*, 1696. — 3° *La Saggia Pazzia*, 1698. — 4° *Milziade*, 1699. — 5° *Amar per vendetta*, 1702. — 6° *Arato in Sparta*, 1709. — 7° *Armida abbandonata*, 1710. — 8° *L'ingannatore ingannato*, 1710. — 9° *La Gare di politica e d'amore*, 1711. — 10° *Arsinoe vindicata*, 1712. Ses œuvres imprimées sont les suivantes : 1° *Scherzi geniali ridotti a regola armonica in dieci sonate da camera a tre, cioè due violini e violone o cembalo*; Venise, 1690, in-4°, op. 2. — 2° *Suonate da chiesa a due violini e violone o tiorbo con il suo basso continuo per l'organo ;* Venise, 1693, in-4°, op. 3. — 3° *Suonate da chiesa a due violini e violoncello, col suo basso continuo per l'organo*, op. 4 ; Venise, 1697, in-4°. — 4° 12 *Cantate, con e senza violini*, op. 5 ; Venise, 1706.

RUGGI (François), compositeur dramatique

et bon professeur de chant et de contrepoint, naquit vers le milieu du dix-huitième siècle, à Naples, où il vivait encore vers 1820. Savant dans l'art d'écrire en musique, Ruggi fut professeur de contrepoint au collége royal de *S. Pietro a Majella*, et membre de l'Académie *Borbonica* des beaux-arts. Il a écrit plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : 1° *La Felicità compita;* — 2° *L'Ombra di Nino.* — 3° *La Guerra aperta*, opéra de demi-caractère. — 4° *Il Sofi frippone*, opéra bouffe joué au théâtre de la *Scala*, à Milan, en 1804. On connaît aussi de la composition de ce maître des cantates, l'oratorio *Giosuè al Giordano*, des Messes avec orchestre ou avec orgue, plusieurs introïts, graduels, offertoires, hymnes, vêpres de la Vierge et des saints, avec orchestre ou *a cappella*, plusieurs *Credo* avec orchestre ou orgue, des litanies, un *Salve Regina*, une *Passion* d'après saint Jean, et les Heures d'agonie. Ruggi a été le maître de Michel Carafa.

RUHLING (Jean), musicien allemand du seizième siècle, naquit à Borna (Saxe) et fut organiste à Dœbeln. Il s'est fait connaître par un livre de tablature d'orgue devenu d'une rareté excessive, et dont le titre naïf est : *Tabulaturbüch auff Orgeln und instruments*, etc. (Livre de tablature pour les orgues et les instruments, qui contient, pour tous les dimanches et fêtes de l'année, des motets choisis, *charmants* (bezauberenden) *et travaillés avec art*, ainsi que les évangiles, épîtres, introïts, répons et antiennes, composés par les auteurs les plus célèbres, et arrangés *sans fredons*, tels que les compositeurs les ont écrits, afin que chaque organiste puisse arranger la dite tablature à sa manière et s'en servir avec fruit) ; Leipsick, Jean Beyer, 1583, petit in-fol. de 140 pages. L'ouvrage est dédié aux ducs de Saxe Frédéric-Guillaume, Jean, Jean-Casimir, et Jean-Ernest, frères et cousins : l'épître dédicatoire est datée de Dœbeln, le 10 décembre 1582. La notation est en ancienne tablature allemande.

RUIMONTE (Pierre de), compositeur espagnol, né à Saragosse, était, au commencement du dix-septième siècle, maître de chapelle des archiducs Albert et Isabelle, gouverneurs des Pays-Bas. A la date du 23 février 1605, il figure dans l'état du personnel de la musique de ces princes, sous le titre de *maestro de musica de camara*. C'est la seule mention de cet artiste trouvée par M. Pinchart dans les comptes de la chapelle royale des archiducs, à l'exception d'une note par laquelle on voit que *Pedro de Ruimonte*, reçut au mois de mars 1614, une gratification de 1,500 livres de Flandre, pour retourner dans son pays. Il a publié de sa composition : *El Parnasso Español de madrigales y vilancicos a quattro, cinco y seiz voces;* Anvers, P. Phalèse, 1614. Antonio cite aussi sous le nom de Ruimonte deux livres de messes, de motets et de lamentations. On a confondu ce musicien avec Pierre de Larue (*voyez* ce nom).

RULOFFS ou **ROELOFFS** (Bartholomé), organiste de la grande église et chef d'orchestre du théâtre hollandais d'Amsterdam, naquit en cette ville, vers 1737. Il fut violoniste habile et compositeur de mérite. Plusieurs opéras hollandais de sa composition et des opéras français qu'il avait traduits et arrangés ont été représentés au théâtre d'Amsterdam pendant environ quarante-cinq ans. On a gravé de lui trois symphonies pour l'orchestre, op. 1, Amsterdam, 1780, et des pièces d'harmonie pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, ibid., Hummel. Ruloffs mourut à Amsterdam, le 13 mai 1801. Sa femme fut une des meilleures cantatrices du théâtre hollandais.

RUMLER (Jean), compositeur à Holovaus, en Bohême, est né dans cette partie de l'Allemagne, vers 1780. En 1804, il a fait représenter à Prague son opéra *Aliman, ou l'Armée de Bonaparte en Egypte*, en deux actes, et en 1827 il a donné dans la même ville : *la Nuit de Walpurgis*, opéra romantique en trois actes. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Quintette pour 2 clarinettes, 2 cors et basson, op. 6, Augsbourg, Gombart. — 2° Duos pour 2 flûtes, op. 15, Prague, Berra. —3° Trios pour 2 clarinettes et basson, op. 7, Augsbourg, Gombart. — 4° Trio pour piano, clarinette et violoncelle, op. 8, ibid. — 5° Sonates pour piano à quatre mains, op. 23, 24, 25. Leipsick, Hofmeister. — 6° Sonatine pour piano seul, op. 36, ibid. — 7° Fantaisies, polonaises, exercices pour piano, op. 16, 19, 21, 43, 50, ibid. — 8° Thèmes variés, idem, op. 29, 31, 37, 41, 43, ibid., et Prague, Berra.

RUMLING (le baron Sigismond de), descendant d'une ancienne famille de la Hesse, né en Alsace, vers 1739, entra au service de l'électeur de Bavière en qualité de page, vers 1750, et fit à Munich ses études musicales. En 1776 le prince de Deux-Ponts lui offrit un emploi dans sa maison, et le baron de Rumling l'accepta. Il acheva de s'instruire dans la musique et dans la composition par la fréquentation des artistes distingués qui se trouvaient dans cette cour. En 1785, il fit représenter sur le théâtre de la résidence de Karlsberg son opéra intitulé *Polydore*, et quelques années après il donna *Roméo et Juliette*. Vers 1785, il fit un voyage à Paris, et y publia trois œuvres de quatuors pour 2 violons,

alto et basse, ainsi que des symphonies à grand orchestre. Rentré au service de l'électeur de Bavière, il succéda en 1799 au comte Sceau comme directeur et intendant de la musique de la cour; mais il ne garda pas longtemps cet emploi. Quelques années après, il entra dans l'ordre de Malte: la suppression de cet ordre le ramena à Munich, avec la pension qui fut accordée aux chevaliers. En 1818, le roi lui confia la direction de sa chapelle, mais l'âge avait épuisé ses forces: il mourut le 7 mai 1825. Peu d'années avant sa mort, il avait anéanti la plupart de ses compositions restées en manuscrit.

RUMMEL (Chrétien), clarinettiste, pianiste, compositeur et maître de chapelle du duc de Nassau, à Wiesbaden et Biberich, est né vers les dernières années du dix-huitième siècle, dans le duché de Nassau. Il est mort à Wiesbaden le 12 février 1849. Chargé de la direction du théâtre de la cour, il y montra du talent. Ses principales compositions gravées sont: 1° Quintette pour cor de bassette, clarinette, hautbois, cor et basson, op. 41; Mayence, Schott. — 2° Quintette pour cor de bassette, cor anglais, clarinette, flûte et basson, op. 42; ibid. — 3° Plusieurs suites de pièces en harmonie militaire; ibid. — 4° Concertino pour clarinette et orchestre, op. 58; ibid. — 5° Des variations pour piano, avec orchestre ou quatuor; ibid. — 6° Sonates pour piano à 4 mains, op. 20, 59; bid. — 7° Fantaisies et divertissements idem; ibid. — 8° Fantaisies, exercices, etc., pour piano seul; ibid. — 9° Variations, idem; ibid. Rummel a fait un grand nombre d'arrangements d'opéras pour divers instruments.

RUMMEL (Franciska), fille du précédent, et cantatrice distinguée, a chanté avec succès à Francfort (sur-le-Mein) de 1843 à 1846, à Hambourg et à Berlin en 1847, et à Cassel dans l'année suivante.

RUNG (E.), compositeur danois, était en 1848 professeur de chant à Copenhague. Il avait vécu quelque temps à Milan, où il avait reçu des leçons de Lamperti pour le chant. En 1847, il fit représenter au théâtre de Copenhague l'opéra intitulé *der Sturm* (L'Orage), qui eut quelque succès. Dans l'année suivante il donna au même théâtre *Federigo*, opéra danois en 3 actes. Cet artiste a publié pour le chant: 1° Douze chansons danoises pour les enfants, à 3 voix avec ou sans accompagnement; Copenhague, Heitzel. — 2° Chanson à boire pour 2 ténors et deux basses; Copenhague, Olsen. — 3° 6 romances de *Hertz*, à voix seule avec piano; Copenhague, Lose. — 4° *Havfruen*, ballade pour 2 sopranos; ibid. — 5° Deux romances danoises à voix seule avec piano; ibid. — 6° *Ulla Skal paa Bal*, ballade dramatique danoise à quatre voix avec chœur; ibid. — On connaît aussi de M. Rung une barcarolle vénitienne pour voix de basse avec piano, publiée à Milan, chez Ricordi.

RUNGE (Jean-Georges), docteur en médecine et professeur au gymnase de Brême, né le 13 novembre 1736, fit ses études à l'université de Leyde, et y fit imprimer sa thèse de doctorat, sous ce titre: *Dissertatio de voce ejusque organis*; Leyde, 1753, in-4°.

RUNGENHAGEN (Charles-Frédéric), né à Berlin, le 27 septembre 1778, fut destiné dès sa jeunesse aux affaires du commerce par son père, négociant de cette ville. Un goût particulier sembla le porter d'abord vers l'art du dessin; mais n'y ayant pas réussi, il se livra avec plus de succès à l'étude du piano, sous la direction de Uittauer et de Benda. Obligé de se dévouer aux intérêts de sa famille, après la mort de son père, en 1796, il ne s'occupa plus de musique et de composition que dans quelques moments de loisir. Il avait appris seul les principes de l'harmonie dans quelques livres spéciaux sur cette science. En 1801, il entra dans l'Académie de chant de Berlin. Stimulé par les beaux ouvrages qu'il y entendait, il fit quelques essais de compositions religieuses. Vers ce même temps il reçut des leçons de théorie de Zelter, et se livra à l'enseignement du piano. Depuis 1807 jusqu'en 1813 il fut souvent chargé de la direction des chœurs dans les solennités musicales de Berlin, et plus tard il fut nommé directeur de la plus ancienne société de chant de cette ville. En 1825, le ministre des cultes lui accorda le brevet de directeur de musique d'une des églises principales de Berlin, et, au mois de janvier 1833, il succéda à Zelter dans la direction de l'Académie de chant. Membre de l'Académie des beaux-arts de Berlin, il fit partie du corps professoral de l'Institut musical adjoint à cette société. Rungenhagen est mort à Berlin, le 21 décembre 1851. Ses principales compositions consistent en oratorios, cantates, symphonies, quatuors, morceaux de musique d'église, parmi lesquels on remarque: 1° La cantate de Gœthe, qu'il écrivit pour le soixante dixième anniversaire de Zelter. — 2° *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, oratorio exécuté à Berlin, en 1834. — 3° *Te Deum* à 8 voix. — 4° *La Morte d'Abele*, oratorio de Métastase. — 5° *Stabat Mater* pour 2 sopranos et contralto, gravé en partition, chez Trautwein, à Berlin. — 6° Beaucoup de motets et d'hymnes à 4 voix avec orchestre ou orgue. — 7° *Cæcilia*, oratorio. — 8° Quelques variations pour le piano; Berlin Schlesinger, Grœbenchutz. — 9° Plusieurs recueils de chants pour des voix d'hommes;

ibid. — 10° Plusieurs recueils de chant à voix seule, avec accompagnement de piano. On a aussi de Rungenhagen une dissertation sur l'enseignement des premiers éléments du piano, dans le 7me volume du recueil périodique intitulé : *Eutonia* (pages 16-23).

RUOLZ (Henri, vicomte DE), amateur de musique et compositeur, né en Allemagne, vers 1810, reçut des leçons d'harmonie et de composition de Reicha, à Paris. Il vécut quelque temps en Italie, particulièrement à Naples, où il écrivit l'opéra romantique intitulé *Lara*, qui fut représenté en 1835 au théâtre du *Fondo*. Quelques morceaux de cet ouvrage ont été publiés à Milan, chez Ricordi, avec accompagnement de piano. De retour à Paris, M. de Ruolz donna à l'Opéra *La Vendetta*, ouvrage en 3 actes, qui n'eut qu'un petit nombre de représentations en 1839. En 1840, cet opéra fut réduit en deux actes, mais ne réussit pas mieux sous cette forme. La facture de l'ouvrage était inhabile, les idées médiocres, et l'instrumentation décolorée.

RUPERT, moine de l'abbaye de Saint-Albin, à Mayence, mourut en 911. Il a laissé un traité *De musicæ proportione*, qui est resté en manuscrit, et qui est daté de 892 (voyez *Trith. Chron. Hirsaug. sub ann.* 892, p. 22).

RUPHY (Jacques-François), Grec d'origine, né à Smyrne, vint jeune en France, et fit partie de l'expédition d'Égypte commandée par le général Bonaparte. Il fut attaché en qualité de secrétaire adjoint au conseil des arts et du commerce du département de la Seine, depuis 1801 jusqu'en 1814. On a de lui un écrit intitulé : *De la Mélomanie et de son influence sur la littérature*, par J.-F.-R. Métrophile; Paris, 1802, in 8°. Il y attribue la décadence de la littérature française aux progrès de la musique.

RUPPE (Chrétien-Frédéric), fils d'un charpentier qui était en même temps facteur d'orgues et de pianos, naquit vers 1765, à Salzungen, dans le duché de Saxe-Meiningen, fit ses premières études dans cette ville, et alla ensuite suivre les cours de droit de l'université de Leyde. Habile pianiste, il se fixa dans cette ville, en qualité de professeur de piano et de directeur de musique de l'université. Il vivait encore à Leyde en 1812. On a gravé de sa composition : 1° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1, 3, 6, 7; La Haye, Hummel. — 2 Idem, op. 14; Rotterdam, Plattner. — 3° Idem, op. 25, 26, 27; Amsterdam, Steup. — 4° Sonates pour piano et violon, op. 2; La Haye, Hummel. — 5° Sonates pour piano à 4 mains, op. 4, 5; ibid. — 6° Sonates progressives pour piano à 4 mains; Rotterdam, Plattner. — 7° *La Chasse*, pour piano seul, op. 15; ibid. — 8° Pot-pourri pour piano; ibid. — 9° Thèmes variés idem; ibid. Ruppe est auteur d'un traité général de musique, d'harmonie et de composition, intitulé : *Theorie der Hedendaagsche Musijk* (Théorie de la musique moderne); Amsterdam, Jean Allart, 1809-1810, 2 vol. in-8° de texte, et 1 vol. de planches de musique.

RUPPE (Frédéric-Chrétien), frère puîné du précédent, naquit à Salzungen le 18 février 1771. Livré à l'étude du piano dès son enfance, il y fit de rapides progrès. Un incendie ayant ruiné sa famille et causé la mort de son père, en 1786, il alla étudier à Eisenach, et s'y soutint en donnant des leçons de piano. Heureusement pour son sort, il fut entendu dans la même année par le duc de Saxe-Meiningen qui, charmé par ses heureuses dispositions, l'emmena dans sa résidence, et lui fit donner une bonne éducation littéraire et musicale, puis l'admit dans sa chapelle en qualité de violoniste, et dans la musique de sa chambre comme pianiste. Une exaltation extraordinaire pour la musique, qui ressemblait à la folie, empêcha malheureusement Ruppe de mettre de l'ordre dans ses idées. Néanmoins il a produit de belles choses, particulièrement les oratorios de *la Passion*, de *l'Enfant prodigue*, une cantate pour la paix, et un concerto de piano avec chœur qu'on dit fort beau. On a gravé de sa composition : 1° Grand trio pour piano, clarinette et basson; Offenbach, André. — 2° Grande sonate pour piano, violon et violoncelle *ad libitum*; Cassel, Wœhler. Ruppe est mort à Meiningen le 14 août 1834. Parmi ses manuscrits, on a trouvé des quintettes, quatuors et trios pour divers instruments, où il y a du mérite, ainsi qu'un opéra inachevé intitulé : *Der Sieg der Tugend* (le Triomphe de la vertu).

RUPRECHT (Étienne), artiste du théâtre national à Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle, a composé la musique de quelques opéras qui y ont été représentés. Ces ouvrages ont pour titres : 1° *Was erhœlt die Manner Treu* (Qu'est-ce qui peut rendre les maris fidèles?) — 2° Le Feu follet. — 3° *Die natürlichen Wunder* (les Miracles naturels), en 3 actes. — 4° *Elmire*.

Un artiste de ce nom était en 1847 directeur du chœur de l'église Saint-Charles, à Vienne, et occupait cette position avant 1840. Il paraît peu vraisemblable que ce soit l'ancien acteur du théâtre national de cette ville.

RUSCH (Georges), professeur de musique et de piano à La Haye, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° Deux concertos pour le clavecin, La Haye, 1776. — 2° Un idem; ibid., 1780. — 3° Six so-

sales faciles pour le piano; ibid. — 4° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle; ibid.

RUSCO (Rafael). Ce nom m'a été indiqué à Florence, en 1841, comme celui de l'auteur d'un poëme pseudonyme et didactique intitulé : *l'Arte del contrappunto, passatempo armonico-poetico in ottava rima che contiene le regole principali dell' armonia, ed un compendio dell' origine, dei progressi, de la decadenza, del risorgimento e propagazione della musica fino al corrente secolo, diviso in quattro parti con un appendice intitolato C sol fa ut agli Elisi, composto e dedicato alla nobil donna la Signora contessa Fanny Pieri nata Spannocchi, da Sotavio Ganleno. Siena*, 1828, *da i torchi di Pandolfo Rossi, all' insegna della Lupa*, 1 vol. in-12.

RUSCHARDUS (Louis), musicien bavarois, au commencement du dix-septième siècle, a publié : 1° *Mutetorum 4 vocum liber primus;* Nuremberg, 1601, in-4°. — 2° Idem, lib. 2; ib., 1603, in-4°. — 3° *Motectorum 6 vocum ;* ibid. — 4° *Magnificat octo tonorum 6 vocum;* ibid. — 5° *Missarum* lib. 1; lib. 2; lib. 3; ibid. Le troisième livre de ces messes a paru à Venise, en 1603, et à Nuremberg, en 1605.

RUSH (James), docteur en médecine à Philadelphie, né dans le district de Pensylvanie en 1790, est auteur d'un livre intitulé : *The Philosophy of the human voice embracing its physiological history, together with a system of principles by which criticism in the Art of elocution may be rendered intelligible*, etc. (Philosophie de la voix humaine, contenant son histoire physiologique, ainsi qu'un ensemble de principes par lesquels l'analyse de l'art de l'élocution peut être rendu intelligible, etc.); Philadelphie, Maxwell, 1827, 1 vol. gr. in-8° de 586 p. L'objet que s'est proposé M. Rush est le même que celui du livre de Josué Steele (*voyez* ce nom), c'est-à-dire la notation de la voix qui parle et déclame par des signes différents de ceux de la voix qui chante, mais avec plus de développements, et d'après un système plus scientifique. Rush examine avec beaucoup de soin les rapports et les différences d'intonation dans le chant et dans la déclamation. Ses signes sont plus simples que ceux de Steele.

RUSSELL (Guillaume), fils d'un facteur d'orgues, naquit à Londres en 1777. Après avoir reçu des leçons de quelques organistes obscurs, il devint élève du docteur Arnold, et resta trois ans sous sa direction. Successivement organiste de plusieurs églises de Londres, il joignit à ces fonctions celle d'accompagnateur du théâtre de Covent-Garden, en 1801. Il mourut à Londres en 1813, à l'âge de trente-six ans. Russell a écrit la musique de beaucoup de mélodrames et de pantomimes pour le théâtre de Covent-Garden. Il a aussi composé les oratorios intitulés : *La Délivrance d'Israël* et *Job*, ainsi que des caprices pour le piano et des chansons anglaises.

RUSSIN (Charles), inventeur d'un système d'enseignement de la musique, né à Limoges vers 1810, a donné l'explication et l'application de ses procédés dans un ouvrage intitulé : *Principes élémentaires de musique d'après la méthode Russin*. Limoges, Ve Blondel, 1844, in 8°, avec 13 planches de musique.

RUSSO (Michel-Ange), pianiste et compositeur pour son instrument, fut un de ces enfants prodiges qui promettent beaucoup et tiennent peu. Il naquit à Naples en 1830, d'une famille juive où la musique était cultivée avec amour. A l'âge de cinq ans, il lisait toute espèce de musique à première vue : à six ans, il commença l'étude du piano, et moins de deux ans après il étonnait les professeurs par le brillant de son jeu et sa manière de chanter sur le clavier, nonobstant la petitesse de ses mains. Le 14 octobre 1849, il joua dans un concert au théâtre des Fiorentini et y fit naître un véritable enthousiasme. Peu de temps après, il perdit son père. En 1840, il entreprit son premier voyage avec une partie de sa famille, et donna des concerts à Florence, à Gênes et à Marseille. Arrivé à Paris au commencement de 1841, il joua plusieurs fois à la cour, et donna son premier concert au mois de mars de la même année. Liszt et Chopin, qui s'y trouvaient, donnèrent à l'enfant de grands encouragements, et lui prédirent une belle carrière. A Londres, il excita la plus vive admiration. Il y reçut quelques leçons de Moscheles, puis il retourna à Paris, s'arrêtant à Bologne où il donna deux concerts, puis à Bruxelles où il ne put se faire entendre parce qu'il s'était blessé à la main droite; mais il y publia chez Schott son premier ouvrage, qui consiste en une fantaisie sur les motifs des *Puritani*. De retour à Paris, il eut le malheur d'y perdre sa mère et sa sœur. Dans l'année suivante, il s'éloigna de cette ville pour voyager en Allemagne, et donna des concerts à Leipsick, Dresde, Berlin et Hambourg, puis il se rendit en Russie, en Danemark et en Suède. En 1846, il était de retour à Naples : depuis cette époque, son nom n'a plus retenti dans le monde musical.

RUSSWURM (Jean-Guillaume-Barthologmé), pasteur à Herrnbourg, est auteur d'un livre intitulé *Musikalische Altar-Agende. Ein Beitrag zur Erhebung und Belebung des*

Cultus (Agenda musical de l'autel. Essai pour l'élévation et la vivification du culte), Hambourg, 1826, in-4° de 129 pages, avec 36 pages de discours préliminaire. Ouvrage curieux et utile. Devenu pasteur à Hambourg en 1830, Russwurm a donné un supplément de son ouvrage, sous ce titre : *Nachtrag zur musikalischen Altar-Agende*. Hambourg, Frédéric Perthes, 1831, in-4°.

RUST (Jacques), compositeur dramatique, naquit à Rome en 1741. Après avoir étudié pendant plusieurs années au Conservatoire de *la Pietà*, à Naples, il donna à Venise, en 1764, son premier opéra, intitulé : *La Contadina in corte*. En 1767, il obtint la place de maître de chapelle à la cathédrale de Barcelone; mais il fit plusieurs voyages en Italie pour y composer : 1° *L'Idolo cinese*, en 1774. — 2° *L'Amor bizzarro*, en 1775. — 3° *Alessandro nelle Indie*, en 1775. — 4° *Il Barone di terra asciutta*, en 1776. — 5° *Il Socrate immaginario*, en 1776. — 6° *Il Giove*, en 1776. — 7° *I due Protetti*, en 1777. — 8° *Artaserse*, en 1784, à Modène. — 9° *Il T lismano*, en 1799, à Milan. — 10° *Gli Antiquari in Palmira*, à Milan, 1780. 11° *Berenice*, à Parme, en 1786.

RUST (Frédéric-Willalm ou Guillaume), né le 6 juillet 1739, à Warliz, village de la principauté d'Anhalt, jouait, dès l'âge de six ans, du violon et du clavecin, sans avoir jamais eu de maîtres, et parvint, par ses seuls efforts, à jouer à treize ans la plus grande partie des fugues et des préludes de Jean-Sébastien Bach. Après qu'il eut achevé l'étude du droit, il alla, en 1762, prendre des leçons de Hæch, maître de concert à Zerbst, puis demeura neuf mois à Berlin, comme élève de François Benda. Pendant les années 1765 et 1766, il accompagna le prince d'Anhalt-Dessau en Italie, et y étudia le contrepoint. De retour à Dessau, il eut le titre de directeur de la musique du prince. Il mourut à Dessau le 28 février 1796, à l'âge de cinquante-sept ans. Cet artiste distingué jouait bien du clavecin, du violon; de la viole d'amour, du violoncelle, de la harpe et de la guitare. Il écrivait avec goût, et ses ouvrages sont remplis d'idées originales. On a imprimé de sa composition : 1° Six sonates pour le piano, Leipsick, Breitkopf. 2° Grande sonate idem, Leipsick, Hinrichs. — 3° *Allegretto* avec vingt-quatre variations, Leipsick, G. Fleischer. — 4° Des odes et des chansons allemandes, à Dessau, en 1784. Mais le plus grand nombre de ses compositions est inédit : il a laissé en manuscrit : 1° Plus de quarante sonates pour le piano, avec ou sans accompagnement. — 2° Autant de sonates pour le violon, la viole d'amour, etc. — 3° Plusieurs concertos pour piano, violon, cor, etc. — 4° Beaucoup de thèmes variés pour divers instruments. — 5° Des fugues pour le piano et le violon, avec des fantaisies, etc. — 6° Beaucoup de morceaux de musique d'église. — 7° Des chœurs, airs, duos, etc. — 8° *Yncle et Yariko*, duodrame.

RUST (Guillaume-Charles), fils du précédent, naquit à Dessau le 29 avril 1787. Après avoir fait, sous la direction de son père, ses premières études musicales et suivi les cours du collége de sa ville natale, il alla faire en 1805 et 1806 sa philosophie à l'université de Halle et prit des leçons de Turk (*voyez* ce nom) pour le piano et l'harmonie. Devenu fort habile sur l'orgue par une étude constante des compositions de Jean-Sébastien Bach, il obtint, en 1819, la place d'organiste du temple protestant à Vienne et l'occupa jusqu'en 1827. Alors il retourna à Dessau, où il se livra à l'enseignement du piano et de l'orgue. Il est mort dans cette ville le 18 avril 1855. Ses compositions, qui n'ont pas été publiées, consistent en variations pour le piano sur un thème original, trois fantaisies à 4 mains, des préludes d'orgue, des *Lieder* et des chants à plusieurs voix.

RUST (Guillaume), neveu de Guillaume-Charles, né à Dessau le 15 août 1822, s'est livré fort jeune à l'étude du piano et de l'orgue. Élève de Frédéric Schneider pour la composition, il possède une instruction solide dans cet art. Après avoir été attaché pendant quelques années en qualité de professeur de musique à un seigneur de la Hongrie, amateur de musique, Rust s'est fixé en 1849 à Berlin, où il se livre (1862) à l'enseignement. Son talent de pianiste et d'organiste est estimé, et ses compositions publiées pour le piano et pour le chant ont obtenu des succès. Admirateur passionné de Bach, il a montré une grande activité comme éditeur des œuvres de ce grand homme et comme membre de la société pour la publication de ses œuvres complètes. Parmi les compositions de Rust, on remarque : 1° *Cæcilia*, collection de chants religieux avec accompagnement d'orgue, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Deux caprices pour piano, op. 2 ; Breslau, Leuckart. — 3° Le 84° psaume, trio pour voix de soprano et contralto, avec orgue obligé ; op 4 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Grande fantaisie pour piano (en *si* majeur), op. 5; ibid. — 5° Six chants à 4 voix en 2 suites, op. 6; Breslau, Leuckart. — 6° Prélude et choral (en ré), à 4 mains, op. 7; ibid. — 7° 6 chants pour 4 voix d'hommes, op. 8; ibid. — 8° Sonate pour piano (en *ut*), op. 9; Berlin, Schlesinger. — 9° *Ave Maria* pour soprano et contralto solo, avec chœur de femmes et orchestre, op. 10; ibid.

RUSTICI (JOSEPH), professeur de piano au Conservatoire de Lucques en 1841, né dans cette ville, s'est fait connaître comme compositeur de musique dramatique par l'opéra intitulé *Maria di Provenza*, représenté à Milan en 1837.

RUTGERS (JANUS), né à Dordrecht le 26 août 1589, fit ses études à Leyde, et exerça la profession d'avocat à La Haye. Une mission diplomatique en Suède lui ayant été confiée, il obtint le titre de conseiller après son retour en Hollande, et mourut à La Haye le 26 octobre 1625. Dans ses *Variarum Lectionum* (Leyde, 1618, in 4°), il traite au deuxième livre (p. 132) de la notation de la musique de l'Église grecque.

RUTHARDT (FRÉDÉRIC), fils d'un hautboïste de la chapelle du roi de Wurtemberg, est né à Stuttgardt vers 1810. Devenu *cantor* de l'église principale de cette ville, il a publié : 1° Douze mélodies chorales du livre de chant du royaume de Wurtemberg, avec accompagnement de guitare, 1re suite; Stuttgard, Zumsteg, 1841. — 2° Treize Mélodies chorales etc; 2me suite; ibid. Ruthardt est aussi un des plus habiles joueurs de *zither* de l'Allemagne; il a publié pour cet instrument : *Gründliche Anleitung die Zither spielen zu lernem* (1), *Nebst* 50 *Uebungstucken in fortschreitender Ordnung und mit angemerkten Fingersatze*) instruction régulière pour apprendre à jouer de la *Zither*, suivie de 50 exercices rangés dans un ordre progressif et avec l'indication des doigtés); Stuttgardt, Wagner, 1844.

RUTINI (JEAN-MARC), pianiste et compositeur distingué, naquit à Florence, vers 1730, et fit ses études musicales au Conservatoire de Sant' Onofrio, à Naples. En 1754, il voyagea en Allemagne, et trois ans après il s'établit à Prague. De retour en Italie en 1766, il y écrivit pour le théâtre : 1° *Gli Sposi in maschera*, à Modène, 1766. — 2° *Amor industrioso*, 1767. — 3° *Vologeso*. Pendant son séjour en Allemagne, il avait fait imprimer de sa composition : 1° 6 *Sonate per il cembalo*, op 1. — 2° 6 idem, op. 3. — 3° 6 idem, op. 3. — 4° *Cantate a voce di soprano con 4 stromenti*, op. 4. — 5° 7 *Sonate per il cembalo*, op. 5. — 6° *Arie III a voce di soprano con stromenti*. — 7° *Lavinia e Turno*, cantate, Leipsick, 1756. — 8° *Cantate a voce di soprano con 4 stromenti*, ibid., 1758. Après avoir rempli pendant plusieurs années les fonctions de maître de chapelle du duc de Modène, Rutini entra au service de Léopold, grand-duc de Toscane, et mourut à Florence en 1797. Il a laissé en manuscrit de la musique d'église estimée.

(1) La zither est un joli instrument à cordes pincées qui se pose sur une table, ou qu'on tient sur les genoux, et qui est fort en vogue, particulièrement dans l'Allemagne méridionale.

RUTINI (FERDINAND), fils et élève du précédent, naquit à Modène, en 1767. En 1789, il fit jouer à Rome son premier opéra, intitulé *L'Avaro*, puis composa divers ouvrages à Florence, à Parme et à Plaisance. Il est connu aussi par quelques cantates avec orchestre. Cet artiste était maître de chapelle à Macerata, en 1812. Il alla ensuite remplir des fonctions semblables à Terracine, où il est mort, au mois de novembre 1827.

RUTTINGER (JEAN-CHARLES-FRÉDÉRIC), organiste de l'église nouvelle de Hildburghausen, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° Six sonates pour le piano, Hildburghausen, 1803. — 2° Six sonatines à 4 mains, Berlin, Lischke. — 3° Deux sonates faciles pour piano seul, op. 6, Leipsick, Hofmeister. — 4° Six idem, op. 13, Bonn, Simrock. — 5° Dix-huit pièces faciles pour le piano, Leipsick, Hofmeister. — 6° Thème varié, Vienne, Haslinger. — 7° Préludes pour des chorals en trios pour l'orgue, 5 suites, Hildburghausen, chez l'auteur. — 8° Six conclusions faciles pour l'orgue, ibid. — 9° Douze pièces d'orgue faciles de différents styles, Hildburghausen, Kesselring. — 10° Douze idem, 2me et 3me recueils, op. 11 et 12, ibid.

RUZICZKA (WENCESLAS), premier organiste de la cour, à Vienne, naquit le 8 septembre 1758, à Jarmeritz, en Moravie, dans les possessions de la maison de Kaunitz. Envoyé à Vienne par son père, à l'âge de quatorze ans, pour y chercher son existence en donnant des leçons, il trouva le moyen de s'y instruire dans la composition, et devint un organiste distingué. Pendant près de quarante ans il remplit les fonctions d'organiste de la cour, et d'alto dans l'orchestre du théâtre national. Il mourut à Vienne le 21 juin 1823, à l'âge de soixante-cinq ans. On a gravé de sa composition : *Sonate pour piano et violon*, Vienne, Mechetti.

RYBA (JACQUES-JEAN), compositeur et virtuose sur le violon, le violoncelle et l'orgue, naquit à Przesticz, en Bohême, le 26 octobre 1765. Son père, qui était organiste, lui donna les premières leçons de musique à l'âge de quatre ans : à huit, le jeune Ryba jouait déjà sans fautes les sonates et les concertos de Wagenseil sur le clavecin, et déjà il se livrait à l'étude des éléments de la basse continue. En 1780, un de ses parents le fit entrer au séminaire de Saint-Wenceslas, à Prague, et paya sa pension pour qu'il y pût faire ses études. Celle qu'il fit ensuite de l'orgue en

écoutant Segert, et comparant son style avec celui des autres bons organistes de la Bohême, lui fit faire de rapides progrès, et le conduisit à une habileté remarquable. En 1788, il fut nommé recteur au gymnase de Roczmittal. Il y passa environ vingt-sept ans, incessamment occupé des soins de son école et des travaux de la composition, aimé et estimé de tous ceux qui le connaissaient, et mourut en 1815, à l'âge de cinquante ans. Ryba a laissé en manuscrit : 1° Seize messes solennelles avec orchestre, dont une dans le dialecte de la Bohême. — 2° Vingt-quatre messes brèves. — 3° Six messes moyennes. — 4° Sept messes pastorales sur le texte bohémien. — 5° Dix petites messes pastorales pour la campagne — 6° Trois messes de *requiem*. — 7° Trente offertoires. — 8° Vingt motets. — 9° Deux *Veni Sancte Spiritus*. — 10° Cinq *Te Deum*. — 11° Sept *Salve Regina*. — 12° Deux *Alma Redemptoris*. — 13° Six *Regina cœli*. — 14° Trois *Stabat Mater*. — 15° Vêpres sur un texte bohémien. — 16° Quatre cent huit allemandes et contredanses pour l'orchestre. — 17° Cinquante-six duos pour divers instruments. — 18° Quarante-huit trios idem. — 19° Soixante-douze quatuors id. — 20° Sept quintettes. — 21° Trente-cinq symphonies pour l'orchestre. — 22° Trente-huit concertos pour divers instruments. — 23° Quatre-vingt-sept sonates idem. — 24° Cent trente œuvres de variations. — 25° Six opéras-comiques et mélodrames. — 26° Trente-cinq sérénades et nocturnes — 27° Quatre-vingts chansons allemandes et bohémiennes, dont une partie a été imprimée à Prague. Il a laissé aussi un Manuel complet de la musique, en quatre parties, écrit en 1799 et 1800, mais qui n'a pas vu le jour. Une si grande activité ne put tirer Ryba de la position la plus médiocre.

S

SAAL (Antoine-Guillaume-Chrétien), harpiste du duc de Mecklembourg-Schwerin, vivait à Ludwigsluts, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : Vingt-cinq morceaux pour harpe sans pédales; Hambourg, Bœhm, 1800. En 1808, il était à Rostock, où il a fait imprimer un petit écrit intitulé : *Ueber den Werth und Nutzen des Gesanges so wie über die Vernachlæssigung desselben in Mecklenburg-Schwerin* (Sur la valeur et l'utilité du chant ainsi que sur sa situation négligée dans le duché de Mecklembourg-Schwerin); Rostock, 1808, in-8° de trente-huit pages.

SAALCHUTZ (Joseph-Lévi), docteur ès sciences, né à Berlin d'une famille israélite, a fait ses études à l'université de Kœnigsberg, dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a de lui deux ouvrages intéressants qui ont pour titre : 1° *Von der Form der hebr. Poesie, nebst einer Abhandlung über die Musik der Hebræer* (De la forme de la poésie hébraïque, suivi d'un traité sur la musique des Hébreux; avec une préface de A. Hahn); Kœnigsberg, Unger, 1825, grand in-8° avec une planche lithographiée. 2° *Geschichte und Würdigung der Musik bei d. Hebræern, in Verhæltniss zu sonstigen Ausbildung dieser Kunst in alter und neuer Zeit, nebst ein Anhang über die hebr. Orgel* (Histoire et appréciation de la musique chez les Hébreux, comparée avec la culture de cet art chez d'autres peuples des temps anciens et modernes; suivi d'un appendice sur l'orgue hébraïque); Berlin, Fincke, 1829, in-8°, avec une planche lithographiée.

SABADINI (Bernard), compositeur, né à Venise, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut maître de chapelle de la cour de Parme. Ses opéras connus aujourd'hui sont les suivants : 1° *Furio Camillo,* en trois actes, représenté au théâtre de Parme, en 1686. 2° *Didio Giuliano,* en trois actes, à Plaisance, en 1687. 3° *Zenone tiranno,* en trois actes, à Parme, en 1687. 4° *La Favore degli Dei,* à Venise, en 1689. 5° *La Gloria d'amore,* en 1690. 6° *Eraclea,* en trois actes, à Parme, en 1696. 7° *I Disegni della divina Sapienza,* oratorio, 1698.

SABATINI (Jean-André), compositeur, né à Naples vers 1740, et mort dans cette ville en 1808, fut d'abord violoniste distingué et publia des sonates pour son instrument. En 1774, il fit exécuter à Naples une musique funèbre à deux chœurs qu'il avait composée pour les obsèques de Jomelli.

SABATINO (Nicolas), compositeur de musique d'église, né à Naples, vers 1740, fit ses études musicales au Conservatoire de Santo-Onofrio, puis il fut maître de chapelle de l'église des Hiéronimites de sa ville natale. Au nombre de ses ouvrages on remarque un beau *Miserere,* qui se chante encore dans cette église, un *De Profundis,* et un *Tantum ergo.*

SABBATH (Édouard-Gustave), professeur de chant à Berlin, né le 10 septembre 1826, à Zessel, près d'Oels, en Silésie. Son père, organiste en ce lieu, fut son premier maître pour le chant, le piano, le violon et l'orgue. En 1845, il se rendit à Breslau, pour compléter son instruction dans les lettres et dans les sciences : il y reçut des leçons de chant de Mosewius et acheva, sous sa direction, son éducation de chanteur. Arrivé à Berlin, en 1853, il fut nommé professeur de chant au Conservatoire de Stern, et dans l'année suivante, il entra comme chanteur dans le chœur du Dom. Depuis lors, il a chanté avec succès dans les fêtes musicales à Leipsick, Magdebourg, Aix-la-Chapelle, Cologne, Brême et Arnheim (Hollande). Sabbath a publié de sa composition des *Lieder* en recueils et détachés, à Breslau, Cassel et Berlin.

SABBATINI (Galeazzo), maître de chapelle du duc de la Mirandole, né à Pesaro, dans les dernières années du seizième siècle, est connu comme théoricien et comme compositeur. En 1628, il publia, à Venise, un traité élémentaire sous ce titre : *Regole facili et brevi per suonare sopra il basso continuo, nell' organo, monochordo o altro simile stromento; Venetia, per il Salvador.*

La seconde édition a paru dans la même ville, en 1644, et la troisième, à Rome, en 1669, in-4°. Walther (*Musical. Lexicon*) indique une traduction allemande de cet ouvrage, par Jean-Gaspard Trost le vieux, laquelle est restée en manuscrit. Les compositions connues de Sabbatini sont : 1° *Il primo libro de' Madrigali a 2, 3, 4 e 5 voci, op. 1; in Venetia, app. Aless. Vincenti*, 1627, in-4°. 2° *Il secondo libro de' Madrigali a 2, 3, 4 e 5 voci op. 2*; ibid., 1636; c'est une seconde édition. 3° *Sacræ laudes musicis concentibus contextæ binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus ad organum concinendæ*, lib. I, op. 3; Anvers, 1642, in-4°. 4° *Madrigali concertati a 5 voci, con alcune canzoni concertate con sinfonie e ritornelli*, op. 4; *ibid.*, 1636. 5° *Madrigali concertati a 2, 3, 4 e 5 voci*, op. 5; *ibid.*, 1630. 6° *Madrigali concertati a 2, 3 e 4 voci, con alcune canzonetti concertate con stromenti*, op. 6; *ibid.*, 1636, in-4°. 7° *Sacrarum Laudum 2, 3, 4, 5 vocibus. Lib. I et II*, op. 7; *ibid.*, 1637-1641. 8° *Litanie delle Beata Virgine Maria, a 3, 4, 5 e 6 voci*, op. 8; *ibid.*, 1638. 9° *Sacri Laudi e Mottetti a voce sola*, op. 9; Rome, 1639. La deuxième édition de cet œuvre a été publiée à Venise, chez Vincenti, en 1640, in-4°. Le père Kircher exalte le talent de Sabbatini (*Musurg.*, t. I, p. 460) comme admirable en tout genre; il lui attribue aussi l'invention d'un clavecin au moyen duquel toute la science de l'harmonie se démontrait aux yeux.

SABBATINI (Pierre-Paul), auteur inconnu d'un livre qui a pour titre : *Toni ecclesiastici all' uso romano*; Rome, 1650, in-4°.

SABBATINI (le P. Louis-Antoine), religieux franciscain, naquit à Albano, près de Rome, en 1739. Après avoir appris les éléments de la musique sous la direction du maître de chapelle de sa ville natale, il entra comme novice dans le couvent des mineurs conventuels ou franciscains à Rome, et y commença l'étude du contrepoint; puis il fut envoyé au couvent de Saint-François, à Bologne, où il devint élève du P. Martini. En 1763, il passa au couvent de Padoue, où se trouvait Valotti (*voyez* ce nom), qui devint aussi son maître de composition, et dont il adopta le système d'harmonie. Devenu maître de chapelle de l'église des Douze-Apôtres, à Rome, il occupa ce poste jusqu'en 1780, époque de la mort de Valotti. Il succéda à ce savant musicien dans la place de maître de chapelle de Saint-Antoine, à Padoue, et mourut en cette ville, le 29 janvier 1809. Deux ans auparavant, il avait été nommé membre de la section de musique dans la classe des beaux-arts de l'Institut du royaume d'Italie.

Sabbatini a beaucoup écrit pour l'église, suivant le système d'harmonie de son maître Valotti; la plupart de ses œuvres sont en manuscrit dans les archives de l'église Saint-Antoine de Padoue. On trouve dans plusieurs bibliothèques une messe de *Requiem* de sa composition, pour trois ténors et basse.

Sabbatini est connu principalement comme écrivain didactique par les ouvrages suivants: *Gli elementi teorici della musica, colla pratica de' medesimi in duetti e terzetti a canone*; Rome, 1789, in-4° oblong. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage; Rome, 1795, in-4°. Ce livre est un recueil de solféges, dont les préceptes et les leçons pratiques sont en canons. Une seconde édition de la première partie des leçons a été publiée à Paris, par les frères Gaveaux, en 1805. Choron a aussi donné une édition de cet ouvrage, sous ce titre : *Solféges ou leçons élémentaires de musique, qui peuvent s'exécuter soit à voix seule, soit à deux ou trois voix égales, en canon, avec basse continue* ad libitum; Paris, Choron (sans date), grand in-8°. 2° *La vera Idea delle musicali numeriche segnature diretta al giovane studioso dell' armonia*; Venise, 1799, in-4°. Ce livre renferme une complète exposition du système d'harmonie de Valotti et de Calegari, qui fut l'objet de justes critiques dans sa nouveauté (*voyez* Valotti) (1). 3° *Trattato sopra le fughe musicali di fra Luigi Ant. Sabbatini M. C. corredato da copiosi Saggi del suo antecessore Padre Francesco Antonio Valotti*; Venise, 1802, deux parties in-4°. La partie théorique de ce livre, renfermée en vingt-trois pages, se réduit à quelques principes généraux assez vagues et insignifiants; le reste est composé de fugues ou d'expositions de fugues réelles et tonales à deux, trois et quatre voix, composées par le P. Valotti, avec des notes et commentaires de Sabbatini. Le P. Martini accorde beaucoup d'éloges, dans sa correspondance, à ces essais de Valotti, dont il avait eu les manuscrits

(1) J'ai donné l'analyse de ce système dans la *Gazette musicale de Paris* (1840), et dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*, Paris, 1841, un vol. in-8° de 178 pages, tiré à 80 exemplaires qui n'ont pas été mis dans le commerce.

entre les mains, après la mort de l'auteur. 4° *Notizie sopra la vita e le opere del R. P. Francesco Antonio Valotti;* Padoue, 1780, in-8°. Sabbatini a été l'éditeur des *Psaumes* de Marcello, édition publiée à Venise, en 1801, par Sébastien Valle, et non par le P. Valle, comme le disent quelques biographes.

SABINO (Hippolyte), compositeur vénitien, né vers 1545, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° *Madrigali a cinque voci,* lib. I; Venise, 1570. 2° *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci;* ibid., 1576, in-4°, réimprimé dans la même ville en 1580, in-4°. 3° *Madrigali a sei voci,* lib. I; *ibid.*, 1579. 4° *Il terzo libro de' madrigali a* 5 *e* 6 *voci;* Venise, 1582, in-4°. 5° *Il secondo libro de' madrigali a* 6 *voci;* 1581, in-4°, réimprimé en 1584, in-4°, Venise. 6° *Magnificat a quattro voci;* ibid., 1584, in-4°. 7° *Cantiones divæ Mariæ 4 vocum;* ibid., 1683, in-4°. 8° *Il quarto libro de' madrigali a* 4, 5, 6, 7 *e otto voci;* Venise, 1585, in-4°. 9° *Il quinto libro de' madrigali a cinque e sei voci;* ibid., 1586, in-4°. 10° *Il settimo libro de' madrigali a cinque e sei voci; Venetia, app. Giac. Vincenti,* 1589, in-4°. On a imprimé des pièces de ce musicien dans plusieurs recueils de la fin du seizième et du commencement du dix-septième siècle, particulièrement dans ceux-ci : 11° *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6, 7 *e* 8 *voci;* Anvers, Pierre Phalèse et J. Bellère, 1592, in-4° obl. 12° *Symphonia angelica di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6 *voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant;* ibid., 1594, in-4° obl. 13° *Il Trionfo di Dori descritto da diversi e posto in musica da altrettanti autori, a sei voci;* Venise, 1596, in-4°, Anvers, 1596; *ibid.*, 1601; *ibid.*, 1614. 14° *Ghirlanda de' madrigali a sei voci, di diversi eccellentissimi autori de' nostri tempi;* Anvers, Phalèse, 1601, in-4° obl. 14° *Madrigali a otto voci di diversi eccellenti e famosi autori;* ibid., 1596, in-4° obl. Les ouvrages de Sabino ont eu beaucoup de réputation vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième; cependant on ne sait rien concernant les événements de sa vie; M. Caffi n'en parle pas dans son Histoire de la chapelle de Saint-Marc de Venise, et les titres des ouvrages de Sabino n'indiquent pas la position qu'il occupait.

SABLIÈRES (C.), intendant de la musique de *Monsieur,* frère de Louis XIV, n'est connu que par ce qu'en dit Guichard, dans sa *Requête servant de factum contre Baptiste Lulli et Sébastien Aubry* (*voyez* Guichard). On y voit que Sablières avait composé la musique de l'opéra intitulé *les Amours de Diane et d'Endymion,* en cinq actes, qui fut représenté à Versailles, en 1671, et qu'il avait écrit la musique d'un autre ouvrage, également en cinq actes, en 1672, dont Guichard, auteur du livret, n'indique pas le titre.

SABOLY (Nicolas), maître de musique à l'église Saint-Pierre d'Avignon, né dans cette ville, s'est fait connaître par la musique d'un *Recueil de noëls provençaux;* Avignon, Offray, 1802, petit in-8°.

SABON (Joseph-Pierre), hautboïste, né le 9 octobre 1817, à Reuil (Seine-et-Oise), fut admis au Conservatoire de Paris, le 21 avril 1834, comme élève de M. Vogt. Ses études terminées en 1840, il sortit de cette institution et se fixa à Genève. Il a écrit plusieurs morceaux pour son instrument.

SACADAS, célèbre joueur de flûte, né à Argos, fut le premier qui composa et qui joua des airs de flûte appelés *pythiques*. Pausanias dit qu'on voyait sa statue sur le mont Hélicon, et que le sculpteur l'avait représenté si petit, que sa flûte était aussi grande que lui. Le même auteur dit aussi que dans la 48me Olympiade, aux jeux pythiens établis par les amphictyons, Sacadas joua de la flûte seule, sans qu'elle servît d'accompagnement aux voix, ce qu'on ne connaissait point encore, et qu'il fut couronné aux deux pythiades suivantes. Il ajoute que lorsqu'on rebâtit la ville de Messène, tous les travaux se firent au son des flûtes, et que l'on se servit principalement des airs de Sacadas. Le tombeau de ce musicien se voyait encore à Argos au temps de Pausanias.

SACCHI (Salvator), né à Ronciglione, dans les États de l'Église, vers 1570, fut maître de chapelle à Toscanello, dans les premières années du dix-septième siècle. Il a fait imprimer à Rome, en 1607, des messes à quatre et cinq voix, de sa composition.

SACCHI (le P. Jules), religieux franciscain, né à Ferrare, dans la première moitié du dix-septième siècle, a laissé en manuscrit un livre qui a pour titre : *Regole del canto fermo.* Cet ouvrage se trouve dans la bibliothèque du lycée musical de Bologne.

SACCHI (D. Juvénal), chanoine de Saint-Paul, membre de l'Académie de Mantoue, et professeur d'éloquence au collége des Nobles, à Milan, naquit dans cette ville, en 1726. Placé par ses parents chez les barnabites, il y

fit son éducation et embrassa leur règle. La musique, qu'il avait apprise dans sa jeunesse, devint pour lui l'objet d'une étude sérieuse dans un âge plus avancé, et lui fournit le sujet de plusieurs ouvrages remplis d'érudition et de science, mais qui laissent désirer, en plusieurs endroits, des vues plus nettes et une connaissance plus étendue de la pratique de l'art. Lié avec le P. Martini, il en reçut des encouragements et des éloges. Après une vie laborieuse et honorable, il mourut à Milan, le 27 septembre 1789. Ses écrits relatifs à la musique sont ceux dont les titres suivent : 1° *Del numero e delle misure delle corde musiche, e loro corrispondenza;* Milan, 1761, in-8°. Cet ouvrage a pour objet de déterminer les bases physico-mathématiques de la gamme et des proportions des intervalles. Plus tard Sacchi traita de nouveau ce sujet dans une dissertation latine intitulée : *Specimen theoriæ musicæ,* qui fut insérée après sa mort dans les mémoires de l'Académie des sciences et arts de Bologne (*Bononiensi scientiarum et artium instituto atque Academia commentarii; Bononiæ,* 1791, t. VII, p. 139-197). Le P. Sacchi est revenu sur le même sujet, dans une lettre à Sébastien Canterzani, professeur de mathématiques à Bologne et secrétaire de l'Institut de cette ville, laquelle est placée à la suite de l'ouvrage suivant. 2° *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia, dissertazioni tre;* Milan, 1770, in-8°. On trouve l'analyse de cet ouvrage dans le premier volume de la Bibliothèque musicale de Forkel (p. 267-279). Le sujet important de ce livre est traité d'une manière vague par le P. Sacchi : il n'a pas aperçu les vrais principes de la division du temps musical et du rhythme. 3° *Risposta al P. Andrea Draghetti della compagnia di Gesù, professore di metafisica in Brera;* Milan, Mazzuchelli, 1771, in-8° de cinquante-cinq pages. Cet écrit est une critique de la théorie de la gamme donnée par Draghetti dans son *Essai de psychologie* (*Psychologiæ specimen,* etc.). Celui-ci fit une réplique victorieuse au P. Sacchi (*voyez* Draghetti). 4° *Della natura e perfezione dell' antica musica de' Greci, e dell' utilità che ci potremmo promettere della nostra, applicandola all' educazione de' giovani, Dissertazioni III;* Milan, 1778, in-8° de deux cent sept pages. On trouve une analyse de ce livre dans le *Giornale de' Letterati d'Italia* (année 1779, tome XXIV, pages 117-135). Bien que Sacchi y soutienne l'opinion que l'harmonie des accords de sons collectifs a été inconnue aux Grecs, il ne s'y montre pas moins admirateur de leur système musical, qu'il s'efforce de recomposer à l'aide du peu de débris qui nous en restent; mais il tombe dans plusieurs erreurs graves sur le sens des paroles de quelques auteurs anciens. 5° *Delle quinte successive nel contrappunto e delle regole degli accompagnamenti. Lettera al Sig. Vinceslao Pichl, Academico Filarmonico,* etc.; Milan, Orena, 1780, in-8° de cent quatre-vingt-trois pages; écrit rempli d'erreurs à l'égard de la pratique de l'art, et d'obscurité dans la théorie. 6° *Vita del cav. don Carlo Broschi detto Farinelli;* Venise, 1784, in-8°. 7° *Don Placido, Dialogo dove cercasi se lo studio della musica al religioso convenga o disconvenga;* Pise, Luigi Raffaelli, 1786, in-8° de cent cinquante-deux pages. Cet écrit fut publié par Sacchi pour sa propre défense, ses ennemis lui ayant reproché son goût pour la musique, qu'ils considéraient comme peu compatible avec les devoirs d'un religieux. 8° *Vita di Benedetto Marcello, patrizio veneziano;* Venise, 1789, in-8°. Cette notice n'est que la traduction de la vie du célèbre musicien, écrite en latin par le P. Fontana, et imprimée dans le neuvième volume des *Vitæ Italorum doctrina excellentium* de Fabroni. La traduction de Sacchi a été réimprimée en tête de l'édition des Psaumes de Marcello, publiée à Venise, en 1801 et années suivantes (pages 17-30). 9° *Al nobil signore signor conte Giordano Riccati. Risposta del P. Giovenale Sacchi della congregazione di S. Paolo.* Cette réponse à une lettre de Riccati concernant l'histoire de la musique théorique et pratique en Italie, est datée du 21 octobre 1788. Elle a été publiée dans le quarante-deuxième volume du *Nuovo giornale de' Letterati d'Italia* (année 1790, pages 158-291). On a aussi du P. Sacchi une défense de quelques-uns de ses ouvrages dans un recueil polémique intitulé : *Lettere del Sig. Francesco-Maria Zanotti, dol P. Giamb. Martini e del P. Giovenale Sacchi, Accademici del Istituto di Bologna, nelle quali si propongono di risolvere alcuni dubbj appartenenti al Trattato della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia, pubblicato a Milano l'anno 1770, e all' altro : Delle quinte successive nel contrappunto,* etc.; Milan, 1782, in-4°.

SACCHINI (Antoine-Marie-Gaspard), compositeur distingué, naquit non à Naples en 1735, comme le prétendent tous les biographes, d'après une notice de Framery, mais

à Pouzzoles (Pozzuoli), le 23 juillet 1734, suivant un acte authentique recueilli par Selvaggi (*voyez* ce nom), et qu'il a bien voulu me communiquer. Fils de pauvres pêcheurs, il était destiné à la profession de ses parents, mais le hasard ayant conduit Durante à Pouzzoles, ce maître entendit chanter des airs populaires par le jeune Sacchini, et fut si satisfait de la justesse de ses intonations et de son intelligence animée, qu'il le demanda à sa famille, et le fit entrer au Conservatoire de Santo-Onofrio (1). Après y avoir étudié les principes de la musique, Sacchini apprit à jouer du violon, sous la direction d'un maître nommé *Nicolas Forenza,* et acquit sur cet instrument un certain degré d'habileté. A la même époque, Gennaro Manna (*voyez* ce nom) lui donna des leçons de chant. Devenu élève de Durante, il étudia sous sa direction l'harmonie et le contrepoint. Ses condisciples étaient Piccinni et Guglielmi, tous deux plus âgés que lui. Le maître disait quelquefois à ses autres élèves : « Vous avez un rival difficile à vaincre : si vous ne faites beaucoup » d'efforts, au moins pour l'égaler, il restera » seul, et ce sera l'homme du siècle. » Ce rival, cet homme du siècle, suivant l'opinion de Durante, c'était Sacchini. Au moment de la mort de son maître (1755), celui-ci était âgé de vingt et un ans. Dans l'année suivante, il composa un intermède en deux parties intitulé : *Fra Donato,* qui fut exécuté avec beaucoup de succès par les élèves de l'école. Sorti du Conservatoire, il se livra à l'enseignement du chant, écrivant de temps en temps quelques petits opéras en dialecte napolitain pour les théâtres de second et de troisième ordre. Ces ouvrages le firent connaître avantageusement, et lui procurèrent un engagement en 1762, pour composer un opéra sérieux qui fut joué avec succès au théâtre *Argentina* de Rome. Le bon accueil qu'il reçut alors dans cette ville le décida à y fixer son séjour. Il y resta sept années, pendant lesquelles il fit des excursions en plusieurs villes d'Italie pour y écrire des opéras sérieux et bouffes. Le grand succès de son *Alessandro nell' Indie,* joué à Venise, en 1768, lui fit obtenir la place de directeur du Conservatoire de *l'Ospedaletto,* dans la même ville. Il en prit immédiatement possession, et pendant le peu d'années qu'il l'occupa, il forma d'excellents élèves pour le chant, particulièrement *la Ferrarese,* qui passe pour avoir été sa maîtresse. Il écrivit, pour beaucoup de couvents et d'églises, des messes, des vêpres et des motets, où se faisait remarquer un style élégant, gracieux, et des mélodies pleines d'une expression douce et tendre. Burney le connut à Venise en 1770 : il jouissait alors d'une grande réputation et venait de composer, pour le théâtre de Padoue, *Scipione in Cartagine,* dont le succès avait été complet. Ses œuvres dramatiques se composaient déjà alors de quarante opéras sérieux et de dix bouffes, quoiqu'il ne fût âgé que de trente-six ans.

Vers la fin de 1771, Sacchini fit, en Allemagne, un voyage de quelques mois, et composa pour les théâtres de Munich et de Stuttgard deux opéras peu connus. Arrivé à Londres, au mois d'avril 1772, il y fit jouer d'abord quelques-uns de ses anciens opéras ; puis, il donna, au théâtre du Roi, *il Cid* (janvier 1773), *Tamerlano,* un mois après, *Lucio Vero* (décembre 1773), et dans l'année 1774, *Nitetti* et *Perseo.* Rauzzini (*voyez* ce nom), alors premier ténor au Théâtre-Italien de Londres, avait été lié d'amitié avec Sacchini et lui fut d'abord utile en se chargeant des rôles que le compositeur lui confia ; mais plus tard ils se brouillèrent, et l'inimitié du chanteur causa des chagrins au maître napolitain ; car Rauzzini se prétendit auteur de quelques-uns des plus beaux airs des opéras de Sacchini, et cette calomnie, dont l'évidence était palpable, trouva des échos dans la société. Le goût passionné de Sacchini pour les femmes, son luxe, ses dépenses trop considérables pour ses revenus, lui avaient fait beaucoup d'ennemis, et avaient diminué le zèle de ses protecteurs. Sa santé s'était altérée ; ses travaux n'avaient plus la même activité, à cause de ses préoccupations par suite du mauvais état de ses affaires. Enfin, les choses en vinrent au point qu'il fut obligé de s'éloigner de l'Angleterre pour se soustraire aux poursuites de ses créanciers, et de se rendre à Paris, en 1782, sur l'invitation de Framery, qui avait fait connaître sa musique dans cette ville, en traduisant de l'italien son *Isola d'Amore,* sous le titre de *la Colonie.*

L'arrivée de Sacchini fit peu de sensation à Paris, parce qu'on y était encore préoccupé des querelles des Gluckistes et des Piccinnistes. Le séjour de Joseph II à Paris fut une heureuse circonstance pour le compositeur, car ce prince, qui n'aimait que la musique ita-

(1) Suivant une lettre de Piccinni, ce serait au Conservatoire de *Santa Maria di Loreto* que Sacchini aurait fait ses études, sous la direction de Durante ; mais ce maître ne fut jamais attaché au Conservatoire de ce nom.

lienne, particulièrement celle de Sacchini, le recommanda à sa sœur (Marie-Antoinette, reine de France), dont la protection écarta les obstacles qui s'opposaient à la représentation de ses ouvrages à l'Opéra. Framery l'avait aidé dans l'arrangement de son *Rinaldo* pour la scène française. De nouvelles scènes y avaient été ajoutées, et plusieurs airs avaient été refaits : l'ouvrage parut le 25 février 1783, et n'obtint qu'un médiocre succès. Un autre essai du même genre fut tenté dans la traduction et l'arrangement de l'opéra sérieux *Il gran Cid*, sous le titre de *Chimène*, et ne fut pas plus heureux, quoique ces deux ouvrages renfermassent de grandes beautés. *Dardanus*, écrit par Sacchini sur le poëme de l'ancien opéra français, réduit en trois actes, ne reçut non plus qu'un froid accueil, en 1784. Sacchini avait achevé sa belle partition d'*Œdipe à Colone*, au commencement de 1785 : cet ouvrage était destiné à l'Opéra; mais le compositeur n'eut pas la satisfaction d'en voir la représentation. Son élève Berton, auteur de la belle musique de *Montano et Stéphanie* et de beaucoup d'autres opéras, nous a fait connaître les circonstances qui retardèrent l'apparition d'*Œdipe* sur la scène française. Il s'exprime en ces termes (1) : « La reine Marie-Antoi-
» nette, qui aimait et cultivait les arts, avait
» promis à Sacchini qu'*Œdipe* serait le premier
» ouvrage qu'on représenterait sur le théâtre
» de la cour, au voyage de Fontainebleau.
» Sacchini nous avait fait part de cette bonne
» nouvelle et continuait à se trouver, selon son
» usage, sur le passage de Sa Majesté, qui, en
» sortant de l'office divin, l'invitait à passer
» dans son salon de musique. Là, elle prenait
» plaisir à entendre quelques-uns des plus
» beaux morceaux d'*Arvire et Évelina* (opéra
» de Guillard auquel Sacchini travaillait alors).
» Ayant remarqué que, plusieurs dimanches
» de suite, la reine semblait éviter ses regards,
» Sacchini tourmenté, inquiet, se plaça un
» jour si ostensiblement devant Sa Majesté,
» qu'elle ne put se dispenser de lui adresser
» la parole. Elle le reçut dans le salon de mu-
» sique et lui dit d'une voix émue : Mon cher
» Sacchini, on dit que j'accorde trop de fa-
» veur aux étrangers. On m'a si vivement
» sollicitée de faire représenter, au lieu de votre
» *Œdipe*, la *Phèdre* de M. Lemoine, que je n'ai
» pu m'y refuser. Vous voyez ma position;
» pardonnez-moi.
» Sacchini, s'efforçant de contenir sa dou-
» leur, fit un salut respectueux et reprit aussi-
» tôt la route de Paris. Il se fit descendre chez
» ma mère. Il entra tout éploré et se jeta dans
» un fauteuil. Nous ne pûmes obtenir de lui
» que des mots entrecoupés : *Ma bonne*
» *amie, mes enfants, je souis oun homme*
» *perdou; la reine il ne m'aime piou! La*
» *reine il ne m'aime piou!* Tous nos efforts
» pour calmer sa douleur furent vains. Il ne
» voulut point se mettre à table. Il était très-
» goutteux; une oppression excessive nous in-
» quiétait déjà. MM. Gaillard, Loraux et moi,
» nous le reconduismes chez lui ; il se mit au
» lit, et trois mois après il avait cessé de
» vivre. » Sacchini mourut le 7 octobre 1786, à l'âge de cinquante-deux ans. Il laissait inachevée sa partition d'*Arvire et Évelina* : Rey, chef d'orchestre de l'Opéra, la termina d'une manière satisfaisante. A peine Sacchini eut-il fermé les yeux, que ceux mêmes qui l'avaient persécuté pendant sa vie se réunirent pour lui rendre des honneurs : tous les artistes assistèrent à ses obsèques; son éloge fut prononcé à l'Académie des Enfants d'Apollon, on l'imprima dans les journaux, son portrait fut gravé par plusieurs artistes, et François Caradori, statuaire de la cour du grand-duc de Toscane, fit son buste pour la chapelle du Panthéon de Rome. *Œdipe à Colone* fut représenté le 1er février 1787 et produisit une profonde impression. Son succès eut chaque jour plus d'éclat; *Dardanus*, si dédaigné dans sa nouveauté, fut remis en scène à plusieurs reprises; enfin, *Arvire et Évelina*, œuvre posthume de son auteur, fut accueilli avec faveur.

Comme la plupart des compositeurs italiens, Sacchini avait écrit dans sa jeunesse un grand nombre d'opéras avec la négligence inséparable d'une trop grande rapidité dans le travail; mais au milieu de ces négligences, on trouve de nobles et pures cantilènes, dont la suavité fut toujours le caractère distinctif de son talent. En avançant en âge, il donna plus de soins à ses productions, mais il perdit peut-être quelque chose de la verve de sa jeunesse : on ne retrouve ni dans *Dardanus*, ni même dans la belle partition d'*Œdipe*, la chaleureuse inspiration de quelques morceaux de l'*Alessandro nell' Indie* et de l'*Andromacca*. Nul compositeur de l'ancienne école d'Italie n'a mis plus de charme dans les airs; on en connaît une multitude, même dans ses opéras les moins heureux, remarquables par la grâce et le naturel des mélodies. Sacchini écrivait avec pureté, élégance, et trouvait dans son instrumentation de beaux effets par

(1) *Gazette musicale de Paris*, année 1835, n° 12.

des moyens fort simples, quoiqu'il ait eu sous ce rapport moins d'originalité que Gluck. Sa partition d'*Œdipe à Colone* est le plus complet de ses ouvrages ; il s'y élève quelquefois au sublime de la simplicité antique. Les rôles d'OEdipe et d'Antigone, ainsi que les chœurs, sont surtout d'une beauté achevée ; n'eût-il laissé que ce témoignage de son talent, son nom brillerait avec éclat dans l'histoire de l'art.

On ne connaît point aujourd'hui les titres de toutes les productions de ce musicien distingué, et ce n'est pas sans peine que j'ai pu recueillir ceux dont je vais donner la liste. Il a écrit pour l'église : 1° *Miserere a 5 voci e stromenti*. 2° *Kyrie cum Gloria a 4 voci, con stromenti ed organo*. 3° *Credo* à quatre voix et orchestre. 4° Messe à cinq voix et orchestre. 5° Messe à deux chœurs et deux orchestres (Venise, 1770). 6° *Dixit* à deux chœurs, violons, violes, basse et orgue. 7° *Dixit* à quatre voix, deux violons, alto et basse. 8° Autre *Dixit* à quatre voix, deux violons, alto, basse et orgue. 9° *Tantum ergo* à quatre voix et instruments. 10° *Tantum ergo* à trois voix et instruments. 11° Les cinq psaumes de complies à cinq voix. 12° *Lætatus sum*, psaume pour voix de soprano et chœur. 13° *Idem* pour soprano, contralto et chœur. 14° *Salve Regina* pour contralto, deux violons, viole et basse. 15° Autre *Salve Regina* pour soprano, deux violons, viole et basse. 16° Cantate à trois voix pour la fête de Noël. ORATORIOS. 17° *Esther*, à quatre voix, chœur et orchestre. 18° *Saint Philippe*, à trois voix, deux violons, viole et basse. 19° *I Maccabei*, à cinq voix, chœur et orchestre. 20° *Jefte*, idem. 21° *Le Nozze di Ruth*, à quatre voix, deux violons, alto et basse. 21° (*bis*) *L'Umiltà esaltata*, oratorio à trois voix pour la fête de sainte Anne, à Naples (décembre 1764). OPÉRAS. 1° *Fra Donato*, intermède en deux parties, au Conservatoire de Santo-Onofrio, en 1756. 2° *L'Olimpia tradita*, au théâtre des Fiorentini, en 1758. 3° *Il Copista burlato*, au théâtre *Nuovo*, dans l'automne de 1759. 4° *I due Fratelli beffati*, au même théâtre, en 1760. 5° *I due Baroni*, aux Fiorentini, en 1762. 6° *Semiramide*, au théâtre Argentina, de Rome, 1762. 7° *Eumene*, à Rome, 1763 ; *Andromacca*, à Florence, 1763. 8° *Il gran Cid*, à Rome, 1764. Cet opéra fut chanté par Guarducci, Bracci, et le ténor Arcangelo Cortoni. 9° *L'Amor in Campo*, ibid., 1764. 10° *Lucio Vero*, au théâtre Saint-Charles, le 4 novembre 1764. Cet opéra fut chanté par la Gabrieli et par le célèbre ténor Raff. 11° *La Contadina in Corte*, à Rome, 1765. 12° *L'Isola d'Amore*, dans la même ville, 1766. Cet opéra a été traduit en français, sous le titre de *la Colonie*. 13° *L'Olimpiade*, à Milan, 1767. 14° *Artaserse*, au théâtre Argentina, de Rome, en 1768. Les célèbres sopranistes Guadagni et Louis Bracci chantèrent les premiers rôles de cet ouvrage. 15° *Alessandro nell' Indie*, à Venise, en 1768. 16° *Scipione in Cartagine*, à Padoue, en 1770. 17° *Calliroe*, à Stuttgard, en 1770 18° *Ezio*, en trois actes, à Naples. 19° *Alessandro nell' Indie*, avec une musique nouvelle, à Turin. 20° *L'Olimpiade*, avec une musique nouvelle, à Venise. 21° *Nicostrate*. 22° *Alessandro Severo*. 23° *Adriano in Siria*. 24° *L'Eroe cinese*, à Munich, en 1771. 25° *Armida*, à Milan, 1772. 26° *Vologese*, à Parme, 1772. 27° *Il gran Cid*, à Londres, janvier, 1773, ancien opéra de Rome retouché. 28° *Tamerlano*, à Londres, février 1773. 29° *Nitetti*, à Londres, 1774. 30° *Perseo*, ibid., 1774. 31° *Montesuma*, ibid. 1775. 32° *Il Creso*, ibid., 1775. 33° *Erifile*, ibid., 1776. 34° *L'Amor soldato*, ibid., 1777. 35° *Il Calandrino*, ibid., 1778. 36° *Enea e Lavinia*, 1779. 37° *Renaud*, traduction française et arrangement de l'opéra italien *Rinaldo ed Armida*, à Paris, février 1783. 38° *Chimène*, traduction française et arrangement de l'opéra italien *Il gran Cid*, ibid. 39° *Dardanus*, grand opéra, *ibid.*, 1784. 40° *Œdipe à Colone*, en trois actes, *ibid.*, 1787. 41° *Arvire et Évelina*, en trois actes, non achevé, terminé par Rey, et joué à Paris, en 1787. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1 ; Londres. 2° Six quatuors, pour deux violons, alto et basse ; *ibid*. 3° Six sonates pour clavecin avec accompagnement de violon, op. 3 ; Paris et Londres. 4° Six *idem*, op. 4 ; *ibid*.

Hesmart, membre de la Société d'Apollon, a fait imprimer un éloge de Sacchini ; Paris, 1787, in-8° de vingt pages, avec portrait, et Framery en a publié un autre dans le *Journal encyclopédique*, du 15 décembre 1786.

SACELLUS (LÉON), maître de chapelle de la cathédrale de Vicence, vers 1600, est connu par un ouvrage intitulé : *Flores musicæ, 2, 3 e 4 vocum* ; Anvers, 1619.

On trouve dans le catalogue de Mayence, de 1607, l'indication d'un autre Sacellus, surnommé *Asprilius*, auteur d'un recueil intitulé : *Sacræ cantiones quæ vulgo motectæ appellantur octonis vocibus concinendæ* ; Francfort, 1606.

SACHÉ (le P. E.), prêtre de la congrégation du séminaire de Jésus et Marie, né en Normandie, vers le milieu du dix-septième siècle, est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Traité des tons de l'église selon l'usage romain;* Lisieux, R. le Boullanger. 1676, in-8°.

SACHS (Hans ou Jean), célèbre maître chanteur allemand, naquit à Nuremberg, en 1486, selon quelques biographes, ou en 1494, suivant d'autres. Il exerça longtemps la profession de cordonnier, avant de pressentir lui-même et de faire connaître son talent pour la poésie; mais ayant reçu des leçons de Léonard Nunnenbeck, maître chanteur (*Meistersænger*) alors fameux, il abandonna son métier pour cultiver les lettres et la musique, et se fit maître d'école à Nuremberg, puis vécut à Strasbourg, à Meiningen, et en dernier lieu à Augsbourg. Ami de Luther, et partisan déclaré de la réformation, il composa pour la nouvelle Église un grand nombre de cantiques, dont il fit aussi les mélodies. On lui attribue celles des chants *Allein auf Gott setz dein Vertraum, den Vater dort oben,* etc., et *Es wird schier der letzte Tag verkommen,* etc. Hans Sachs eut une rare fécondité dans ses travaux, car, dans l'espace de quarante-deux ans, il traduisit et mit en chants la plus grande partie des psaumes (1), les proverbes de Salomon, la plupart des épîtres et évangiles, l'Ecclésiaste, une grande partie du Livre de la sagesse, composa vingt-six comédies et vingt-sept tragédies spirituelles, cinquante-deux comédies et vingt-huit tragédies profanes, soixante-quatre farces de carnaval, cinquante-neuf fables, cent seize contes allégoriques, trois cent sept poëmes tant sacrés que profanes, et cent quatre-vingt-dix-sept saillies ou contes comiques, en tout six mille quarante-huit pièces. Les opinions sont partagées sur l'époque de la mort de ce maître chanteur : les uns veulent qu'il ait cessé de vivre le 25 septembre 1567; d'autres prolongent son existence jusqu'au 25 janvier 1576 (2).

SACHS (Jules), pianiste et compositeur, né à Meiningen, en 1830, a fait ses études musicales à Francfort, et y a reçu des leçons de F. Kessler et de J. Rosenhain. Fort jeune encore, il visita Weimar, Gotha, Paris et Londres, mais il fut peu remarqué dans ces deux dernières villes. Dans ses premières compositions, il affectait des formes bizarres et visait à l'originalité; dans la suite, il modifia sa manière et revint aux traditions classiques. Parmi ses premières productions, on cite *Chanson d'amour,* pour piano seul, trois mélodies sans paroles, étude et caprice caractéristique, des *Lieder,* et une ouverture de concert à grand orchestre qui a été exécutée en Allemagne.

SACHSE (Rodolphe), professeur de violon au Conservatoire de Leipsick, membre de l'orchestre du théâtre et des concerts du Gewandhaus, mort jeune, le 17 avril 1848, s'est fait connaître par quelques compositions pour son instrument, parmi lesquelles on remarque : 1° Trois Élégies pour violon, avec accompagnement de piano, op. 4; Leipsick, Kistner. 2° Introduction et variations sur un thème de *la Fille du régiment,* pour violon et orchestre, op. 5; *ibid.*

SACK (Jean-Philippe), organiste distingué, naquit en 1722, à Harzgerode, dans la principauté d'Anhalt-Bernbourg. Après y avoir fait ses premières études de musique, il alla à Magdebourg remplir les fonctions de précepteur des orphelins. Il y continua l'étude de l'orgue et de l'harmonie sous la direction de Graf, alors organiste à l'église de Saint-Ulric. En 1747, il passa à Berlin, où il fut organiste de la cour et du *Domkirche.* En 1749, il fut un des fondateurs de la Société des amateurs de musique. Sack est mort à Berlin, en 1763. Marpurg cite de la composition de cet artiste des concertos et des sonates de clavecin dont il fait l'éloge. On a imprimé, à Berlin, des *Lieder,* des Odes morales et un psaume avec accompagnement de clavecin composés par Sack.

SACRATI (François-Paul), compositeur dramatique, né à Parme, au commencement du dix-septième siècle, fut considéré comme un des musiciens habiles de son temps. Le 3 juin 1649, il obtint la place de maître de la chapelle ducale de Modène, sous le duc François I^{er}; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut le 20 mai 1650. On connaît sous son nom les titres des opéras suivants : 1° *Delia, o sia la Sera, sposa del Sole,* représenté au théâtre de Saint-Juan et Saint-Paul, à Venise, en 1639. 2° *La finta Pazza,* au théâtre *Novissimo* de Venise, en 1641. 3° *Bellerofonte,* au même théâtre, en 1642, et à Bologne, en 1649. 4° *Venere gelosa,* au même théâtre, en 1645.

(1) Cyriac Spangenberg (voyez ce nom), auteur d'un éloge de la musique, dont le manuscrit est à la Bibliothèque de Strasbourg, réduit à *treize* le nombre de mélodies composées par Sachs.

(2) Cyriac Spangenberg, qui écrivit en 1598 l'ouvrage cité ci-dessus, fixe la date de la mort de Hans Sachs au 20 janvier 1575.

5° *Ulisse errante*, au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, en 1644. 6° *Proserpina rapita*, à Venise, en 1644, et à Bologne, en 1696. 7° *Semiramide in India*, au théâtre San-Cassiano, de Venise, en 1648. *La finta Pazza* fut le premier opéra représenté sur le théâtre *Novissimo* de Venise, appelé aussi *il teatre della Cavallerezza*. Son succès fut un des plus beaux qu'on eût obtenus jusqu'à cette époque. L'éclat de ce succès décida le cardinal Mazarin à faire venir de Venise une troupe de chanteurs italiens qui exécutèrent l'ouvrage de Sacrati au palais du Petit-Bourbon, à Paris, le 25 février 1645. La Borde dit (*Essai sur la musique*, t. I, p. 125) que le premier opéra italien que Mazarin fit entendre à la cour de France fut *Ercole amante*, et que cet ouvrage fut joué au Louvre, en 1644; enfin, que Lully en fit les airs de ballets : tout cela est plein d'erreurs. En 1644, Lully n'était âgé que de onze ans et n'était pas en France : *Ercole amante* ne fut représenté que pour le mariage de Louis XIV, qui n'eut lieu que quinze ans après la représentation de *la finta Pazza*, c'est-à-dire le 9 juin 1660. *La finta Pazza* eut aussi un brillant succès à Bologne, en 1647 (*voyez* la *Dramaturgia* d'Allaci, éd. de 1755, p. 356).

SACRÉ (Louis-Joseph), chef d'orchestre de bals et compositeur de musique de danse, est né à Bruxelles, en 1812. Il a fait ses études musicales à l'école royale de musique de cette ville et a obtenu un prix d'harmonie, en 1829. Ayant été nommé chef d'orchestre des bals de la cour, en 1834, il occupe encore cette position (1864). M. Sacré a aussi fondé, avec M. Singelée (*voyez* ce nom), les concerts d'été du Jardin zoologique et en dirige l'orchestre. Ses premières productions consistent en différents ouvrages de musique de chambre; plus tard il s'est livré exclusivement à la composition d'airs de danse : ses ouvrages en ce genre se distinguent par l'originalité des rhythmes et par une instrumentation brillante. M. Sacré est décoré de l'ordre royal du Christ de Portugal.

SAEMANN (Charles-Henri), directeur de musique, professeur de l'université, et organiste de l'église paroissiale de la vieille ville, à Kœnigsberg, naquit dans cette ville, en 1790. Il obtint sa place d'organiste en 1814, et celle de directeur de musique à l'université, en 1824. Il est mort à Kœnigsberg, au mois de février 1860. Saemann s'est fait connaître comme compositeur par plusieurs suites de pièces d'orgue, et par un oratorio intitulé : *Die Auferstehung* (la Résurrection). Comme écrivain sur la musique, il a publié d'abord un livre qui a pour titre : *Gedanken über den Choral* (Idées sur le chant choral); Kœnigsberg, 1819, in-8°; enfin, il est auteur d'un excellent livre intitulé : *Der Kirchengesang unserer Zeit* (le Chant d'église de notre temps); Kœnigsberg, 1834, in-8° de deux cent soixante et une pages. Cet ouvrage est divisé en trois parties qui traitent 1° du choral; 2° de la liturgie; 3° de la musique d'église.

SAGER (Henri), né dans le pays de Dithmarschen, au duché de Holstein, vers 1595, fit ses études au Lycée de Rostock, et y prononça, le 16 mai 1607, un éloge de la musique qui a été publié sous ce titre : *Oratio de musicæ laudibus et præstantia, in florentissimo Academiæ Rostochianæ Lycæo, viris reverendis, clarissimis, consultissimis et doctissimis præsentibus, publicè in auditorio magno die 16 maii, anno 1607, recitata ab Henrico Sagero, Dithmarso; Rostochii, anno* 1607, in-4° de trois feuilles.

SAGERET (H.-P.), ancien acteur, puis directeur du théâtre de la République et de l'Opéra national de la rue Feydeau, ne réussit pas dans cette dernière entreprise, et fut mis en faillite. Il rendit compte de sa gestion dans une brochure intitulée : *Mémoire et comptes relatifs à la réunion des artistes, à l'administration des trois théâtres de la République, de l'Odéon et de Feydeau*; Paris, Letellier, brumaire an VIII (1800), in-4°.

SAGITTARIUS. *Voyez* **SCHÜTZ** (Henri).

SAILER (Léonard), né à Ulm, au commencement du dix-septième siècle, fut musicien aulique et organiste du prince de Bade, à Baden et Hochberg. Il a fait imprimer de sa composition : *Cantiones sacræ unius, duarum, trium et quatuor vocum, cum instrumentis et basso continuo; Basileæ, typis Johann. Conradi à Mochel*, 1646, in-4°.

SAINNE (Lambert DE), ou **DE SAYNE**, fils de Rodolphe *de Sainne*, qui fut organiste de la cathédrale de Rouen depuis 1499 jusqu'en 1514, naquit dans cette ville et fut enfant de chœur de la même église, ainsi qu'on le voit dans les comptes de la maîtrise. Il entra au service de la chapelle impériale de Vienne, en qualité de chantre, et il s'y trouvait encore lorsque l'empereur Ferdinand Ier mourut, le 25 juillet 1564. Pierre Joannelli (*voyez* ce nom) a recueilli dans son *Thesaurus musicus* trois motets de ce musicien : le premier, à quatre voix (*Herodes rex iratus*), est dans le troisième livre de cette collection; les deux

autres, à cinq voix (*Hic est Martinus electus Dei pontifex* et *Ecce sacerdos magnus*), sont dans le quatrième livre.

SAINT-AMANS (Louis-Joseph), né à Marseille, le 26 juin 1749, fut destiné au barreau dès sa jeunesse, et mis au collége pour y faire ses études; mais son penchant pour la musique lui fit quitter le rudiment pour s'attacher, en qualité d'accompagnateur, à une troupe de chanteurs italiens qui donnait des représentations dans le Midi de la France; puis il alla en Italie, où il voyagea pendant trois années à la suite d'un baron suisse qui lui faisait donner des leçons de musique à ses enfants. Au commencement de 1769, il se rendit à Paris et débuta par le motet à voix seule *Cantate Domino,* qui fut exécuté au Concert spirituel avec quelque succès. L'année suivante, il fit représenter au théâtre de la Comédie italienne, *Alvar et Mincia,* opéra en trois actes, qui fut suivi de *la Coquette de village,* en deux actes (1771); du *Poirier,* en un acte (1772), et du *Médecin d'amour,* en un acte (1773). Plusieurs opéras et ballets de sa composition furent ensuite répétés à l'Opéra, mais ils n'obtinrent pas les honneurs de la représentation. En 1776, Saint-Amans écrivit la musique de *la Mort de Didon,* ballet de Gardel aîné, qui fut joué avec succès sur le théâtre de la cour. En 1777, il fit exécuter au Concert spirituel l'oratorio *David et Goliath.* Appelé à Bruxelles l'année suivante, en qualité de chef d'orchestre du théâtre, il y fit jouer *Daphnis et Thémire,* pastorale, *l'Occasion,* et *la Fausse Veuve,* opéras-comiques, *Psyché et l'Amour,* pastorale de Voisenon, et *la Rosière de Salency,* avec une nouvelle musique. De retour à Paris, en 1784, il obtint une nomination de professeur à l'école royale de musique qui venait d'être établie par le baron de Breteuil, et dans le même temps, il écrivit pour l'Opéra *la Fête de Flore,* en un acte. En 1785, il composa pour le théâtre de la cour *le Prix de l'arc,* opéra-comique en un acte. Cet ouvrage fut suivi de *Laurence,* en un acte, joué en 1790, à Paris et à Strasbourg; de *Ninette à la cour,* avec une nouvelle musique, en 1791; de *l'Heureux dementi,* en deux actes (1794), d'*Aspasie,* en deux actes, (1795), *le Pauvre homme,* et *la Fête de la paix,* en 1797. Deux ans après, il donna, au Théâtre des Jeunes Artistes, *la Tireuse de cartes,* en un acte, et en 1802, *Chacun a son plan,* au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Saint-Amans avait été nommé professeur du Conservatoire à l'époque de la fondation de cette école : frappé par la réforme de 1802, il alla s'établir à Brest, et y composa des cantates, des oratorios, des sonates de piano et de la musique d'église. Il publia, vers le même temps, une *Table élémentaire des accords, contenant leur nomenclature, les notes sur lesquelles ils sont employés, leurs sons fondamentaux, l'énumération des intervalles qui les composent, le chiffre qui les désigne, etc.;* Paris, Porro, 1802, in-4° gravé. Saint-Amans est mort à Paris, vers 1820.

SAINT AMBROISE. *Voyez* **AMBROISE** (S.).

SAINT ATHANASE, patriarche d'Alexandrie, naquit dans cette ville, vers l'an 296. Après avoir terminé ses études, dirigées par saint Alexandre, archevêque d'Alexandrie, il assista au concile de Nicée, puis succéda à son maître, accueilli par les vœux unanimes du clergé et du peuple. L'histoire de ses luttes avec l'arianisme et des persécutions auxquelles il fut en butte, n'appartient pas à cette Biographie. Saint Athanase mourut à Alexandrie, en 373, après quarante-six ans d'épiscopat. Saint Augustin nous apprend dans ses *Confessions* (lib. 10, ch. 33) que saint Athanase avait établi dans l'église d'Alexandrie une psalmodie beaucoup plus simple et moins ornée que celle dont on faisait usage dans les autres églises d'Orient. « Je pèche (dit-il) par » excès de sévérité, lorsque je désire voir pour » jamais éloigner de mes oreilles et de celles » de l'Église les chants harmonieux dont on a » coutume d'orner les psaumes de David; et » j'estime plus utile ce que je me souviens » d'avoir si souvent ouï dire de saint Athanase, » patriarche d'Alexandrie, qu'il les faisait » chanter avec si peu d'inflexion de voix, que » celui qui les récitait semblait plutôt parler » que chanter. »

SAINT-AUBIN (Jeanne-Charlotte **SCHROEDER**), actrice célèbre de la Comédie italienne et de l'Opéra-Comique, naquit à Paris, le 9 décembre 1764. Fille d'un directeur de spectacles de province, elle débuta à l'âge de neuf ans, au petit théâtre de la cour, par le rôle de la fée *Ninette,* dans l'opéra d'*Acajou,* de Favart. Le roi Louis XV, charmé de sa finesse et de ses grâces enfantines, lui donna des applaudissements. Attachée à la troupe de mademoiselle Montansier, qui exploitait les théâtres de Versailles et de plusieurs villes de province, elle joua à Bordeaux, en 1778, et à Lyon, en 1781. Au mois de novembre 1782, elle épousa Saint-Aubin, acteur du même théâtre. Madame Saint-Huberty, qui l'entendit à Lyon, fut charmée de son talent,

et lui obtint un ordre de début à l'Académie royale de musique de Paris. Madame Saint-Aubin y parut pour la première fois dans *Colinette à la cour*, le 20 janvier 1786. Malgré le succès qu'elle y obtint, elle comprit que le faible volume de sa voix ni sa petite taille n'étaient convenables pour une scène si vaste, et qu'elle serait mieux placée à l'Opéra-Comique. Sur sa demande, un ordre du ministre rompit son engagement à l'Opéra, et le 29 juin 1786, elle débuta à la Comédie italienne dans les rôles de Marine, de *la Colonie*, et de Denise, de *l'Épreuve villageoise*. Un biographe a dit de sa personne et de son talent, avec beaucoup de justesse : « Une figure aimable, fine, expressive, une voix fraîche et flexible, peu étendue à la vérité, mais qui ne manquait ni de timbre, ni de mordant, un maintien plein de grâce et de décence, une prononciation nette, un débit vrai, des gestes simples et naturels, l'intelligence et l'habitude de la scène, un jeu spirituel, lui assurèrent un triomphe complet. » Tous les auteurs voulurent travailler pour une actrice si remarquable : dans tous les rôles qu'ils lui confièrent, elle mit le cachet de la perfection. Il faudrait citer tous les ouvrages qu'elle joua pour dire ceux où elle se distingua. Également supérieure dans l'expression des sentiments pathétiques, dans les ingénuités, dans les rôles qui exigeaient de la noblesse, et dans les saillies fines et spirituelles, elle portait dans tout un naturel si parfait, que son jeu semblait absolument dénué d'art. Reçue sociétaire à quart de part, en 1788, elle n'eut la part entière que dix ans après, lorsque le prodigieux succès qu'elle avait obtenu dans *le Prisonnier* ne permit plus de lui refuser cet acte de justice. La faillite du théâtre Favart lui enleva ses économies. A la réunion de ce théâtre avec l'Opéra-Comique de la rue Feydeau, elle conserva son rang de sociétaire. Dégoûtée des tracasseries de coulisses, elle quitta la scène jeune encore, et donna sa représentation de retraite, le 2 avril 1808. Dix ans après, elle parut pour la dernière fois sur la scène dans la représentation au bénéfice de son mari. Depuis lors elle a vécu dans la retraite avec le fruit de ses épargnes et la modique pension acquise par ses travaux. Madame Saint-Aubin est morte à Paris, le 11 septembre 1850, à l'âge de quatre-vingt-six ans.

SAINT-AUBIN (Jean-Denis), fils de la célèbre actrice dont la notice précède, naquit à Lyon, le 8 décembre 1783. Admis au Conservatoire de musique de Paris, comme élève pour le violon, au mois de messidor an V (1797), il en sortit quelques années après, puis y rentra pour étudier l'harmonie et le contrepoint, le 18 vendémiaire an XIV (1805), et plus tard y fut employé comme répétiteur des rôles de la classe de chant. Vers 1809, il publia de sa composition : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1 ; Paris, chez l'auteur. 2° Trois sonates pour piano et violon, op. 2; *ibid*. Ces productions semblaient annoncer du talent; mais Saint-Aubin mourut peu de temps après les avoir fait paraître.

SAINT-AUBIN (Cécile). *Voyez* **DURET** (madame).

SAINT-AUBIN (Alexandrine), seconde fille de l'excellente actrice de l'Opéra-Comique, née à Paris, en 1793, débuta au théâtre Feydeau, en 1809, et y fut applaudie dans *l'Opéra-comique, Ambroise*, et *Paul et Virginie*. En 1810, elle obtint un succès d'enthousiasme dans le rôle de *Cendrillon*, écrit pour elle par Nicolo-Isouard; mais dans la suite elle ne réalisa pas les espérances qu'elle avait données. Après avoir passé quelques années au théâtre Feydeau dans une sorte d'oubli, elle se retira et ne reparut plus sur la scène. En 1812, elle avait épousé Joly, acteur du Vaudeville, qui jouissait alors de la faveur publique.

SAINT AUGUSTIN. *Voyez* **AUGUSTIN** (Aurélien).

SAINT BASILE, archevêque de Césarée en Cappadoce, naquit dans cette ville, en 329, reçut le baptême, en 357, fut ordonné prêtre, en 364, et succéda à l'évêque Eusèbe, en 370, sur le siége de Césarée. Il mourut en 379, universellement regretté pour ses lumières et ses vertus. Les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1811) disent que saint Basile *fut le premier qui introduisit la psalmodie dans les églises de l'Orient, telle que saint Augustin l'a établie dans celles de l'Occident*. On ne sait ce que cela veut dire; car l'usage de chanter les psaumes dans les églises d'Orient date des premiers temps de la chrétienté; saint Athanase l'avait trouvé établi et l'avait modifié longtemps avant que saint Basile parvînt à l'épiscopat; celui-ci n'a pu emprunter à saint Augustin cet usage de la psalmodie, puisqu'il mourut lorsque saint Augustin n'était encore âgé que de quinze ans; enfin, ce dernier n'a pas établi la psalmodie dans les églises d'Occident, mais dans les églises d'Afrique, à l'imitation de l'usage de Rome, qui participait un peu des ornements du chants des églises d'Orient, tempéré par

une partie de la simplicité de l'église d'Alexandrie.

SAINT BERNARD. *Voyez* **BERNARD** (S.).

SAINT-CYR (Jacques-Antoine **REVERONI**). *Voy.* **REVERONI-SAINT-CYR.**

SAINT-ÉVREMOND (Charles Marguetel de Saint-Denis, seigneur **DE**), naquit à Saint-Denis-le-Guast, à trois lieues de Coutances, le 1er avril 1613. Après avoir fait ses études au collége des Jésuites, à Paris, il entra au service militaire comme enseigne, à l'âge de seize ans, et se distingua par sa bravoure. Le duc d'Enghien, charmé de son esprit caustique, lui donna la lieutenance de ses gardes; mais les plaisanteries de Saint-Évremond n'ayant pas épargné le prince lui-même, cette faveur lui fut retirée. Courtisan assidu, bien qu'esprit frondeur, il plut à Mazarin, qui le fit maréchal de camp. Renfermé ensuite à la Bastille pour des bons mots contre le ministre, il rentra en faveur trois mois après, et conserva sa position à la cour jusqu'à l'époque du procès de Fouquet, dont il avait été l'ami. Une lettre qui contenait des plaisanteries contre les derniers actes du ministère de Mazarin, fut le prétexte de la sévérité que Louis XIV montra en cette circonstance contre Saint-Évremond, qui fut obligé de se retirer d'abord en Hollande, puis à Londres, où il passa les quarante dernières années de sa vie, faisant à la cour de Charles II le rôle de courtisan qu'il avait eu en France. Il mourut à Londres, à l'âge de quatre-vingt-dix ans, le 20 septembre 1703. Cultivant les lettres avec esprit et avec goût, il a écrit quelques bons morceaux, au nombre desquels on ne peut pas mettre sa *Dissertation sur l'opéra*, ou plutôt *contre l'opéra*. Il appelle ce genre de spectacle *un travail bizarre de poésie et de musique, où le poëte et le musicien, gênés l'un par l'autre, se donnent beaucoup de peine pour faire un mauvais ouvrage*. Voltaire dit qu'en écrivant contre l'opéra, Saint-Évremond a prouvé seulement qu'*il avait l'oreille dure*. Cette dissertation se trouve dans le troisième volume de la première édition des œuvres de Saint-Évremond, publiée à Londres, en 1705, trois volumes in-4°; dans celle des œuvres mêlées (Londres, 1725, quatre volumes in-12), enfin dans les éditions d'Amsterdam (1726, sept volumes in-12) et de Paris, (douze volumes in-12). Il existe une traduction allemande de cette dissertation dans un recueil de morceaux de littérature publié à Leipsick.

SAINT-GEORGES (le chevalier de), né à la Guadeloupe, le 25 décembre 1745, était fils de M. de Boulogne, fermier général, qui l'avait eu d'une négresse. Amené fort jeune en France, il y reçut l'éducation d'un homme du monde, et montra une aptitude extraordinaire pour les arts et pour les exercices du corps. Ayant été mis en pension à l'âge de treize ans, chez la Boëssière, célèbre maître d'armes, il acquit en six années une si grande habileté dans l'art de l'escrime, qu'on l'appela *l'inimitable*. Doué d'une force de corps et d'une agilité prodigieuses, il eut dans cet art une supériorité devenue proverbiale, et brilla également dans tous les autres exercices. Personne ne pouvait l'atteindre à la course; dans la danse, il était le modèle de la perfection; excellent écuyer, il montait à cru les chevaux les plus difficiles et les rendait dociles; il patinait avec une grâce parfaite, et se distinguait parmi les meilleurs nageurs de son temps. Élève de Leclair pour le violon, il acquit sur cet instrument un talent égal à celui des meilleurs violonistes français de son temps, et brilla dans les concerts par l'exécution de ses concertos. Tant d'avantages, un esprit vif et orné, des manières distinguées, enfin une bonté véritable, procurèrent au chevalier de Saint-Georges de brillants succès et une jeunesse heureuse. Admis d'abord dans les mousquetaires, il devint ensuite écuyer de madame de Montesson, épouse secrète du duc d'Orléans, puis capitaine des gardes du duc de Chartres, dont il fut le confident et l'ami. Gossec, qui lui avait donné quelques leçons de composition, s'associa à lui pour la fondation du *Concert des amateurs*, dont Saint-Georges fut un des directeurs et le premier violon. Avide de tous les genres de succès, il voulut écrire pour le théâtre : son premier opéra, intitulé *Ernestine*, fut joué à la Comédie italienne, au mois de juin 1777. Laclos en avait fait le livret, dont la faiblesse entraîna la chute de la musique : l'ouvrage n'eut qu'une représentation. Il en fut de même de *la Partie de chasse*, jouée quelques années après. En 1787, Saint-Georges voulut faire un dernier essai de son talent pour la composition dramatique, et fit jouer, au mois d'août, *la Fille garçon* : cette fois il fut plus heureux, et son ouvrage obtint quelques représentations. Un œuvre de sonates pour le violon, cinq concertos pour le même instrument avec orchestre, et des symphonies concertantes, sont les meilleures productions de cet amateur : elles ont été publiées par Bailleux et Sieber. En

voici l'indication : 1° Sonates pour violon seul et basse, op. 1er; Paris, Bailleux, 1773. 2° Deux concertos pour violon principal, deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 2; *ibid.*, 1774. 3° Concerto *idem*, op. 3; *ibid.* 4° Concerto *idem*, op. 4; *ibid.* 5° Sonates en trios pour deux violons et basse, op. 5; *ibid.* 6° Deux symphonies concertantes pour deux violons et orchestre, op. 6; *ibid.*, 1776. 7° Concerto (5e) pour violon et orchestre, op. 7; *ibid.* 8° Deux symphonies concertantes pour deux violons (2me livre); Paris, Sieber. 9° Sonates en trios pour deux violons et basse (2me livre); Paris, Bailleux. 10° Deux symphonies concertantes pour deux violons et orchestre, op. 9; Paris, Leduc.

Engagé dans quelques intrigues politiques au commencement de la révolution, par ses relations avec le Palais-Royal, Saint-Georges fut envoyé à Tournai, au mois de juin 1791, par le duc d'Orléans, sous prétexte d'y donner un concert, mais en réalité pour essayer de rattacher quelques émigrés aux intérêts du prince. Il ne réussit pas dans cette mission, et reçut même l'ordre de quitter la ville. De retour à Paris, il organisa un corps de chasseurs à cheval, dont il fut le colonel, et qu'il conduisit à l'armée du Nord. Il s'y distingua par sa bravoure. Victime des excès de la révolution, il fut arrêté comme suspect, et vraisemblablement il aurait péri sur l'échafaud, si la réaction du 9 thermidor (27 juillet 1794) ne l'eût rendu à la liberté. Privé de tous ses revenus par les événements politiques, il passa ses dernières années dans un état voisin de la misère. Un ulcère à la vessie le conduisit au tombeau, le 12 juin 1799, à l'âge de cinquante-quatre ans.

SAINT-GERMAIN (M. DE), inspecteur de la Société d'assurance française pour le département de l'Eure, correspondant du ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques, a publié un écrit qui a pour titre : *Archéologie musicale;* Caen, 1846, in-8° de vingt pages. Cette brochure est superficielle et sans valeur.

SAINT GRÉGOIRE. *Voyez* **GRÉGOIRE** (S.).

SAINT HILAIRE, évêque de Poitiers, docteur de l'Église, naquit dans cette ville, vers le commencement du quatrième siècle. Élevé dans le paganisme, il ne l'abandonna qu'après avoir achevé de brillantes études, et lorsque la lecture de l'Écriture sainte l'eut éclairé. Il était marié. Sa conversion fut suivie de celle de sa femme et de sa fille. Sa piété, son érudition, son éloquence, le firent élever à l'épiscopat vers l'an 350. Ardent défenseur de la foi, il se montra digne de cette haute dignité par son zèle et son dévouement. Ce temps était celui du triomphe de l'arianisme : il le combattit avec force par ses écrits et dans plusieurs conciles : l'exil auquel il fut condamné ne put abattre son courage. De retour à Poitiers, après quatre ans d'absence, il y fut reçu comme un triomphateur et y mourut, en 368. Dans un mémoire rempli d'érudition, M. l'abbé Cousseau, directeur du séminaire de Poitiers, puis évêque de Luçon, a entrepris de démontrer que l'opinion qui attribue la composition du *Te Deum* à saint Hilaire, préférablement à saint Ambroise et à saint Augustin, est la mieux fondée (1). Il y émet aussi la conjecture très-vraisemblable que les huit derniers versets du *Te Deum* n'appartiennent pas à sa composition primitive, et qu'ils y ont été ajoutés postérieurement. (Voyez la notice sur *saint Ambroise*.) La composition du *Gloria Patri* est attribuée à saint Hilaire.

SAINT-HILAIRE (mademoiselle de), pseudonyme sous lequel a paru un écrit contre la musique de Rameau, sous ce titre : *Lettre de mademoiselle de Saint-Hilaire à M. D....* (Daquin); Paris, 1752, in-8°. Gossec m'a dit que, dans sa jeunesse, on croyait que Daquin fils était l'auteur de cette brochure.

SAINT-HUBERTY (ANTOINETTE-CÉCILE **CLAVEL**, connue sous le nom de), actrice célèbre de l'Opéra de Paris, née à Toul, vers 1756, était fille d'un ancien militaire qui était musicien, et qui se fit répétiteur d'une troupe d'opéra français, au service de l'électeur Palatin. Il était encore à Manheim en 1770, mais peu de temps après il fut engagé avec sa troupe pour le théâtre de Varsovie. Le compositeur français Lemoyne, chef d'orchestre de cette troupe d'opéra, donna des leçons à mademoiselle Clavel, pendant quatre ans, dans cette ville, et la fit débuter dans un opéra de sa composition intitulé *le Bouquet de Colette*. De là elle alla à Berlin et y épousa, dit-on, un certain chevalier de Croisy. Après son mariage, elle fut engagée au théâtre de Strasbourg, et y chanta l'opéra pendant trois ans, sous le nom de mademoiselle Clavel. Appelée à Paris, elle débuta à l'Académie royale de musique, le 23 septembre 1777, par le petit rôle de Mélisse, dans l'*Armide* de Gluck. D'abord

(1) Le mémoire de M. l'abbé Cousseau *Sur l'auteur du Te Deum* est inséré dans le 2e volume des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, Poitiers, Saurin frères, 1837, in-8° (pages 231-266).

peu remarquée, elle n'obtint que des rôles secondaires, et ses défauts semblaient s'opposer à ce qu'elle en jouât de plus importants avec succès. D'une taille au-dessus de la moyenne, blonde, maigre, et n'ayant aucun trait remarquable dans la figure, quoique sa physionomie fût expressive, elle ne rachetait les imperfections de son extérieur par aucune des grandes qualités qui s'emparent de l'attention publique. Habituée à pousser les sons de sa voix avec effort, elle avait conservé dans son chant un accent allemand et la prononciation la plus vicieuse : enfin, ses gestes multipliés et ses mouvements convulsifs ne semblaient pas promettre qu'elle acquerrait un jour de l'aisance et du naturel à la scène. Cependant, Gluck sut la deviner, parce qu'il lui trouva de la chaleur, de l'âme et la ferme volonté de développer son talent. Bien qu'elle eût été reçue la seconde année à l'Opéra, ses appointements étaient si peu de chose, qu'elle languissait dans une profonde misère. Elle occupait, dans la rue du Mail, une mansarde dont un mauvais lit et une malle, qui servait de chaise, formaient tout le mobilier; et, ce qui est pis pour une femme, elle possédait à peine le nécessaire pour se vêtir. Arrivant un jour à une répétition, habillée d'une robe noire en mauvais état, elle entendit ses rivales dire d'un ton railleur : *Ah! voici madame la Ressource* (1). — *Le mot est juste*, dit l'auteur d'*Iphigénie en Tauride*, *car cette femme sera un jour la ressource de l'Opéra*. Les efforts constants de madame Saint-Huberty, pour corriger ses défauts et développer ses qualités, justifièrent bientôt ce jugement d'un grand artiste. La retraite de Sophie Arnould et de mademoiselle Beaumesnil lui avait permis de se faire entendre dans des rôles plus importants. En 1780, elle joua celui d'Angélique, dans *Roland* : ce fut son premier succès; mais un mois après elle en obtint un plus beau dans le personnage de Lise, du *Seigneur bienfaisant*. Elle y eut des accents si pathétiques, dans une scène de désespoir, que l'actrice disparut aux yeux du public et que l'illusion fut complète. Le *Thésée*, de Gossec, lui fournit l'occasion d'un nouveau triomphe; mais ce fut surtout dans l'*Ariane* d'Édelmann, que son talent dramatique parut dans tout son éclat, et qu'elle resta sans rivale. Jamais l'expression des sentiments tendres et passionnés n'avait été portée si loin sur la scène française. Peu de temps après elle prouva, par le rôle de Rosette, de l'*Embarras des richesses*, qu'il n'y avait pas moins d'esprit et de finesse dans son talent, que d'énergie et de sensibilité. Celui d'Armide, dans le *Renaud* de Sacchini, qui ne lui fut confié qu'après la quatrième représentation, acheva pour elle la conquête de la faveur publique : elle y excita des transports d'enthousiasme. La mort de mademoiselle Laguerre, au commencement de 1783, et peu de temps après, la retraite de mademoiselle Levasseur, la laissèrent en possession du titre du chef d'emploi : elle redoubla d'efforts pour s'en montrer digne. Pendant un voyage qu'elle fit dans cette même année 1783, on répétait *Didon*, nouvel opéra de Piccinni, destiné à être joué pour la première fois devant la cour, pendant le voyage de Fontainebleau. L'ouvrage produisit peu d'effet pendant les premières répétitions, et déjà l'on s'empressait de le juger défavorablement : *Messieurs*, dit Piccinni, *avant de juger Didon, attendez que Didon soit arrivée*. Tout changea en effet après le retour de madame Saint-Huberty, et l'on comprit seulement alors les beautés remarquables de cet opéra : elle y fut sublime. « Le talent de cette » actrice (dit Ginguené dans sa notice sur » Piccinni) prenait sa source dans son ex» trême sensibilité. On peut mieux chanter » un air; mais on ne peut donner ni aux airs, » ni aux récitatifs, un accent plus vrai, plus » passionné; on ne peut avoir une action plus » dramatique, un silence plus éloquent. On » n'a point oublié son terrible jeu muet, son » immobilité tragique, et l'effrayante expres» sion de son visage, pendant la longue ri» tournelle du chœur des prêtres, à la fin du » troisième acte de *Didon*, et pendant la » durée de ce chœur. Quelqu'un lui parlant » de l'impression qu'elle avait paru éprouver » et qu'elle avait communiquée à tous les » spectateurs : *Je l'ai réellement éprouvée*, » répondit-elle; *dès la dixième mesure, je* » *me suis sentie morte*. » *Chimène*, de Sacchini, *les Danaïdes*, *Alceste*, *Phèdre*, achevèrent de placer cette grande actrice au premier rang des chanteurs de la tragédie lyrique, et la rendirent l'objet de l'engouement général. Assistant un jour à la représentation du *Faux Lord*, à la Comédie italienne, elle fut saluée par les applaudissements de toute l'assemblée. A la fin d'une représentation de *Didon*, on la couronna sur la scène, honneur jusqu'alors inouï, et dont on a souvent abusé depuis lors. Dans un second voyage qu'elle fit à Marseille, en 1785, les fêtes et les honneurs

(1) Personnage de la comédie du *Joueur*, de Regnard.

lui furent prodigués dans un accès d'enthousiasme qui alla jusqu'au délire. On peut voir dans la correspondance de Grimm des détails, qu'on serait tenté de croire fabuleux, sur la réception qui lui fut faite alors dans le Midi de la France. En quittant la Provence, elle emporta sur l'impériale de sa voiture plus de cent couronnes, dont plusieurs étaient d'un très-grand prix.

De retour à Paris, elle passa encore quatre années à l'Opéra, mais sans y augmenter sa réputation par de nouveaux rôles. Elle y eut même quelques sujets d'ennui; car elle ne réussit pas dans le rôle de *Clytemnestre*, peu fait pour son extérieur; on lui opposa mademoiselle Dozon (depuis lors madame Cheron), débutante peu digne d'entrer en parallèle avec elle; mademoiselle Maillard, dont elle avait protégé les débuts, la paya d'ingratitude. Ces tracasseries la dégoûtèrent du théâtre. Depuis longtemps elle était la maîtresse du comte d'Entraigues, qui devint membre de l'assemblée constituante, et qui s'y montra dévoué à la noblesse et à la cour. Madame Saint-Huberty embrassa avec chaleur ses opinions politiques, et lorsque le comte prit le parti de sortir de France, elle donna sa démission à l'Opéra, et le suivit dans l'émigration à Lausanne. Elle le rejoignit dans cette ville, au mois d'avril 1790, et le 29 décembre suivant, le comte l'épousa; mais il ne déclara son mariage qu'en 1797, après que sa femme lui eut donné les moyens de fuir la prison de Milan, où le général Bonaparte le retenait. Depuis cette époque, ils vécurent quelque temps à Vienne, puis à Grætz, où ils se trouvaient, en 1799. Le comte d'Entraigues était au service de la cour de Russie, pour remplir des missions secrètes richement récompensées; mais il trouva la source d'une fortune plus considérable dans la communication qui lui fut faite à Pétersbourg des articles secrets de la paix de Tilsit. Muni de ces pièces importantes, il se rendit à Londres et les communiqua au ministère anglais, dont M. Canning était le chef: en échange de ce service, on lui assura une pension considérable. Le comte et la comtesse avaient loué près de Londres une maison de campagne: le 22 juillet 1812, ils furent assassinés tous deux par un de leurs domestiques, nommé *Lorenzo*, au moment où ils se disposaient à monter dans leur voiture. Les motifs politiques de cet assassinat n'ont jamais été bien connus. Madame d'Entraigues portait habituellement la décoration de l'ordre de Saint-Michel qui, dit-on, lui avait été donnée par Louis XVIII, en récompense de ses talents, et des services qu'elle avait rendus à la cause royale, en faisant évader son mari des prisons de Milan, et sauvant son portefeuille qui contenait des papiers d'une haute importance.

SAINT-JULIEN (Henri-Frédéric DE), né à Manheim, le 6 janvier 1801, conseiller du ministère de la guerre du grand-duc de Bade, à Carlsruhe, ne s'est pas seulement livré à l'étude de la jurisprudence, mais a cultivé la musique sous la direction de son ami Fesca, dont il est l'unique élève. Les ouvrages des compositeurs célèbres du seizième siècle ont été pour lui l'objet d'études sérieuses, et lui ont fait établir à Carlsrude une société d'amateurs pour l'exécution de ces vénérables monuments de l'art : il en est le directeur. M. de Saint-Julien s'est livré à la composition, et a publié : 1° Six chants allemands, op. 1; Carlsruhe, J. Velten. 2° Six chansons allemandes, op. 2; Augsbourg, Gombart. 3° Trois quatuors pour violons, alto et basse, op. 3; Paris, Simon Richault. 4° Douze chants pour quatre voix d'hommes; Carlsruhe, J. Velten. 5° *La sérénade*, suite de chansons; *ibid.* 6° Six chants allemands, op. 6; Carlsruhe, W. Hasper. 7° *Lyrical poems of Th. Moore;* Mayence, Schott.

SAINT-LAMBERT (Michel DE), professeur de clavecin à Paris, dans la seconde partie du dix-septième siècle, a été confondu par Gerber et ses copistes avec Michel Lambert, maître de musique de la chambre du roi. On ne sait rien de la vie de Saint-Lambert : il paraît qu'il ne jouissait pas d'une grande réputation comme claveciniste, en 1680, lorsqu'il fit paraître son traité d'accompagnement, car le Gallois, qui fit imprimer dans la même année sa *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, s'exprime ainsi : « Le clavecin a eu pour illustres Chambonière, » les Couperin, Hardelle, Richard, la Barre; » et il a présentement messieurs d'Englebert, » Gautier, Buret, le Bègue, Couperin, et quel- » ques autres qui ne sont pas présents à ma » mémoire. » On voit que le nom de Saint-Lambert n'est pas cité parmi ces artistes. On a de ce musicien : 1° *Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et de quelques autres instruments*; Paris, Ballard, 1680, in-4° obl. Une deuxième édition a paru à Paris, chez Ballard, en 1707, in-4° oblong. 2° *Principes du clavecin;* Paris, Ballard, 1697, in-4° obl.; une deuxième édition a été publiée par le même inprimeur, en 1702, in-4° obl. Celle-ci a pour titre : *Les prin-*

cipes du clavecin, contenant une application exacte de tout ce qui concerne la tablature et le clavier, avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la musique. Une réimpression de cette édition a été faite à Amsterdam, chez Roger (sans date), un volume grand in-4° de cent quarante-deux pages, avec deux planches de musique.

SAINT-LAMBERT (Jean-François, marquis DE), littérateur français, né le 16 décembre 1717, à Vézelise, en Lorraine, servit longtemps dans l'infanterie, puis fut capitaine des gardes-lorrains, et grand-maître de la garde-robe du roi de Pologne Stanislas; enfin, mestre de camp et gouverneur de Joinville. Il mourut à Paris, le 9 février 1803. Il avait été membre de l'Académie de Nancy, puis de l'Académie française, et en dernier lieu de la deuxième classe de l'Institut de France. Saint-Lambert est particulièrement connu par un poëme des *Saisons*, souvent réimprimé. On a de lui une *lettre sur l'Opéra*, insérée par Suard dans le quatrième volume des *Variétés littéraires* (*voyez* Suard).

SAINT-LUBIN (Léon DE), violoniste et compositeur, né à Turin, en 1801, est fils d'un maître de langue française qui, après avoir habité quelque temps dans cette ville, se fixa à Hambourg. Saint-Lubin reçut d'abord des leçons de harpe, puis se livra à l'étude du violon avec tant de zèle, qu'il put jouer en public un concerto sur cet instrument, à l'âge de neuf ans. En 1817, il se fit entendre à Berlin, puis à Dresde, où il reçut quelques leçons de Polledro. L'année suivante, il alla à Francfort-sur-le-Mein, et devint l'élève de Spohr pendant un an. Après avoir parcouru l'Allemagne, pendant l'année 1819, il s'établit à Vienne et y fit des études de composition. En 1827, il entra comme violoniste au théâtre de Josephstadt, et la place de sous-chef d'orchestre du même théâtre lui fut accordée l'année suivante. Ce fut alors qu'il essaya pour la première fois ses forces dans la musique dramatique par le mélodrame intitulé *Bélisaire:* il écrivit aussi, à la même époque, plusieurs concertos pour le violon, et une grande symphonie. Après avoir entendu Paganini, il le prit pour modèle, et se retira dans une solitude de la Hongrie, afin de pouvoir se livrer en liberté à de nouvelles études. De retour à Vienne, il y fut bien accueilli, et obtint de brillants succès dans ses concerts. La musique de plusieurs ballets et d'un opéra-féerie, ainsi que des trios pour le piano et des quatuors pour instruments à cordes furent, à cette époque, le fruit de ses travaux. Appelé à Berlin, en 1830, pour y remplir les fonctions de chef d'orchestre au théâtre de Kœnigstadt, il a occupé la même position jusqu'à sa mort. A Berlin comme à Vienne, il a écrit des ballets et des pantomimes. Son opéra *Kœnig Branor's Schwert* (le Glaive du roi Branor) n'a pas eu de succès; il a été plus heureux avec *le Cousin du docteur Faust*. Au nombre de ses compositions on compte cinq concertos de violon, dix-neuf quatuors, et un ottetto, la plupart publiés à Vienne et à Berlin. Saint-Lubin est mort dans cette ville, au mois de février 1856.

SAINT-LUC, luthiste de la chambre du roi de France, vers la fin du dix-septième siècle, fit vers l'an 1700 un voyage en Allemagne, et visita Vienne et Berlin, où il eut des succès. Il a fait imprimer deux livres de pièces de luth, avec flûte ou hautbois et basse continue; Amsterdam, chez Roger.

SAINT-MARC (Jean-Paul-André DES RASINS, marquis DE), né au château de Rasins, en Guyenne, le 29 novembre 1728, fut admis comme officier dans les gardes françaises en 1744, et prit sa retraite dix-huit ans après, pour se livrer à la culture des lettres. L'Académie des belles-lettres, sciences et arts de Bordeaux l'admit au nombre de ses membres en 1772; il mourut dans cette ville, le 11 octobre 1818. Au nombre des écrits de ce littérateur médiocre, on trouve des *Réflexions sur l'opéra;* Paris, 1777, in-8°. Cet opuscule se trouve dans le premier volume des *Œuvres de Saint-Marc;* Paris, Didot jeune, 1781, trois volumes in-8°, et Paris, de l'imprimerie de Monsieur, 1785, deux volumes in-8°.

SAINT-MARD (Toussaint RÉMOND DE) *Voyez* RÉMOND DE SAINT-MARD.

SAINT-NICET. *Voyez* NICET (S.).

SAINT-PAUL (.....), luthier français, vécut à Paris, vers 1640. Ses violons, d'un petit patron, sont estimés à cause de leur qualité de son argentine. Il y a aussi de lui de bons *quintons* ou *par-dessus de viole* à cinq cordes.

SAINT-PERN (M. DE), d'une famille noble de Bretagne, mais sur qui je n'ai pu me procurer de renseignements biographiques, est inventeur d'un instrument qu'il a appelé *organo-lyricon*. Cet instrument, dont la forme était celle d'un secrétaire à cylindre d'environ deux mètres et demi de hauteur, d'une largeur de deux mètres, et d'un mètre et demi de profondeur, avait pour objet de

réunir un piano à un orgue imitant le timbre de plusieurs instruments à vent; l'*organolyricon* fut l'objet d'un rapport de la première classe de l'Institut de France, dans la séance du 10 septembre 1810, et d'un autre rapport du Conservatoire de musique de Paris, en date du 12 août de la même année. On trouve ces deux rapports dans la *Bibliographie musicale de la France et de l'étranger,* par Gardeton (p. 331-337). Par une singulière destinée, l'instrument de M. de Saint-Pern, fort vanté dans les rapports de l'Institut et du Conservatoire, se trouvait en mauvais état dans une salle de vente à Bruxelles, où je l'ai vu en 1834: on l'offrait à vil prix, sans trouver d'amateurs.

SAINT-SAENS (Charles-Camille), né à Paris, le 9 octobre 1835, a commencé l'étude du piano dès l'âge de deux ans et demi, sous la direction de sa grand'tante. Frappée de ses dispositions précoces, sa famille prit la résolution de les faire cultiver, sans le destiner toutefois à la profession de musicien. A l'âge de sept ans, il devint élève de M. Stamati (*voyez* ce nom) pour le piano, et il reçut les leçons de cet artiste jusqu'à la fin de sa douzième année. M. Maleden (*voyez* ce nom) fut son maître de composition; mais il fréquenta la classe d'Halévy, au Conservatoire, pendant une année. Admis dans cette institution comme élève du cours d'orgue de M. Benoist, M. Saint-Saens obtint le second prix de cet instrument au concours de 1849, et le premier lui fut décerné en 1851. Dans l'année suivante, il se présenta au concours annuel de l'Institut de France, pour la composition musicale, quoiqu'il n'eût alors que dix-sept ans; n'ayant pas réussi dans cette épreuve, il ne prit plus part aux concours des années suivantes. En 1855, il fut nommé organiste de l'église Saint-Méry, à Paris; en 1858, il obtint le titre et les fonctions d'organiste de l'église de la Madeleine, où se trouve un excellent orgue de M. Cavaillé. M. Saint-Saens est aussi professeur de piano à l'institution de musique religieuse fondée par Niedermayer (*voyez* ce nom). Le début de cet artiste se fit avec éclat par sa première symphonie (en *mi* bémol), qui fut exécutée par l'orchestre de la Société de Sainte-Cécile, avant qu'il eût accompli sa seizième année. Cet ouvrage a été publié en partition et parties séparées, à Paris, chez Richault; elle a été aussi arrangée pour piano à quatre mains, et publiée sous cette forme. Un fragment de cette symphonie (*marche-scherzo*) a été exécuté aux concerts populaires de Paris (1864) avec un grand succès. Une deuxième symphonie du même compositeur (en *fa*) a été exécutée par l'orchestre de la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux, en 1856. M. Saint-Saens a une troisième symphonie (en *la* mineur) et une quatrième (en *ré*), toutes deux inédites. Les autres ouvrages de cet artiste consistent en une messe à quatre voix, orchestre et deux orgues; Paris, Richault; une *tarentelle* pour flûte et clarinette avec orchestre, *ibid.;* six bagatelles pour piano, *ibid.;* environ quinze romances ou mélodies, avec accompagnement de piano, *ibid.;* deux morceaux pour harmonium, Paris, Girod; six duos pour harmonium et piano, *ibid.;* oratorio de Noël, pour voix seules et chœur, composé pour l'office de la messe de minuit et exécuté dans l'église de la Madeleine; publié en partition réduite pour le piano, Paris, Flaxland; scène tirée des *Horaces* de Corneille, en partition de piano et chant, *ibid.;* transcriptions d'après J.-S. Bach, première et deuxième séries; Winterthur (Suisse), Bidermann. Parmi les compositions inédites de M. Saint-Saens se trouvent: concerto pour piano et orchestre (en *ré*); concerto pour violon et orchestre (en *ut*); ode en l'honneur de Sainte-Cécile pour voix seule, chœur et orchestre, exécutée par la Société de Sainte-Cécile de Paris, en 1852; un certain nombre de motets et de mélodies; quelques petites pièces pour le piano.

SAINT-SÉVIN (Joseph-Barnabé), premier violon du théâtre de Bordeaux, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, était né dans un village des environs de Béziers. On a de lui des *Principes de violon;* Bordeaux, 1772, in-4°.

SAINTE CÉCILE, vierge et martyre, patronne des musiciens. L'authenticité des actes du martyre de cette sainte est révoquée en doute par les meilleurs critiques. Suivant ces actes, elle aurait souffert le martyre à Rome, vers l'an 250, sous le règne d'Alexandre Sévère, qui n'exerça pourtant aucune persécution contre les chrétiens. Quoi qu'il en soit, elle fut canonisée antérieurement à la fin du cinquième siècle. On croit que cette sainte unissait les sons des instruments à sa voix, lorsqu'elle chantait les louanges de Dieu; c'est sur cette incertaine tradition que les musiciens l'ont choisie pour leur patronne. Sa fête est le 22 novembre.

SAINTE-MARIE (Étienne), médecin, membre de la Société médicale de Montpellier et de l'Académie de Lyon, né à Sainte-Foix-

lez-Lyon, le 4 août 1777, mort à Lyon, le 3 mars 1829, traducteur du *Tentamen de vi soni et musices in corpore humano*, de Roger, publié par lui en français sous le titre de *Traité des effets de la musique sur le corps humain*; Paris, 1803, un volume in-8° (*voyez* ROGER (Joseph-Laurent).

SAINTON (PROSPER-PHILIPPE-CATHERINE), violoniste distingué, né à Toulouse (Haute-Garonne), le 5 juin 1813, fut admis au Conservatoire de Paris, le 20 décembre 1831, comme élève d'Habeneck. Il obtint le second prix de violon au concours de 1833, et le premier lui fut décerné dans l'année suivante. Après que ses études furent terminées, il entra à l'orchestre de l'Opéra, mais il y resta peu de temps, ayant pris la résolution de voyager. Il visita d'abord la Haute-Italie, puis se fit entendre à Vienne, à Pétersbourg, à Copenhague et à Stockholm, et fut partout accueilli avec faveur. De retour à Paris, il rentra pour quelque temps à l'orchestre de l'Opéra, puis il se rendit à Londres, où depuis lors il s'est fixé. Il y jouit de la réputation d'un artiste très-distingué, particulièrement dans la musique de chambre. Devenu premier violon du théâtre italien de Covent-Garden, il a gardé longtemps cette position, dans laquelle il était remarquable par son aplomb dans l'impulsion qu'il donnait à l'orchestre, aussi bien que par la pureté de son exécution. En 1858, il a donné avec succès des concerts à Boulogne-sur-Mer, et dans l'année suivante, il a fait admirer son talent dans les concerts de Paris. Ce qui distingue ce talent, c'est une parfaite justesse, qualité fort rare, le goût et la souplesse de l'archet; mais le son laisse désirer plus d'ampleur. On connaît de M. Sainton plusieurs fantaisies pour violon et orchestre, ou violon et piano, exécutées par lui dans les concerts. Il a épousé à Londres mademoiselle Dalby, cantatrice de mérite.

SAJON (CHARLES), compositeur dramatique, né à Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, y fit représenter, en 1679, *Ernelinda*, opéra sérieux en trois actes, et l'année suivante, *Don Chisciotte della Mancia*.

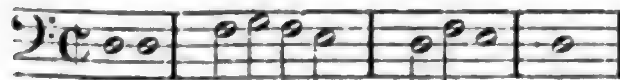
SALA (NICOLAS), maître qui a joui d'une grande célébrité à Naples, naquit dans un petit village près de Bénévent, en 1732. Ayant été admis parmi les élèves du Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, il y reçut les leçons de Fago et d'Abos. Tels sont les renseignements fournis par le marquis de Villarosa, dans ses *Memorie dei compositori di musica nel regno di Napoli* (p. 191). D'autre part, les compilateurs de la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* fixent la date de la naissance de cet artiste à 1701, et le font élève d'Alexandre Scarlatti. Cette tradition paraît être plus exacte, si l'on en juge par les dates des représentations de quelques opéras qui portent le nom de cet artiste. Ces dates peuvent faire voir vers quelle époque se trouve l'activité de Sala, comme compositeur d'opéras, quoiqu'elles soient à de si grandes distances, qu'on serait tenté de croire qu'elles se rapportent à plusieurs hommes différents. Ainsi, j'ai trouvé sous son nom une partition de *Vologese*, avec la date de 1737, et l'indication de Rome, au théâtre *Argentina*. A la bibliothèque du Conservatoire de Naples se trouve sa partition de *Merope*, écrite à Naples, en 1769 (et non en 1796, comme le dit le marquis de Villarosa); enfin, son oratorio *Giuditta ossia Betulia liberata* porte la date de 1780, en sorte qu'il était âgé de soixante-dix-neuf ans lorsqu'il l'écrivit. Sala mourut en 1800, à l'âge de près de cent ans, après en avoir passé plus de soixante dans l'enseignement de la composition et dans la direction du Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. Il avait succédé à Fago dans la place de second maître du Conservatoire de *la Pietà*, et devint premier maître de cette même institution, après la mort de Cafaro, à la fin de 1787. Il paraît avoir eu peu de succès comme compositeur dramatique, car les écrivains contemporains ne le mentionnent pas parmi ceux qui se sont distingués à la scène. Dans le style d'église, je n'ai trouvé de lui que l'oratorio de *Giuditta*, une messe à quatre voix et orchestre, un *Dixit* à cinq voix et orchestre, des *Répons* pour la semaine sainte, à quatre voix, et des litanies à plusieurs parties. Ces ouvrages se trouvent à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples.

Sala doit particulièrement sa renommée de savant musicien à un recueil de modèles de contrepoints et de fugues qui fut gravé, aux frais du roi de Naples, sur de grandes planches de cuivre, et qui parut, en 1794, sous ce titre: *Regole del contrappunto prattico di Nicolo Sala Napolitano, primo maestro nel real conservatorio della Pietà de' Turchini, dedicato alla Maestà di Ferdinando IV, Re delle Due-Sicilie*, trois volumes grand in-fol. Peu de temps après que cet ouvrage eut été publié, le royaume de Naples fut envahi par l'armée française; puis une réaction s'opéra, et dans les désordres de ces vicissitudes, les planches du livre de Sala s'égarèrent, et

l'on crut qu'elles étaient perdues pour toujours; mais plus tard elles ont été retrouvées. Dans l'intervalle, Choron, qui avait acquis un exemplaire de cet ouvrage, crut qu'il rendrait un service important aux jeunes artistes en le publiant de nouveau : il en fit la base de la compilation qu'il a donnée sous le titre de *Principes de composition des écoles d'Italie* Malgré les éloges accordés aux modèles de Sala, rien n'y justifie l'enthousiasme que Choron avait montré pour cette production. Les contrepoints sont mal écrits, d'un mauvais style, et, chose singulière dans l'œuvre d'un compositeur italien, ils ne sont pas dans les limites naturelles des voix. Les fugues manquent d'intérêt, sont souvent monotones, et quelquefois d'une tonalité équivoque. De plus, il semble que Sala n'ait eu que des notions confuses de ce qui constitue la différence entre les fugues tonales et les fugues réelles : par exemple, il appelle *tonale* la fugue de la seconde série de son livre (*Tu es sacerdos in æternum*), quoique cette fugue soit établie sur la gamme diatonique prise comme sujet, et que la réponse soit sans mutation : ce qui présente toutes les conditions de la *fugue réelle* (1). Choron, peu habile dans la pratique de l'art d'écrire, n'a point aperçu ces défauts. En somme, le travail de Sala est de peu de valeur et ne mérite pas les éloges qui lui ont été accordés par des musiciens peu instruits.

Les seuls opéras connus de ce maître sont : 1° *Vologese*, à Rome, en 1737. 2° *Prologue* pour le jour de naissance du roi de Naples, en 1761. 3° *Zenobia*, au théâtre Saint-Charles de Naples, dans la même année. 4° *Prologue* pour le jour de naissance du roi, en 1763. 5° Autre *idem*, en 1769. 6° *Mérope*, au théâtre Saint-Charles, dans la même année.

(1) On trouve un remarquable exemple d'erreur semblable de la part de l'abbé Baini et des examinateurs de la congrégation de Sainte-Cécile de Rome, dans le livre posthume d'Adrien de La Fage intitulé *Essai de diphthérographie musicale* (Paris 1864, pp. 93-104). Dans la confusion de leurs idées sur les nécessités tonales du plain-chant, tous se sont égarés à l'égard de ce sujet de fugue



et n'ont pas vu que c'est une fugue réelle, dont la réponse est :

Les réponses proposées par les examinateurs sont absurdes, et les objections de Baini ne le sont pas moins.

SALANTIN (Antoine). *Voyez* **SALLANTIN.**

SALARI (François), né à Bergame, en 1751, et non à Vérone, comme le prétend Gerber, se livra fort jeune à l'étude de la musique dans un des Conservatoires de Naples, puis reçut pendant cinq ans des leçons de Piccinni, et acheva ensuite son éducation musicale à Milan, sous la direction de Fioroni. L'opéra sérieux (*Ifigenia in Aulide*) qu'il écrivit à Casal-Monferrato, en 1776, le fit connaître avantageusement. Il alla s'établir dans l'année suivante à Venise, où il composa *l'Amor ramingo*, opéra bouffe. Après avoir enseigné le chant dans cette ville pendant vingt-huit ans, il retourna, en 1805, à Bergame, sa patrie, où il fut nommé professeur de chant à l'Institut musical, et second maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure. On connaît sous son nom plusieurs morceaux de musique d'église.

SALAZAR (D. Juan-Garcia), prêtre espagnol et maître de chapelle de la cathédrale de Zamora, dans la Vieille-Castille, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. M. Eslava (*voyez* ce nom) n'a pu découvrir la date de sa nomination à cette place, mais il a acquis la preuve que Salazar l'occupait en 1691, et qu'il mourut en 1710. Quoique ce maître ait été un des compositeurs de musique d'église les plus distingués de l'Espagne, il y est peu connu, et ses productions ne se trouvent que dans la province où il vécut. M. Eslava a publié (*Lira sacro-Hispana*, deuxième série, t. I, p. 76-125) les motets de Salazar : 1° *Hic mihi*, à quatre voix. 2° *O Rex Gloriæ*, à six voix et orgue. 3° *Quæ est ista*, idem. 4° *Vidi speciosam*, idem. 5° *Sancta Maria*, à cinq voix et orgue. 6° *Nativitas tua*, à six voix et orgue. 7° *Mater Dei*, à cinq voix et orgue.

SALBLINGER (Sigismond), musicien du seizième siècle, né à Augsbourg, vers 1510, s'est fait connaître comme compositeur par un recueil intitulé : *Cantiones* 5-7 *vocum;* Augsbourg, 1545, in-4°. On lui doit aussi des collections fort intéressantes de compositions d'anciens maîtres intitulées : 1° *Concentus quatuor, quinque, sex et octo vocum;* Augsbourg, 1545, Philippe Ulhard, in-4° obl. Salblinger a dédié son recueil aux magistrats de la ville d'Augsbourg. Les compositeurs dont on trouve des morceaux dans cette collection sont : Jacotin, Ghiselin Dankerts, Jean Heugel, Benoît Ducis, Valentin Schnellinger, Ulric Brotellius, Georges Blankenmuller, Josquin de Prés, Sixte Dietricht, Louis Senfl, Tilman Su-

sato, Herman de Turnhout, Morales, Corneille Canis, Adrien Willaert, Henri Finck, Nicolas Payen, Léonard Zinssmeister, Josquin Baston, Jean Courtois, Jean Mouton, Gascogne, Piéton, Jean et Philippe de Wildre. 2° *Cantiones septem, sex et quinque vocum, longe gravissimæ, juxta ac amœnissimæ, in Germania maxime hactenus non excusæ; Augustæ Vindelicorum, per Melchiorem Kriesstein*, 1545, in-4° obl. Il y a des exemplaires de cette édition qui portent la date de 1546. Les auteurs dont on trouve des morceaux dans ce précieux recueil sont : Benedictus, Claudin (de Sermisy), Concilium (*sic*), Crequillon, Damien a Goes, Nic. Gombert, Hesdin, Heugel, Jachet, Maistre-Jean, Pierre Jordan, Lupi, Morales, Noé, Josquin de Prés, Richafort, Tilman Susato, Sixte Dietricht, Jose Winders et Adrien Willaert. 3° *Cantiones selectissimæ quatuor vocum, ab eximiis et præstantibus cæsareæ majestatis capellæ musicis M. Cornelio Canis, Thomæ Criquillone, etc. compositæ. Lib. I et II; Augustæ Vindelicorum, per Philippum Ulhardum*, 1548-1549, in-4° obl. Au titre de ce recueil, le nom de l'éditeur est écrit *Salminger*.

SALDANHA (Gonzales-Mendes), compositeur portugais, né à Lisbonne, vers la fin du seizième siècle, fut élève de Duarte Lobo. Il vivait à Lisbonne en 1625. On trouvait encore longtemps après, dans la Bibliothèque royale de cette ville, des messes, psaumes, *Miserere* et *vilhancicos* de sa composition.

SALDONI (D. Balthasar), professeur de chant au Conservatoire de Madrid, compositeur et écrivain sur la musique, est né à Barcelone, le 4 janvier 1807. Il reçut sa première instruction dans une école de sa ville natale connue sous le nom de *la Procura*, laquelle est annexée à une chapelle de Notre-Dame de Monserrat. Après y avoir passé cinq années, pendant lesquelles ses dispositions pour la musique se manifestèrent, il entra à la maîtrise de *Santa-Maria del Mar*, et y étudia cet art sous la direction du maître de chapelle Andrevi (*voyez* ce nom). A l'âge de onze ans, le 15 mars 1818, Saldoni entra comme élève à l'école de musique du monastère de Monserrat. Il y reçut pendant quatre ans des leçons de violon, de violoncelle, de basson et de flûte, du P. Boeda; mais l'objet principal de ses études fut la composition. Après avoir achevé ses humanités dans ce même monastère, il retourna dans sa famille, en 1822. Il reçut alors des leçons d'orgue de D. Mateo Ferrer, organiste de la cathédrale de Barcelone, et fit des études de contrepoint sous la direction de François Queralt, maître de chapelle de la même église. Quelques morceaux de musique d'église qu'il écrivit à cette époque commencèrent à le faire connaître, et il obtint, au concours, la place d'organiste de *Santa-Maria del Mar*. En 1829, Saldoni se rendit à Madrid, où il fut accueilli avec bienveillance par Carnicer (*voyez* ce nom). Dans l'année suivante, le Conservatoire de cette ville fut fondé, et Saldoni y obtint la place de maître de solfége et de vocalisation. Le 20 mars 1838, il fit jouer au théâtre de la Croix (*teatro de la Cruz*) son grand opéra *Ipermestra*, qui fut accueilli avec faveur et joué ensuite avec succès à Saragosse, à Séville, à Cadix et à Malaga. Peu de temps après, il se rendit à Paris, pour y prendre connaissance des méthodes de chant employées au Conservatoire; il fut bien accueilli par Cherubini, Carafa, Rubini, Bordogni et par son compatriote Sor (*voyez* ce nom). De retour à Madrid, il fit représenter son opéra *Cleonice, regina di Siria*, au théâtre de la Croix, le 21 janvier 1840. Son troisième opéra, intitulé : *Boabdil, ultimo rey moro de Granada*, fut représenté au théâtre de Barcelone, le 23 avril 1846. Saldoni fut nommé professeur de chant au Conservatoire de Madrid au retour de son voyage à Paris. Comme écrivain sur des sujets relatifs à la musique, il a publié : 1° *Resena historica de la Escolania o Colegio de musica de la Virgen de Monserrat in Cataluna, desde* 1456 *hasta nuestros dias* (Notice historique de l'école ou collége de musique de Notre-Dame de Monserrat, en Catalogne, depuis 1456 jusqu'à l'époque actuelle); Madrid, 1856, in-8° de quatre-vingt-cinq pages. 2° *Effemerides de musicos espanoles, asi professores come aficionados* (Éphémérides des musiciens espagnols, tant professeurs qu'amateurs); Madrid, 1860, un volume in-8° de deux cent soixante-deux pages.

SALE (François), musicien belge, est né vers le milieu du seizième siècle, ainsi qu'on le voit dans l'épître dédicatoire d'un de ses ouvrages, imprimé à Prague, en 1593. Un autre œuvre de sa composition nous apprend qu'il était, en 1589, au service d'une princesse de la famille impériale, à Halle, dans le Tyrol, non en qualité de maître de chapelle, comme le disent J.-G. Walther (1) et Gerber (2), mais

(1) Music. Lexic. p. 538.
(2) *Neues Lexikon der Tonkünstler*, t. IV, p. 6.

simple ténor du chœur de la chapelle de cette princesse. Dès 1593, il prend la qualité de *musicus cæsareus* au frontispice de ses *Sacrarum cantionum liber primus*, et Dlabacz fournit les preuves qu'il était, en 1594, ténor de la chapelle de l'empereur Rodolphe II (1), sous la direction de Philippe de Mons. Il occupait encore cette position le 15 juin 1598, suivant le titre d'une de ses compositions : après cette date, on ne trouve plus de renseignements sur sa personne. Sale était un musicien de grand mérite : il y a de l'intérêt dans les mouvements des diverses parties de son harmonie, et il les faisait bien chanter. Ses ouvrages connus sont ceux dont voici les titres : 1° *Patrocinium Musices. Missarum solemniarum, tam Sanctorum quam festorum Officia totius anni, in catholicæ ecclesiæ usum, harmonicè contrapunctum ac suavissimè concinnata, sicque antea in lucem non edita. Serenissimæ Reginæ Magdalenæ chori Halæ ad Aenum Magistro Francisco Sale autore. Primus tomus. Monachii, Adamus Berg, anno* 1589, *in-fol. max.* Ces messes sont dédiées à l'archevêque de Salzbourg. M. Brunet a fait, dans son *Manuel du libraire*, deux ouvrages différents du *Patrocinium musices* et du livre de messes : j'ai fait la même faute dans la première édition de cette biographie. *Patrocinium musices* est un titre commun de quelques grands ouvrages de musique imprimés avec luxe aux frais des souverains de la Bavière, et même, à ce qu'il paraît, pour le compte des empereurs. 2° *Francisci Sale musici cæsarei Sacrarum cantionum omnis generis instrumentis musicis, et vivæ voci accomodatarum, hactenusque non editarum liber primus; Pragæ, typis Georgii Nigrini, anno* 1593, petit in-4° obl. C'est dans l'épître dédicatoire de cet ouvrage que Sale dit qu'il est né Belge. On y trouve neuf motets à cinq voix et sept à six. 3° *Tripartiti operis Officiorum Missalium, quibus introitus, alleluya et communiones de omnibus Sanctorum, per totum anni circulum, diebus festis et solemnibus quinque et sex vocum continentur, liber primus; Pragæ, excudebat Georgius Nigrinus impensis authoris*, 1594, in-4° obl. Ce premier livre a été reproduit en 1596 avec un nouveau frontispice. 4° *Officiorum Missalium quibus introitus, alleluya, etc., liber secundus*, ibid., 1594, in-4° obl. 5° *Officiorum Missalium quibus introitus, etc., liber tertius et ultimus*; ibid., 1596. Ce dernier volume contient douze motets à trois, cinq et six voix. 6° *Patrocinium Musices. In Natalem Domini Jesu Christi Servatoris* (*Salvatoris*) *nostri, mutetum quinque vocum, et Missa, ad ejus imitationem composita. Authore Francisco Sale, musico cæsareo. Monachii, excudebat Adamus Berg, anno* 1598, in-fol. m°. 7° *Oratio ad Sanctam B. V. Mariam, Winceslaum, Adalbertum, Vitum, Sigismundum, Procopium, Stephanum, regnorum Hungariæ et Bohemiæ patronos, à Franc. Sale sex voc. composita; Pragæ, excudebat Georgius Nigrinus, 15 juny* 1598, in-4° obl.

(1) *Allgem. hist. Kunstler-Lexikon für Bœhmen*, t. III, p. 11.

SALES (Pierre-Pompée), compositeur, né à Brescia, en 1729, y fit ses études musicales, et paraissait destiné à y passer sa vie, lorsqu'un tremblement de terre l'obligea de s'en éloigner, pour aller chercher fortune ailleurs. Après quelques années de voyages, il arriva en Allemagne, où il fut employé par plusieurs princes, particulièrement par l'évêque d'Augsbourg. En 1763, il fut appelé à Padoue pour y écrire un opéra sérieux qui eut du succès. De là il alla à Londres, où ses talents furent employés utilement. De retour en Allemagne, en 1768, il entra au service de l'électeur de Trèves, en qualité de maître de chapelle et de conseiller des finances. Quatre ans après, il fut appelé à Munich, et chargé de la composition d'un opéra pour le théâtre de l'électeur de Bavière. En 1777, il fit un second voyage en Angleterre avec sa femme, cantatrice agréable, et l'année suivante, il retourna à Coblence où il fit exécuter avec beaucoup de succès, en 1781, ses oratorios *Betulia liberata*, et *Gioas re di Giuda*. Lorsque Coblence fut pris par les Français, Sales se retira à Hanau, où il mourut en 1797. Plusieurs airs de sa composition ainsi que ses concertos de clavecin se trouvent en manuscrit dans diverses bibliothèques de l'Allemagne.

SALETTI (Antoine), sopraniste distingué, né en Italie, fut appelé par Farinelli au service de la cour d'Espagne, où il chanta pendant plusieurs années. En 1742, il se rendit à Pétersbourg, et y excita l'admiration générale. Après treize ans de service, il demanda son congé pour retourner dans sa patrie, et l'impératrice, en le lui accordant, lui fit présent d'une riche tabatière d'or enrichie de brillants, et de mille ducats. On ignore l'époque de la mort de ce chanteur.

SALFI (François), littérateur italien, né le 1er janvier 1759, à Cosenza, dans la Calabre,

embrassa les opinions libérales à l'époque de l'invasion de l'Italie par les armées françaises, et alla s'établir à Milan, où il travailla à la rédaction de plusieurs journaux. Après avoir été secrétaire du comité de législation à Brescia, puis secrétaire du comité de l'instruction publique, et enfin membre et secrétaire du nouveau gouvernement de Naples, il fut obligé de se retirer de nouveau à Milan, après la réaction. Il y fut nommé inspecteur des théâtres, et professeur à l'Académie de Brera. Il crut pouvoir retourner à Naples après la dissolution du royaume d'Italie; mais il ne put s'y maintenir. Il vint alors s'établir à Paris, et mourut le 3 septembre 1832, à Passy, près de cette ville. Continuateur de l'*Histoire littéraire d'Italie,* par Ginguené (*voyez* ce nom), il donne quelques renseignements sur les musiciens italiens ainsi que sur les auteurs de traités de musique du seizième siècle (tome X, pages 409-423), et fait une histoire abrégée du drame en musique dans le dix-septième (tome XII, pages 427-479) : il y a des choses intéressantes dans ce dernier chapitre.

SALGUES (Jacques-Barthélemy), littérateur, né à Sens, vers 1760, entra dans la carrière ecclésiastique, et fut professeur d'éloquence au collége de Sens, puis embrassa les principes de la révolution, et fut procureur de la commune de Sens. Fixé à Paris depuis 1797, il s'y livra à la littérature et à la rédaction des journaux. Il y mourut le 26 juillet 1830. Au nombre de ses écrits, on remarque un pamphlet intitulé : *Réflexions sur les causes de la dégradation du chant à l'Opéra, comparée avec les succès brillants de la danse au même théâtre;* Paris, an IV (1796), in-8°.

SALIERI (Antoine), compositeur célèbre, naquit le 19 août 1750, à Legnano, forteresse de l'État de Venise. Son père, qui était négociant, le mit de bonne heure dans un collége où il apprit les premiers éléments de la musique, du violon et du clavecin. Son frère aîné (François Salieri), bon élève de Tartini, fut son instituteur pour le premier de ces instruments, et Joseph Simoni, organiste de la cathédrale de Legnano, lui donna les premières leçons de piano. Des spéculations malheureuses ayant ruiné les parents de Salieri, son père mourut de chagrin, et ses nombreux enfants furent obligés de pourvoir eux-mêmes à leur existence. Antoine Salieri n'était alors âgé que de quinze ans : il jouait déjà bien du clavecin et possédait une belle voix de soprano : ces avantages le décidèrent à se rendre à Venise, où il trouva un protecteur dans un membre de l'illustre famille de Mocenigo. Ce patricien lui fit obtenir la table, le logement et l'instruction dans la maîtrise de Saint-Marc, sous la condition de chanter dans le chœur aux fêtes et dimanches. Jean Pescetti, second maître de chapelle de cette cathédrale, lui enseigna les principes de l'harmonie, et Ferdinand Pacini, ténor de la chapelle, lui donna des leçons de chant. A cette époque, Gassmann, maître de la chapelle impériale, vint à Venise, pour y faire jouer son opéra *Achille in Sciro:* sur la recommandation de Jean Mocenigo, il accepta Salieri pour élève, et celui-ci obtint de son protecteur l'autorisation de suivre son nouveau maître à Vienne, où il arriva le 15 juin 1766. Les leçons de Gassmann, et surtout la lecture du *Gradus ad Parnassum*, de Fux, lui firent faire de rapides progrès dans l'art d'écrire. Dans le même temps, il apprit d'un prêtre italien, nommé Pierre Tomasi, les principes des langues allemande et française, ainsi que de la poésie latine et italienne. Gassmann, animé d'un noble désintéressement pour son élève, fournissait aux dépenses de Salieri comme si celui-ci eût été son fils : mais ses bienfaits ne firent point un ingrat, car, à ses derniers jours, la reconnaissance de l'élève pour le maître était aussi vive que dans la jeunesse.

Quatre ans après son arrivée à Vienne, Salieri écrivit la musique de l'opéra bouffe *le Donne letterate*, sa première production dramatique, représentée pendant le carnaval de 1770. Le succès de cet ouvrage l'enhardit, et bientôt il déploya la plus rare activité dans ses travaux. *L'Amore innocente*, opéra-comique en deux actes, joué dans la même année; *Don Chisciotte*, opéra-ballet en un acte, représenté en 1771, et surtout *Armida*, opéra sérieux, en trois actes, joué dans la même année, firent connaître avantageusement le talent de Salieri, et fixèrent sur lui l'attention de la cour de Vienne. La suavité des mélodies est très-remarquable dans *l'Armida*. *Il Barone di rocca antica* (1772), *la Fiera di Venezia* (1772), *la Secchia rapita* (1772) et *la Locandiera* (1773), mirent le sceau à la réputation du jeune compositeur. Au mois de janvier 1774, la mort de Gassmann laissa vacante la place de maître de chapelle de la cour impériale : Salieri l'obtint, en 1775, et fit preuve d'une grande facilité en écrivant dans la même année, pour son service, deux grandes cantates avec orchestre, des concertos pour divers instruments, et *la Calamità de' cori,*

opéra bouffe en trois actes. Cependant l'enthousiasme qui avait accueilli la nouvelle manière de Gluck commençait à ébranler la foi que Salieri avait eue jusqu'alors dans la direction de ses idées. Il se rapprocha de l'auteur d'*Orphée*, après le décès de son premier maître, lui demanda des conseils, et se mit à étudier ses ouvrages avec tant de persévérance, qu'il parvint à s'approprier son style, en le modifiant par le caractère plus mélodique de ses propres inspirations. Quelques nouveaux opéras, deux oratorios, et diverses compositions nouvelles ayant augmenté sa réputation, il fut appelé à Milan, en 1778, pour y écrire *Europa riconosciuta*, opéra sérieux en trois actes, qui fut joué le 3 août, à l'ouverture du nouveau théâtre de *la Scala*. Une réunion d'excellents chanteurs, parmi lesquels on remarquait mesdames Balducci, Danzi, le fameux Pacchierotti, et Rubinelli, chanta dans cet ouvrage. Au carnaval de la même année, Salieri donna, à Venise, *la Scuola de' Gelosi*, puis il alla à Rome écrire *la Partenza inaspettata*, au printemps de 1779, et dans la même année, il fit jouer, au théâtre *Canobbiana* de Milan, *Il Talismanno*, opéra bouffe en deux actes. Rome le rappela au printemps de 1780, pour écrire la partition de *la Dama pastorella;* après quoi il retourna à Vienne, où le rappelait son service de maître de chapelle et de directeur du théâtre de la cour. Marie-Thérèse venait de mourir, et l'empereur Joseph II, amateur passionné de musique italienne, lui avait succédé.

En 1781, Salieri fit son premier essai de composition dramatique sur un livret en langue allemande ; mais déjà une affaire plus importante l'occupait tout entier. Gluck avait emporté de Paris le poëme des *Danaïdes*, dont l'administration de l'Opéra attendait la musique avec impatience ; épuisé par de longs travaux, et affaibli par l'âge et les infirmités, l'auteur d'*Armide* ne se sentait plus la force nécessaire pour écrire un si grand ouvrage. Sans s'expliquer avec les administrateurs de l'Opéra, il chargea Salieri de l'entreprise difficile de le remplacer dans cette tâche. Le travail fut long et pénible pour un compositeur qui ne connaissait pas la scène française, et qui en savait à peine la langue. Cependant, l'opéra terminé à la satisfaction de Gluck, celui-ci écrivit au directeur de l'Académie royale de musique qu'un de ses élèves l'avait aidé dans son travail et se rendrait à Paris, pour diriger la mise en scène des *Danaïdes*. Salieri arriva en effet à Paris avec sa partition, en 1784. L'ouvrage fut joué d'abord à la cour plusieurs fois avec succès, puis à Paris, où il excita le plus vif enthousiasme. Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1811) disent que le graveur paya deux mille francs au compositeur pour sa partition : le fait est inexact; car j'ai vu l'acte de vente où l'éditeur ne s'engageait à payer que *douze cents livres*, à la condition que le nom de Gluck resterait sur l'affiche jusqu'à la treizième représentation (1) : ce ne fut que le matin même de cette représentation que parut dans les journaux de Paris une lettre où Gluck déclarait que Salieri était l'unique auteur de la musique des *Danaïdes*. La direction de l'Opéra lui paya dix mille francs pour la propriété de l'ouvrage, outre trois mille francs pour les frais du voyage, et la reine lui fit un riche présent. Comblé de faveurs et de gloire, Salieri retourna à Vienne, emportant le livret des *Horaces*, tragédie lyrique en trois actes. Dans la même année, il donna, à Vienne, *Semiramide*, opéra sérieux en trois actes, et l'opéra-comique *Il Ricco d'un giorno*. L'empereur Joseph II lui demanda encore la musique d'*Eraclio e Democrito*, en deux actes, et de *la Grotta di Trofonio*, opéras joués sur le théâtre de la cour, en 1785. L'engagement qu'il avait contracté à Paris l'obligea d'y aller l'année suivante pour y faire jouer *les Horaces*, dont le succès fut à peu près négatif. Mais en 1787, le compositeur se releva brillamment dans *Tarare*, opéra tragi-comique en cinq actes, malgré l'absurdité du sujet et la platitude du style de Beaumarchais. C'est à l'occasion du succès de cette pièce qu'on demanda pour la première fois l'auteur à l'Opéra. Salieri, amené malgré lui sur la scène, fut couronné. De retour à Vienne, il traita de nouveau le même sujet, et le fit jouer avec un succès éclatant, sous le titre d'*Axur Re d'Ormus*. L'année 1788, où cet opéra fut représenté, est une des plus actives de la carrière du compositeur, car il mit en scène *Cublaï gran Can de' Tartari*, opéra héroï-comique, et termina plusieurs autres productions. *Il Pastor fido*, opéra en quatre actes, et *la Cifra*, en deux actes, représentés en 1789, marquèrent la fin de cette activité. L'empereur Joseph II mourut peu de temps après, et les événements importants qui suivirent son décès rendirent plus rares les re-

(1) Cet acte, passé entre Salieri et l'éditeur Deslauriers, devint ensuite la propriété d'Imbault, marchand de musique, qui eut pour successeurs Janet et Cotelle, chez qui je l'ai vu.

présentations du théâtre de la cour : *Catilina*, joué en 1792, *Il Mondo alla rovescia* (1794), *Palmira* (1795), *Il Moro* (1796), *Falstaff* (1798), *Cesare in Farmacusa* (1800), *Angiolina* (1800), *Annibale in Capua* (1801), *la Bella Selvaggia* (1802), *Die Neger* (le Nègre, 1804), furent les dernières productions dramatiques de Salieri.

Ce compositeur s'est aussi exercé dans la musique d'église, et l'on connait de lui cinq messes avec ou sans orchestre, un *Requiem* composé pour ses obsèques, plusieurs *Te Deum*, vêpres complètes, graduels, offertoires, motets, psaumes, quelques oratorios parmi lesquels on remarque *la Passion*, des chœurs, ouvertures, symphonies, beaucoup de canons pour deux, trois ou quatre voix, et des exercices de chant. Sans avoir possédé un de ces génies créateurs qui impriment une direction quelconque à l'art de leur époque, il eut certainement un talent d'autant plus remarquable qu'il sut en modifier le caractère et le présenter sous des aspects variés. *Les Danaïdes*, ouvrage traduit en allemand sous le titre de *Danaus*, et *Tarare*, qu'on retrouve presque en entier dans la partition d'*Axur*, sont les compositions dramatiques où ce talent s'est le plus élevé ; mais il y a aussi de fort belles choses dans *Semiramide* et dans *Cesare in Farmacusa*. On peut voir l'éloge que Carpani a fait de cette dernière production dans ses *Haydine*. Dans le pathétique, il s'élevait quelquefois jusqu'au sublime, ainsi que le prouve l'air d'Hypermnestre : *Par les larmes dont votre fille*, etc. Comme tous les compositeurs italiens dont l'éducation a commencé par l'étude du chant, Salieri écrivait bien pour les voix : à l'époque même où il se livrait à tout son enthousiasme pour la déclamation de Gluck, il trouvait l'art de la rendre facile dans ses propres ouvrages. Personne n'a mieux connu que lui le mécanisme de la coupe dramatique et l'effet du retour des idées : on peut même affirmer qu'il est entré plus qu'aucun des compositeurs modernes dans cette partie de la philosophie de l'art. De là vient qu'il a été l'oracle de tous les musiciens allemands qui ont écrit pour la scène pendant les vingt-cinq premières années du dix-neuvième siècle. Beethoven, Weigl, Meyerbeer se sont fait honneur d'avoir reçu ses conseils.

Parvenu à l'âge de soixante-dix ans, et accablé d'infirmités, Salieri avait demandé sa retraite en 1821 ; cependant, elle ne lui fut accordée qu'en 1824. En témoignage de satisfaction pour ses longs services, l'empereur lui fit accorder la totalité de son traitement pour sa pension de retraite. Il avait rempli ses fonctions de maître de chapelle sous les règnes de Marie-Thérèse, de Joseph II, de Léopold et de François. Il ne jouit pas longtemps des avantages qui lui avaient été faits par la cour impériale pour une carrière si bien remplie, car il mourut le 12 mai 1825, avant d'avoir achevé sa soixante-quinzième année. Tous les artistes qui se trouvaient alors à Vienne assistèrent à ses obsèques, où l'on exécuta le *Requiem* qu'il avait composé pour cette solennité, et qu'il n'avait fait entendre à personne. Il avait été marié, et avait plusieurs filles qui lui prodiguèrent des soins jusqu'à ses derniers jours. Décoré de la Légion d'honneur par le roi Louis XVIII, il avait été nommé associé étranger de l'Institut de France, en 1806, puis membre de l'Académie royale des beaux-arts, en 1816, et correspondant étranger du Conservatoire de Paris. Enfin, l'Académie royale de musique de Stockholm l'avait choisi pour un de ses membres.

Homme aimable, bienveillant, gai, spirituel, original, Salieri eut beaucoup d'amis parmi les artistes et dans le monde. De petite taille, mais bien fait, et toujours habillé avec une certaine recherche, il avait le teint brun, les yeux noirs et pleins de feu, le regard expressif et le geste animé. Personne ne savait autant que lui d'anecdotes et ne les contait d'une manière plus plaisante. Son langage était une sorte de jargon où les langues italienne, allemande et française étaient incessamment mêlées. Grand amateur de friandises, il ne pouvait passer près de la boutique d'un confiseur sans y entrer et remplir ses poches. Prompt à s'irriter, il se calmait aussi facilement, et la bonté de son cœur ne se démentait jamais. Le temps n'avait point affaibli sa reconnaissance pour les bienfaits qu'il avait reçus de Gassmann dans sa jeunesse. Les filles de ce compositeur (mesdames Fuchs et Rosenbaum) étaient encore dans l'enfance à la mort de leur mère : Salieri prit soin de leur éducation, fournit à tous leurs besoins, et fit de l'une d'elles (mademe Rosenbaum) une cantatrice distinguée. On trouve beaucoup de détails intéressants sur la vie privée et artistique de l'auteur des *Danaïdes*, dans une bonne monographie de M. Edlen de Mosel, intitulée : *Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri* (Sur la vie et les ouvrages d'Antoine Salieri ; Vienne, 1827, un volume in-8°) : j'en ai tiré la plupart des faits de cette notice.

Le catalogue des compositions de ce maître renferme les ouvrages suivants : I. Musique d'église : 1° Messe avec graduel et offertoire, à quatre voix de chœur, sans accompagnement. 2° Messe *idem* avec orchestre. 3° Deux messes à quatre voix de solos, chœur et orchestre. 4° Messe avec graduel et offertoire, à deux chœurs et orchestre. 5° *Requiem* à quatre voix de chœur et orchestre. 6° *Te Deum*, idem. 7° *Idem*, à deux chœurs. 8° *Te Deum* pour quatre voix de solos, chœur et orchestre. 9° Vêpres pour la dédicace de l'église, consistant en neuf morceaux. 10° Quatorze graduels, offertoires, motets, psaumes, etc., pour voix de solo et chœur. II. Oratorios et cantates : 11° *La Passione di Gesù Cristo*, oratorio en deux parties (1776). 12° *Gesù al limbo*, idem (1803). 13° *Saule*, fragments d'oratorio. 14° *La Sconfitta di Borea*, cantate (1774). 15° *Il Trionfo della gloria e della virtù*, idem (1774). 16° *Le Jugement dernier*, idem (1787). 17° *La Riconoscenza*, cantate allégorique (1796). 18° *Der Tyroler Landsturm* (la Tempête dans le Tyrol), cantate (1799). 19° *La Riconoscenza de' Tirolesi*, idem (1800). 20° *L'Oracolo*, idem (1803). 21° *Habsbourg*, idem (1805). III. Opéras : 22° *Le Donne letterate*, opéra bouffe en trois actes (1770). 23° *L'Amor innocente*, en deux actes (1770). 24° *Armida*, opéra héroïque en trois actes (1771). 25° *Il Don Chisciotte*, en un acte (1771). 26° *Il Barone di rocca antica*, en deux actes (1772). 27° *La Fiera di Venezia*, en trois actes (1772). 28° *La Secchia rapita*, en trois actes (1772). 29° *La Locandiera*, en trois actes (1773). 30° *La Calamità de' cori*, en trois actes (1774). 31° *La finta Scema*, en trois actes (1775). 32° *Delmita e Daliso*, en deux actes (1776). 33° *Europa riconosciuta*, opéra sérieux en trois actes (1776). 34° *La Scuola de' gelosi*, opéra bouffe en deux actes (1779). 35° *Il Talismanno*, en deux actes (1779). 36° *La Partenza inaspettata*, en deux actes (1779). 37° *La Dama pastorella*, en deux actes (1780). 38° *Der Rauchfangkehrer* (le Ramoneur), en trois actes (1781). 39° *Les Danaïdes*, tragédie lyrique en cinq actes (1784). Cet ouvrage a été repris avec grand succès à Paris, en 1817, avec des changements et des additions faits par Persuis et par Spontini. Ce dernier y avait ajouté une bacchanale de grand effet, dont la pensée était imitée d'un morceau du même genre placé par Cherubini dans le ballet d'*Achille à Scyros*. 40° *Semiramide*, en trois actes (1784). 41° *Il Ricco d'un giorno*, opéra bouffe en trois actes (1784). 42° *Eraclito e Democrito*, en deux actes (1785). 43° *La Grotta di Trofonio*, en deux actes (1785). La grande partition de cet ouvrage a été gravée à Vienne, chez Artaria. 44° *Les Horaces*, tragédie lyrique en trois actes (1786). 45° *Tarare*, opéra en cinq actes avec un prologue (1787). 46° *Axur re d'Ormus*, opéra semi-seria en quatre actes (1788). Cet ouvrage fut joué avec succès au Théâtre-Italien de Paris, en 1813, par Marianne Sessi, Tachinardi et Bassi. 47° *Cublai, Gran Can de' Tartari*, en deux actes (1788). 48° *Il Pastor fido*, en quatre actes (1789). 49° *La Cifra*, en deux actes (1789). 50° *Catilina*, en deux actes (1792). 51° *Il Mondo alla rovescia*, en deux actes (1794). 52° *Palmira*, en deux actes (1795). 53° *Il Moro*, en deux actes (1796). 54° *Falstaff*, en deux actes (1798). 55° *Danaus*, en quatre actes (1800). 56° *Cesare in Farmacusa*, en deux actes (1800). 57° *Angiolina*, en deux actes (1800). 58° *Annibale in Capua*, en trois actes (1801). 59° *La Bella Selvaggia*, en deux actes (1802). 60° Ouvertures, entr'actes et chœurs des *Hussites de Naumbourg* (1803). 61° *Die Neger*, en deux actes (1804). 62° *Chimène et Rodrigue*, tragédie lyrique en cinq actes, pour l'Opéra de Paris (1788), non représentée. 63° *La Princesse de Babylone*, opéra en trois actes (1789), *idem*. 64° *Sapho*, en trois actes (1790), *idem*. Les partitions originales de ces trois ouvrages se trouvent dans les cartons de l'Académie royale de musique de Paris. 65° Fragments d'un opéra intitulé *I Tre Filosofi*, non représenté. 66° *Das Posthaus* (la Maison de Poste), opéra non terminé. 67° *Die Generalprobe* (la Répétition générale), opéra non terminé. IV. Musique vocale détachée : 68° Environ cinquante morceaux de chant tels que airs, duos, trios, chœurs, avec accompagnement d'orchestre. 69° Vingt-huit divertissements vocaux avec accompagnement de piano, divisés en trois parties ; Vienne, Weigl. 70° *Scherzi armonici*, consistant en vingt-cinq canons à trois voix, sans accompagnement ; *ibid*. 71° Continuation du même recueil, consistant en quinze canons à trois voix, et douze autres pièces à deux, trois et quatre voix, sans accompagnement ; *ibid*. 72° Cent cinquante autres compositions du même genre, en manuscrit. 73° Méthode de chant en vers italiens, et les vers en musique à quatre voix, avec accompagnement de basse, etc., en manuscrit. V. Musique instrumentale : 74° Concerto pour orgue (1775). 75° Deux concertos pour le piano

(1778). 76° Concerto pour flûte et hautbois (1774). 77° Symphonie concertante pour violon, hautbois et violoncelle (1774). 78° Symphonie pour l'orchestre (1776). 79° Sérénades et musique de ballets. 80° Vingt-quatre variations pour l'orchestre, sur le thème des *Folies d'Espagne*.

SALIMBENI (Félix), célèbre sopraniste, né à Milan, vers 1712, fut conduit à Naples dans sa jeunesse, et y devint élève de Porpora, qui en fit un des chanteurs les plus parfaits de cette époque si riche en talents de premier ordre. Salimbeni débuta à Rome, en 1731, dans le *Cajo Fabrizio* de Hasse ; l'année suivante, il se fit entendre à Milan, dans l'*Alessandro nell' Indie*, du même compositeur. Dès lors, on jugea qu'il se placerait au rang des chanteurs les plus remarquables de son temps, et des offres lui furent faites pour qu'il entrât au service de l'empereur Charles VI, amateur passionné de musique, dont la chapelle offrait une réunion d'artistes excellents : il accepta ces offres et partit pour Vienne, en 1733. Pendant quatre années, il chanta, au Théâtre-Impérial, dans les opéras de Caldara et autres maîtres célèbres, ainsi que dans la chapelle de la cour. Métastase écrivit pour lui les rôles de quelques-uns de ses opéras, et l'on croit qu'il a fait son portrait dans ces vers de l'*Olimpiade :*

Io l'ho presente. Avea
Bionde le chiome, oscuro il ciglio; i labbri
Vermigli si, ma tumidetti, e forse
Oltre il dover; gli sguardi
Lenti e pietosi, un arrossir frequente,
Un soave parlar...

Fatigué par le service de la chapelle impériale, et aussi par suite de dégoûts que lui faisait éprouver le maître de chapelle Caldara, Salimbeni s'éloigna de Vienne, en 1737, et retourna en Italie. Les Biographes qui disent qu'il joua le rôle d'*Alceste*, dans l'opéra de Gluck, en 1742, sont tombés dans une singulière inadvertance, car Gluck n'écrivit cet ouvrage qu'en 1767. En 1743, Salimbeni entra au service du roi de Prusse (Frédéric II), et débuta au théâtre de Berlin, au mois de décembre, par le rôle de César, dans *Catone in Utica*. Il y obtint un succès d'enthousiasme, et pendant un séjour de sept ans dans la même ville, l'admiration excitée par son talent ne diminua pas. Toutefois la perfection de son chant était le seul avantage qu'il eût à la scène, car son action dramatique était froide, ou plutôt nulle. Vers la fin de 1750, il quitta Berlin pour se rendre à Dresde, où il n'eut pas moins d'admirateurs. Le premier rôle où il s'y fit entendre fut dans *Leucippo*, de Hasse. Ce compositeur avait écrit pour lui cinq airs nouveaux dans cet ouvrage, où Salimbeni produisit une impression profonde. Cependant, l'amour effréné du plaisir auquel il s'était souvent abandonné avait altéré sa santé et diminué la beauté de son organe. On aperçut à Dresde ces fâcheux résultats dans l'oratorio de Hasse *I Pellegrini*, qu'on exécuta le vendredi saint (1751), et lui-même ne put se dissimuler la détérioration de sa voix. Dans l'espoir que l'air natal pourrait le rendre à la santé, il s'éloigna de Dresde après Pâques pour retourner en Italie ; mais arrivé à Laybach, il y fut arrêté par une maladie sérieuse qui le conduisit au tombeau dans le mois de mai 1751. Ainsi mourut, à la fleur de l'âge, un des plus grands chanteurs qu'ait produits l'Italie.

SALINAS (François), savant écrivain espagnol sur la musique, naquit à Burgos, vers 1512. Sa nourrice, dont le lait n'était pas sain, lui donna le germe d'une maladie d'yeux qui, malgré les efforts des médecins, se termina par la perte à peu près totale de la vue, lorsque Salinas eut atteint sa dixième année. Son père, qui jouissait d'une certaine aisance, lui fit enseigner la musique et lui fit donner des leçons de clavecin et d'orgue pour le désennuyer. Le hasard lui fit apprendre plus tard la langue latine, et, chose singulière, ce fut une femme qui la lui enseigna. Une jeune fille qui avait appris cette langue, et qui se destinait à prendre le voile, voulut prendre des leçons d'orgue, et Salinas fut choisi pour lui enseigner cet instrument, en échange de l'instruction qu'elle avait consenti à lui donner dans le latin. Les rapides progrès qu'il y fit décidèrent ses parents à le placer à l'université à Salamanque. Il y apprit la langue grecque et suivit un cours de philosophie. Son heureux destin voulut qu'en sortant de l'université, il entrât au service de Pierre Sarmento, archevêque de Compostelle, qui, charmé de ses talents et de l'étendue de ses connaissances, l'emmena à Rome, lorsqu'il y fut appelé pour recevoir le chapeau de cardinal. Les immenses richesses littéraires rassemblées dans cette ville, et la conversation de savants hommes, fournirent à Salinas les moyens d'acquérir des connaissances étendues, particulièrement dans la musique des anciens, dont il pénétra les mystères mieux qu'aucun musicien de son temps. Résolu de se fixer dans cette ville, et dans l'espoir d'obtenir un bénéfice, il entra dans les ordres et prit le titre d'abbé, s'attachant tour à tour à divers

cardinaux qui lui promirent plus de protection qu'ils ne lui en accordèrent. D'après la qualité qu'il prend au frontispice de son traité de musique, il paraîtrait cependant qu'il finit par obtenir du pape Paul IV le titre d'abbé de Saint-Pancrace de Rocca Scalegna, dans le royaume de Naples. Quoi qu'il en soit, après un séjour de vingt-trois ans à Rome, Salinas fut rappelé à Salamanque avec le titre de professeur à l'université. Il y ouvrit des cours de musique et de rhythmique. Pour aider à l'intelligence des matières qu'il enseignait, il écrivit un livre intitulé : *Francisci Salinæ Burgensis abbatis sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi Musicæ professoris, De Musica libri septem, in quibus ejus doctrinæ veritas tam quæ ad harmoniam, quam quæ ad rhythmum pertinet, juxta sensus ac rationis judicium ostenditur et demonstratur. Cum duplici Indice capitum et rerum; Salmanticæ, excudebat Mathias Gastius,* 1577, in-fol. (1). Ce livre, remarquable par son élégante latinité, prouve que son auteur avait beaucoup d'érudition, une connaissance profonde de la musique, et qu'il était philosophe et mathématicien. Il y traite particulièrement de l'union du rhythme poétique avec le rhythme musical ; mais, ainsi que le remarque fort bien Requeno (*voyez* ce nom), il ne paraît pas avoir entrevu l'existence de celui-ci, indépendant du rhythme poétique, quoique le rhythme dans la musique instrumentale des anciens ne paraisse pas pouvoir être révoqué en doute, d'après le traité anonyme grec de la mesure et du rhythme, dont on connaît plusieurs manuscrits et qui a été publié par M. Bellermann (*voyez* ce nom). Dans la science des proportions musicales, Salinas a particulièrement suivi la doctrine de Boèce. Ce célèbre professeur paraît avoir été aussi habile dans la pratique de la musique, que savant dans la théorie. Il mourut à Salamanque, dans le mois de février 1590, à l'âge d'environ soixante-dix-huit ans.

SALLANTIN (Antoine), hautboïste distingué, descendait d'une famille qui, pendant une partie du dix-huitième siècle, avait été attachée à la musique de la maison du roi. Il était fils de Nicolas Sallantin, hautboïste de l'Opéra, surnommé *le Cadet*, et neveu d'Antoine Sallantin, premier accompagnateur sur la flûte, au même spectacle, ainsi que de François-Alexandre Sallantin, appelé *Sallantin l'aîné*, basse de violon et dessus de cornet de la grande écurie du roi; et enfin de Charles Sallantin, violon de l'orchestre de l'Opéra. Lui-même fut longtemps connu sous le nom de *Sallantin le neveu*, puis sous celui de *Sallantin aîné*, pour le distinguer de son frère, attaché comme lui à l'orchestre de l'Opéra. Il naquit à Paris, en 1754. Son père, qui lui donna les premières leçons de son instrument, fut bientôt surpassé par lui. Avant Antoine Sallantin, tous les hautboïstes français avaient un son dur et sauvage : on les employait en nombre presque égal à celui des violons dans l'orchestre de l'Opéra, ils jouaient les mêmes parties, et soufflaient de toutes leurs forces, sans aucunes nuances. Le jeune artiste était âgé d'environ vingt ans lorsque Fischer arriva à Paris; enthousiasmé par le talent de ce virtuose, il s'attacha à lui, en reçut des leçons, et changea complétement sa manière. Entré à l'orchestre de l'Opéra, en 1773, il y resta jusqu'en 1790, et obtint alors un congé pour aller à Londres entendre encore Fischer, et perfectionner son talent. Les événements de la révolution le retinrent éloigné de la France jusqu'en 1792, mais depuis cette époque jusqu'en 1813, il continua de remplir ses fonctions au même théâtre. Dans les fameux concerts de Feydeau, en 1794 et 1795, il fit souvent applaudir son talent, remarquable surtout par la beauté du son et la netteté dans les traits. A l'époque de la fondation du Conservatoire, il y fut appelé comme professeur de son instrument, et y forma de bons élèves, parmi lesquels on remarqua Vogt et Gilles. Retiré à la fin de 1813, Sallantin a vécu encore plusieurs années. On n'a gravé de sa composition qu'un concerto pour flûte et orchestre ; Paris, Pleyel, 1797.

SALLENEUVE (Édouard), professeur de musique et compositeur à Berlin, est né le 19 décembre 1800, à Kœnigsberg, où son père, Français de naissance, exerçait l'art de la sculpture. Destiné à la pratique du même art, Salleneuve en commença l'étude; mais son penchant pour la musique était si vif, qu'il obtint la permission de se rendre à Breslau, où il se mit sous la direction de L. Kæhlert ; ensuite il se rendit à Berlin, où Pax, Birnbach, Rungenhagen et Bernard Klein devinrent ses maîtres de chant et de composition. L'instrument qu'il adopta fut la guitare ; plus tard il

(1) J'ai toujours douté de l'existence d'une édition du même livre donnée à Salamanque en 1592, suivant l'indication de la table des auteurs placée à la fin du 1er volume de l'*Histoire de la musique* du P. Martini : j'ai acquis en effet la preuve que cette édition est celle de 1577, dont le frontispice a été renouvelé, en voyant l'exemplaire de Martini dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologne.

fut considéré comme un des guitaristes les plus habiles de l'Allemagne. Possédant une bonne voix de ténor, il fut aussi membre de plusieurs sociétés de chant de Berlin. Il a publié de sa composition un grand nombre de *Lieder* en recueils et détachées, dont plusieurs ont obtenu un succès populaire. On connaît aussi de lui plusieurs recueils de chants pour quatre voix d'hommes. Parmi ses productions instrumentales on remarque des contredanses et valses pour piano, des marches, des variations faciles et des rondeaux pour cet instrument, sur des thèmes d'opéras.

SALM-DYCK (Constance-Marie **DE THEIS**, princesse de), est née à Nantes, le 7 novembre 1767. Après avoir reçu une éducation brillante, elle épousa, en 1789, Pipelet, médecin qui jouissait de quelque réputation, et alla s'établir à Paris, où elle put se livrer à son goût pour la littérature et particulièrement pour la poésie. Un de ses premiers ouvrages fut le poëme de *Sapho,* opéra en quatre actes, qui fut mis en musique par Martini et eut plus de cent représentations au théâtre Louvois. Des épîtres en vers, des drames, et différentes autres pièces lues par madame Pipelet à l'Athénée de Paris et dans d'autres sociétés littéraires, puis imprimées, lui firent une honorable réputation dans les lettres. Elle avait aussi composé plusieurs romances, dont elle fit la musique avec accompagnement de piano, et qui furent publiées sous les titres suivants : *Conseil aux femmes, le Méchant, la Fièvre, l'Inconstant,* etc. On lui doit aussi l'*Éloge de Pierre Gaviniès,* Paris, 1802, in-8°. En 1803, elle épousa le comte de Salm-Dyck, qui prit le titre de prince, en 1816. Depuis lors madame de Salm a vécu alternativement dans les propriétés de son mari, en Allemagne et à Paris, où sa conversation douce et spirituelle réunissait près d'elle l'élite des gens de lettres et des artistes. Elle est morte à Paris, le 13 avril 1845.

SALMON (Jacques), violoniste, compositeur et valet de chambre de Henri III, roi de France, naquit en Picardie et vécut à Paris, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a coopéré avec Beaulieu, autre musicien français, à la composition de la musique du *Ballet comique de la Royne,* de Baltazarini (*voyez* ce nom). En 1575, il obtint, au concours de musique à Evreux (Normandie), le prix du luth d'argent, pour la chanson à quatre voix de sa composition, sur les paroles : *Je meurs pensant en ta douceur* (1).

SALMON (Thomas), maître ès arts au collége de la Trinité, à Oxford, puis recteur à Mepsall, dans le duché de Bedford, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Préoccupé des difficultés de la lecture de la musique dans la notation ordinaire, et voulant réduire les tablatures de luth, de viole et de clavecin, alors en usage, à une notation universelle, d'où la diversité des clefs serait bannie, il imagina de poser, sur la portée, les lettres romaines, indicatives des notes; ce qui n'était pas nouveau, car on en trouve des exemples pour le plain-chant dans quelques manuscrits des douzième et treizième siècles. Salmon publia ce qu'il considérait comme une importante découverte dans un livre intitulé : *An Essay to the advancement of Musick, by casting away the perplexity of different cliffs, and uniting all sorts of Musick, lute, viol, violins, organ, harpsichord, voice, etc., in one universal character* (Essai sur le perfectionnement de la musique, où l'on propose d'écarter les difficultés qui résultent des différentes clefs, etc.); Londres, 1672, in-8°. Lipenius (*Bibl. philol.* p. 976), et Walther, d'après lui, citent du même auteur un livre intitulé *De augenda Musica* (Londres, 1667, in-8°), qui semble être le même ouvrage écrit en latin ; mais aucun autre auteur n'en fait mention. Le projet de réduire les clefs à une seule a été reproduit un siècle plus tard par l'abbé de la Cassagne, et fort souvent depuis, mais toujours sans succès. L'innovation de Salmon à ce sujet fut vivement attaquée par Mathieu Lock (*voyez* ce nom), dans des observations imprimées en 1673, in-8°. Salmon répondit avec humeur, dans un petit écrit intitulé : *A Vindication of an Essay to the advancement of Music from Mr. Matthew Lock's observations, enquiring into the real nature and most convenient practice of that Science* (Défense de l'Essai sur le perfectionnement de la musique contre les observations de M. Mathieu Lock, etc.), Londres, 1673, in-8°. Cette réponse est sous la forme d'une lettre adressée au docteur Wallis. On a aussi de Salmon un mémoire sur la possibilité d'appliquer dans l'exécution de la musique les intervalles d'après leurs proportions mathématiques, sous ce titre : *A proposal to perform Music in perfect and mathematical proportions,* avec des remarques étendues du docteur Wallis; Londres, 1688, in-4°. Salmon a reproduit les idées de cet écrit dans un autre

(1) Voyez *Puy de musique érigé à Evreux en l'honneur de madame Sainte-Cécile,* publié d'après un manuscrit du seizième siècle, par MM. Bonnin et Chassant, p. 33.

mémoire inséré dans les *Transactions philosophiques* de 1705, sous ce titre : *The Theory of Music reduced to arithmetical and geometrical proportions*.

SALOMAN (Siegfried), violoniste et compositeur danois, est né à Tondern, en 1818. Son père, qui était négociant, jouait du violon ; il lui enseigna les principes de cet instrument. Lorsqu'il eut atteint sa douzième année, on lui donna pour premier professeur un violoniste nommé *Christian Selmer*. En 1831, il fut envoyé à Copenhague, où il reçut tour à tour des leçons de Sahlgreen, Frœblich, Paulli, Krossing, Wechschall et Hartmann. L'excellent compositeur Weyse et Siboni lui enseignèrent l'harmonie et le contrepoint. Parvenu à l'âge de vingt ans, Saloman obtint un subside du gouvernement pour voyager ; il se rendit d'abord à Berlin, puis à Dessau, où il entra à l'orchestre du théâtre en qualité de premier violon : il y acheva de s'instruire dans la composition par les leçons de Frédéric Schneider. En 1841, il alla à Dresde et y prit encore quelques leçons de violon de Lipinski. Deux ans après, il retourna en Danemark et s'établit à Copenhague, où il fit des lectures publiques sur la théorie de la musique. Au mois de mai 1844, cet artiste donna, au théâtre royal de cette ville, l'opéra en trois actes, intitulé : *Tordenskiold in Dynekilen* (Orage en Dalécarlie), dont le livret était de *Lyser ;* cet ouvrage fut bien accueilli par le public. L'ouverture avait été exécutée dans un concert à Dresde, deux ans auparavant. *Das Diamantkreuz* (la Croix de diamants), en trois actes, fut le second opéra de Saloman, représenté à Copenhague. Il fut joué, pour la première fois, le 20 mars 1847, obtint un brillant succès et fut joué au théâtre de Berlin dans l'année suivante. Un opéra en un acte, du même artiste, intitulé : *Die Herzenprobe* (les Épreuves du cœur), fut joué à Copenhague, au mois de novembre 1847. M. Saloman a fait jouer aussi à Darmstadt et à Francfort-sur-le-Mein un petit opéra intitulé *Das Corps der Rache*. Il vécut ensuite pendant plusieurs années en Russie, puis en Hollande, où il épousa la cantatrice Henriette Nissen, en 1850. Après cette époque il fit avec elle un grand voyage en Suède, en Finlande et en Russie. Au commencement de 1857, il était de retour en Allemagne et vécut quelque temps dans les villes du Rhin, puis il fit avec sa femme un voyage en Suisse, et dans l'hiver de 1858-1859, il habita à Bruxelles. Une ouverture de sa composition fut alors exécutée dans un concert du Conservatoire de cette ville. A cette époque, madame Saloman ayant été rappelée à Pétersbourg, son mari l'y accompagna. Depuis lors, on n'a plus eu de renseignements sur la suite de la carrière de Saloman. On a publié de cet artiste : 1° Romance (en *si* mineur) pour violon avec piano, op. 9 ; Hambourg, Schuberth. 2° Six *Lieder* pour contralto ou baryton, avec piano, op. 2 ; *ibid*. 3° Six *idem* pour mezzo soprano, contralto ou baryton, op. 6 ; *ibid*. 4° Plusieurs œuvres instrumentales.

SALOMAN (madame Henriette), cantatrice connue d'abord sous son nom de famille **NISSEN**, est née vers 1820, à Gothembourg (Suède). En 1836, elle se rendit à Paris où elle reçut des leçons de chant de Manuel Garcia pendant trois ans. Ses études terminées, elle fut engagée au Théâtre-Italien de Paris, où elle débuta par le rôle d'*Adalgise,* dans *la Norma*, dont le rôle principal était chanté par mademoiselle Grisi. Obligée de chanter un soir à l'improviste le rôle de *Rosine,* dans *le Barbier de Séville*, à cause d'une indisposition de madame Persiani, mademoiselle Nissen y fit preuve de talent et dès ce moment commença sa réputation. De retour, dans sa patrie, en 1842, elle fut engagée au théâtre de Stockholm. Au printemps de 1844, elle chanta à Dresde et dans l'automne de la même année, elle partit pour l'Italie ; mais à peine arrivée à Milan, elle y reçut un engagement avantageux pour le Théâtre-Italien de Pétersbourg. Ce ne fut que dans l'année suivante qu'elle put retourner en Italie. Mantoue fut la première ville où elle fut engagée : elle y chanta *la Sonnambula* dans trente-cinq représentations ; puis elle alla à Bologne pour y jouer l'*Attila* de Verdi, *la Norma* et *la Sonnambula*. A Livourne, où elle se trouvait en 1846, elle obtint de si brillants succès qu'elle y reçut des engagements pour Florence et pour Rome. Elle chanta dans cette dernière ville en 1847, dans l'*Attila, I due Foscari* et *I Lombardi*. De Rome, elle alla à Ferrare, où elle ne donna que deux représentations, parce que la révolution l'obligea de s'en éloigner. Elle se rendit alors à Londres, où six semaines d'études de la langue anglaise la mirent en état de chanter dans l'opéra national à *Covent Garden*. Rappelée à Stockholm après la saison, elle s'y rendit et y chanta dans l'hiver de 1849. En Allemagne, où elle se rendit ensuite, elle se fit entendre avec de grands succès à Leipsick, à Brême, Oldenbourg, Hanovre, Francfort, Dresde et Berlin ; puis elle parcourut la Hollande, où elle épousa Salo-

man. Dans le voyage qu'elle entreprit ensuite avec lui en Suède, en Finlande et en Russie, elle alla jusqu'en Sibérie d'un côté, et à Odessa de l'autre. Le reste de sa carrière est indiqué dans la notice précédente.

SALOMON (Élie), prêtre français du treizième siècle, fut clerc du couvent de Saint-Aster, dans le Périgord. Il écrivit, en 1274, un traité de musique intitulé : *De Scientiâ artis musicæ*, qu'il dédia au pape Grégoire X. L'abbé Gerbert, qui en a trouvé une copie dans la Bibliothèque ambrosienne de Milan, l'a inséré dans sa *Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique* (t. III, p. 16-64). C'est un traité du plain-chant, où l'on trouve quelques passages qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de l'art.

SALOMON (B.), luthier de Paris, élève de Bocquay, vécut vers la fin du règne de Louis XIII. Ses violons, construits sur le même patron que ceux de son compatriote Guersan, sont fort estimés, et ne sont pas communs. On a aussi de lui de bonnes basses de viole.

SALOMON (...), né dans la Provence, en 1661, se rendit à Paris dans sa jeunesse, et devint élève de Sainte-Colombe, pour la basse de viole, sur laquelle il acquit un talent distingué. Il était déjà âgé de cinquante et un ans lorsqu'il entra dans la musique du roi, en remplacement de Lemoyne. Le premier ouvrage qui le fit connaître avantageusement fut un recueil de motets, publié par Christophe Ballard, en 1705. Le 24 avril 1713, il fit représenter, à l'Opéra, *Médée et Jason*, tragédie lyrique en cinq actes, qui eut un brillant succès, et qui fut reprise en 1727, 1736 et 1749. On doit aussi à Salomon la musique de *Théoné*, opéra en trois actes, joué en 1715. Salomon mourut à Versailles, dans les derniers mois de 1731, à l'âge de soixante et dix ans.

SALOMON (Jean-Pierre), violoniste distingué, naquit à Bonn sur le Rhin, en 1745, suivant un acte de naissance trouvé dans ses papiers après sa mort. A l'âge de trente ans, il entra au service du prince Henri de Prusse et composa pour le théâtre de ce prince plusieurs opéras français et d'autres morceaux. En 1781, il fit un voyage à Paris, puis se rendit à Londres, où de brillants succès l'engagèrent à se fixer. Homme aimable et bien élevé, il fut recherché par la haute société anglaise, qui le combla de témoignages d'intérêt. Une chute de cheval lui causa de graves lésions dont il mourut. Les biographes anglais ne font pas connaître l'année de son décès. On a gravé, à Paris, six solos pour le violon, de la composition de Salomon. La Bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit la partition de l'oratorio *Hiskias*, composé par cet artiste. C'est lui qui, ayant institué de grands concerts à la salle de *Hannover-Square*, fit un arrangement avec Haydn pour écrire les douze grandes symphonies considérées comme les œuvres les plus parfaites de ce musicien célèbre (*voyez* Haydn).

SALOMON (Maurice), directeur de musique à Wernigerode, en Saxe, est auteur d'un roman musical intitulé : *Eduards letzte Jahre* (les Dernières années d'Édouard); Quedlinbourg et Leipsick, Basse, 1826, deux volumes in-8°. Cet ouvrage contient des aperçus philosophiques sur la musique. On a aussi de M. Salomon un petit écrit intitulé : *Ueber Natorp's Anleitung zür Unterweisung im Singen* (Sur l'introduction à l'enseignement du chant, de Natorp); Quedlinbourg, Basse, 1820, in-8° de six feuilles. Cet opuscule est une critique de l'usage de la notation en chiffres dans l'enseignement élémentaire de la musique, et l'auteur y démontre d'un manière irrésistible que l'habitude de cette notation contractée dans l'enfance est un obstacle à peu près insurmontable pour apprendre plus tard la notation usuelle.

SALOMON (M.), professeur de guitare, né à Besançon, en 1786, mort dans la même ville, le 19 février 1831, s'est fait connaître, en 1828, par l'invention d'une guitare à trois manches appelée *Harpolyre*. Cet instrument était monté de vingt et une cordes; six de ces cordes étaient placées sur le manche du milieu, appelé *manche ordinaire*, et accordées comme sur la guitare commune. Le manche gauche, destiné aux basses, était monté de sept cordes accordées par demi-tons, depuis le *mi* bas jusqu'au *la* grave de la contrebasse; enfin, le manche de droite, appelé *manche diatonique*, était monté de huit cordes sonnant *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*. Des oppositions de sonorité d'un bon effet se faisaient remarquer entre le manche du milieu et le manche de droite, et les cordes du manche de gauche fournissaient des notes de basse vigoureuses. La conception de la harpolyre semblait devoir sauver la guitare de l'entier abandon dont elle est menacée, par les ressources variées qu'elle offrait aux exécutants; cependant, cette invention n'a pas eu de succès, aucun artiste n'ayant voulu se livrer à l'étude des difficultés de l'emploi des trois manches, quoique Salomon eût fa[illegible]

graver une méthode pour la harpolyre, et que Sor eût composé des études et des exercices pour cet instrument.

On doit aussi à Salomon l'invention d'une machine ingénieuse à laquelle il a donné le nom d'*accordeur*. Elle consiste en un mécanisme composé de lames métalliques sonores, accordées sur les degrés de l'échelle chromatique, et d'un cylindre denté, mû par un mouvement d'horlogerie, qui fait résonner à volonté chaque lame donnant une intonation déterminée. Cette intonation se répète aussi longtemps qu'il est nécessaire pour accorder à l'unisson une note de piano, de harpe, ou de tout autre instrument à sons fixes dont on veut faire la partition. Malgré les avantages que l'accordeur présentait pour la pratique de l'accord des instruments, il ne réussit pas mieux que la *harpolyre*. Après avoir fait inutilement un long séjour à Paris pour y faire adopter ses inventions, Salomon retourna à Besançon, où la fatigue de ses efforts, et le chagrin d'avoir dissipé en essais le fruit de ses travaux et de ses économies, le conduisirent au tombeau, à l'âge de quarante-cinq ans. On a gravé de sa composition : 1° Douze divertissements pour la guitare, op. 1 ; Paris, Launer. 2° Valses pour la guitare, op. 2 ; *ibid*. 3° Contredanses et valses *idem ;* Paris, Aulagnier. 4° Air varié (Charmant ruisseau) pour la harpe ; Paris, Janet.

SALPIUS (Jean), auteur allemand, sur qui l'on n'a aucun renseignement, n'est connu que par un écrit intitulé : *Dissertatio de musica imprimis antiqua ;* Neu-Ruppin, 1714, in-4° de trente-deux pages.

SALULINI (Paul), maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, naquit dans cette ville, en 1709. Les premières leçons de musique lui furent données par un de ses compatriotes, nommé le chevalier *de la Ciaja ;* puis il alla terminer ses études sous la direction du P. Martini, dans la célèbre école de Bologne. De retour à Sienne, il y fut pendant quelques années premier violon de l'Opéra, et le 5 mai 1765, il obtint la place de maître de chapelle de la cathédrale. Il en remplit les fonctions pendant quinze ans, et écrivit dans cet espace de temps un service complet pour tous les dimanches et fêtes de l'année, en style moderne, avec orchestre. La messe de *Requiem* qu'il a écrite à l'occasion de la mort de l'empereur François I^er^ donne une haute idée du mérite de l'auteur. Salulini mourut à Sienne, le 29 janvier 1780, à l'âge de soixante et onze ans.

SALVADOR (Joseph), docteur en médecine de la faculté de Montpellier, est né dans cette ville, en 1796, d'une famille israélite. On lui doit un bon livre intitulé : *Histoire des institutions de Moïse et du peuple hébreu ;* Paris, Ponthieu, 1828, trois volumes in-8°. Il y traite (t. III, p. 127 et suiv.) des instruments des Hébreux, et en donne une description qui diffère en plusieurs points importants de celles qu'on trouve dans les auteurs qui ont écrit antérieurement.

SALVADOR (Daniel), professeur de musique à Bourges, né d'une famille israélite, est auteur d'un ouvrage intitulé : *Grammaire philharmonique, ou cours complet de musique, contenant la pratique et la théorie de la mélodie et de l'harmonie ;* Bourges, de l'imprimerie de Manceron, 1837-1838, deux volumes, in-4°.

SALVATOR (Jean), ecclésiastique, savant dans la musique, fut maître de la *Pietà di Turchini*, et maître de la chapelle royale. On connaît de sa composition des Répons des morts, et des Répons pour la semaine sainte. Le marquis de Villarosa n'indique pas l'époque où il a vécu ; mais on sait que Dominique Sarri étudia sous sa direction dans le Conservatoire de la Pietà, et qu'il en sortit en 1697, d'où il résulte que Salvator mourut dans la seconde moitié du dix-septième siècle.

SALVATOR ROSA. *Voyez* **ROSA** (Salvator).

SALVATORI (Dominique), compositeur de musique d'église, naquit à Modène, le 5 avril 1748. Après avoir fait ses études au collége des Jésuites de cette ville, il reçut des leçons de Gigli, maître de chapelle de la cour, pour le clavecin, l'orgue et le contrepoint. Le duc de Modène, François III, ayant eu connaissance de ses rapides progrès dans l'art musical, lui fit une pension et l'envoya au Conservatoire de San-Onofrio, à Naples, pour y perfectionner ses connaissances. Salvatori s'y fit si bien remarquer par son talent, qu'il fut chargé de composer plusieurs messes solennelles pour les églises de Naples. Rappelé à Modène pour y occuper la place de second maître de chapelle de la cour, il y arriva dans un état de dépérissement causé par une affection de poitrine. Toutefois, il ne ralentissait pas ses travaux. Il donna une preuve remarquable de son génie pour l'art dans une messe solennelle qui fut chantée dans l'église ducale de Sainte-Marie *della Pomposa*, le 24 avril 1774, à l'occasion de l'érection de la statue équestre du duc François III, et qui produisit une vive sensa-

tion. Ce fut le chant du cygne, car ce jeune artiste mourut le 25 octobre de la même année, à l'âge de vingt-six ans.

SALVI (Matteo), compositeur dramatique, né à Bergame, vers 1815, a fait ses études musicales dans cette ville, sous la direction de Mayr. En 1843, il a écrit à Vienne l'opéra bouffe intitulé *la Prima Donna,* qui ne réussit pas. Deux ans après, il donna à *la Scala* de Milan, *Lara,* qui eut du succès et dont les airs et duos ont été publiés dans cette ville, chez Ricordi. En 1845, Salvi fit représenter au même théâtre, *I Burgravi,* qui tomba à plat. On a, sous le nom de ce compositeur, des recueils de mélodies, dont un a pour titre *Premières pensées musicales.*

SALVI (Lorenzo), ténor distingué, que je crois parent du précédent, est né à Bergame, vers 1812. Il débuta à Rome, à l'automne de 1832. Sa voix manquait un peu de puissance, mais sa méthode était bonne et il chantait avec grâce. Dans les années 1834 et 1835, il chanta à Naples; mais sa voix parut un peu faible au grand théâtre Saint-Charles de cette ville. Toutefois il y fut rappelé, en 1836, et y resta jusqu'au printemps de 1839. De cette ville, il alla à Vienne, puis à Padoue et à Venise. Je l'entendis à Bergame avec la Strepponi et Coletti, en 1841, et je fus satisfait de son style élégant et pur. Pendant les années 1844, 1845 et 1846, il chanta à Moscou et à Pétersbourg avec succès; mais le climat de la Russie étant trop défavorable à sa santé, il résilia son engagement et se rendit à Londres, où il chanta avec un grand succès, en 1848. Dans l'année suivante, il fut engagé au Théâtre Italien de Paris. En 1851, Salvi est retourné en Italie et paraît avoir quitté la scène.

SALZITTI (Scipion), compositeur de canzonettes et de madrigaux, naquit à Capoue dans la seconde moitié du seizième siècle. On connaît de lui : 1° *Madrigali a 5 voci. Libro primo; Napoli, Vitali,* 1607, in-4°. 2° *Madrigali a 5 voci. Libro secondo;* ibid, 1610, in-4°. 3° *Canzonette a tre voci. Libri* 1, 2, 3, 4; ibid., 1605-1617, in-4°.

SALZMAN (Charles-Godefroid), né à Vienne, le 8 novembre 1797, apprit, dès l'âge de sept ans, les principes de la musique et du piano sous la direction d'un maître nommé Herliezka, puis reçut des conseils de Salieri. En 1821, il a été nommé maître de piano du Conservatoire de Vienne, puis il fut chargé de l'enseignement de l'harmonie et de l'accompagnement. Parmi ses compositions publiées, on remarque des variations pour le piano, deux sonates pour le même instrument, et des quatuors pour des instruments à archet. Il a en manuscrit plusieurs autres ouvrages. En 1839, Salzmann a fait représenter à Vienne l'opéra intitulé *Richard Mackwell,* dont l'ouverture et quelques airs ont été gravés pour le piano.

SAMBER (Jean-Baptiste), organiste de la cathédrale de Salzbourg et valet de chambre de l'archevêque, dans les premières années du dix-huitième siècle, s'est fait connaître avantageusement par un ouvrage intitulé : *Manuductio ad organum,* ou instruction sur l'art de jouer de l'orgue (en allemand); Salzbourg, 1704, in-4°. La continuation de cet ouvrage consistant en quatre instructions sur le doigter, la connaissance et l'emploi des registres, les caractères des divers genres de morceaux, et la composition, parut en 1707, à Salzbourg, un volume in-4° de trente et une feuilles avec des planches. On a aussi de Samber un traité du chant choral, sous ce titre : *Elucidatio musicæ choralis, das ist grundlich und ware Erläuterung oder Unterweisung, wie diedle und veralte Choral-Musik fundamentaliter denen wohlgegrundeten Regeln mit leichter Mühe mœge erlernet werden* (Éclaircissement de la musique chorale, c'est-à-dire, explication ou enseignement normal et véritable de la noble et ancienne musique chorale, etc); Salzbourg, 1700, petit in-4° obl. de quatre-vingt-quinze pages avec trente-cinq pages de musique gravée.

SAMIN (Wulfrand), compositeur espagnol du seizième siècle, n'est connu que par une messe à quatre voix, *ad imitationem moduli* Sancti Spiritus; Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1558, in-fol. max.

SAMMARTINI ou **SAN MARTINI** (Pierre), musicien au service du grand-duc de Toscane, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il est connu par les ouvrages suivants : 1° *Mottetti a voce sola,* op. 1; Florence, 1635, in-4°. Il y a une seconde édition de cet ouvrage publiée à Venise par Bartholomé Magni, en 1638. 2° *Salmi brevi a 4 voci concertati;* Venise, Gardane, 1644, in-4°. 3° *Mottetti a 2, 3, 4 e 5 voci con le litanie della Beata M. V. a* 6 *voci,* op. 4; Venise, Bart. Magni, 1642. 4° *Mottetti a 1, 2, 3, 4 e 5 voci;* ibid., 1643. 5° *Salmi a otto voci concertati,* con *sacri ripieni;* ibid., 1643.

SAMMARTINI, ou **SAN MARTINI** (Jean-Baptiste), compositeur distingué, naquit à Milan vers la fin du dix-septième siècle, ou dans les premières années du dix-huitième. Homme de génie, il était né pour l'art; mais

son éducation fut négligée, et il il n'eut point d'autre maître que lui-même pour l'harmonie et le contrepoint. La nature lui avait donné particulièrement le genre d'imagination convenable à la musique instrumentale; sans modèle, il composa un nombre immense de trios, de quatuors et de symphonies, où, parmi beaucoup de choses communes et négligées, se trouvent à chaque instant des traits pleins d'invention et de charme. Organiste de deux ou trois églises, et maître de chapelle du couvent de femmes appelé *Sainte-Marie-Madeleine*, à Milan, il vivait encore dans cette ville en 1770, lorsque Burney la visita. Il écrivait des messes pour les religieuses de ce couvent, et leur donnait des leçons; mettant à tout ce qu'il faisait la même insouciance, le même *laisser aller* qu'il avait eu dans toute sa vie, et qui le laissait, à ses derniers jours, dans la position peu fortunée où il avait toujours vécu. Le général Pallavicini, gouverneur de Milan, lui commanda sa première symphonie à grand orchestre, qui fut exécutée en 1734, et qui excita l'enthousiasme de l'auditoire. Plusieurs musiciens de mérite ont remarqué une singulière analogie qui se trouve entre les formes des symphonies de Sammartini et les premiers ouvrages de Haydn en ce genre, et l'on rapporte que Mysliweczeck étant à Milan dans un concert, et entendant pour la première fois les vieilles symphonies de Sammartini, s'écria : *J'ai trouvé le père du style de Haydn*. Le comte de Harrach, gouverneur de la Lombardie autrichienne, fut le premier qui porta la musique de Sammartini à Vienne, où elle obtint un succès de vogue. Les comtes de Palfy, de Schœnborn et de Mortzin, ainsi que le prince Esterhazy, ne négligèrent rien pour se procurer tout ce qu'il écrivait, et ce dernier donna mission à un banquier de Milan, nommé Bastelli, de payer à Sammartini huit sequins d'or pour chaque nouvelle symphonie dont il fournirait le manuscrit. Ce compositeur s'essaya aussi dans la musique de théâtre, mais n'y réussit pas. Le *Catalogue thématique* de Breitkopf (Leipsick, 1762, p. 21) indique les thèmes de dix-huit symphonies de Sammartini, et le Supplément (*ibid.*, 1774, p. 14) en fait connaître trois autres. Dans les mêmes catalogues, on trouve les thèmes de trente-six trios pour deux violons et basse; enfin, on y voit les thèmes de six concertos pour le violon, avec deux violons, alto et basse d'accompagnement; mais le nombre des compositions de cet artiste est beaucoup plus considérable : une note que j'ai trouvée sur une de ses messes manuscrites, à Venise, le porte à *deux mille huit cents*. On a gravé à Londres, en 1767, six de ses trios, et à Paris, chez Leclerc, vingt-quatre symphonies, en quatre œuvres, ainsi que six petits trios ou nocturnes pour flûte ou violon. Il a paru aussi à Amsterdam, sous le nom de cet artiste, six sonates en trios pour deux violons et basse, op. 1.

SAMMARTINI, ou **SAN MARTINI** (Joseph), frère aîné du précédent, né à Milan, dans les premières années du dix-huitième siècle, a été un des meilleurs hautboïstes de son temps. En 1726, Quanz l'entendit à Milan, et fut charmé de son talent. Dans l'année suivante, Sammartini se rendit à Londres, où il passa le reste de sa vie, et mourut au service du prince de Galles, en 1740. Il avait été d'abord premier hautbois de l'Opéra italien. Son premier ouvrage, gravé à Londres, consiste en six sonates pour deux flûtes; mais il dut principalement sa réputation à un œuvre de six concertos pour le hautbois, publié en 1738, et à douze sonates pour deux hautbois et basse, qui parurent quelque temps après. Huit ouvertures et six grands concertos furent aussi publiés après sa mort, par Johnson. Plusieurs autres compositions de Sammartini ont été gravées à Amsterdam.

SAMPIERI (le marquis François), membre honoraire de l'Académie philharmonique de Bologne, né dans cette ville, vers 1790, fut amateur zélé et compositeur. Il résidait alternativement à Florence et à Bologne. Généreux et bienveillant, le marquis Sampieri accueillait avec empressement les artistes qui visitaient Bologne. Les événements révolutionnaires qui agitèrent l'Italie, en 1848, le décidèrent à se rendre à Paris, où il passa ses dernières années. Il y est mort dans les premiers jours de novembre 1863. Il a fait représenter, en 1816, au théâtre *Re* de Milan, *Oscar e Malvina*, opéra en deux actes. A Naples, il a donné, le 26 septembre 1821, *Valmiro e Zeida*, et le 23 février 1822, au théâtre du Fondo, *la Foresta d'Ostropol*. Plusieurs autres opéras de la composition du marquis Sampieri ont été joués à Bologne, à Florence et à Ferrare.

SAMSON ou **SAMPSON** (...), musicien du seizième siècle, vraisemblablement français d'origine, vécut en Allemagne antérieurement à 1550. On trouve des morceaux de sa composition dans les recueils intitulés : *Novum et insigne opus musicum sex, quinque et quatuor vocum*, etc.; *Noribergæ, arte Hieronymi Graphei*, 1537, in-4° obl. 2° *Er-*

ster Theil. Ein Auszug guter alter und newer Teuschen Liedlein, etc.; Nuremberg, J. Petrejus, 1539, in-4° obl. 3° *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum, tomus primus;* ibid., 1540. 4° *Bicinia gallica, latina et germanica et quædam fugæ. Tomi duo; Vitebergæ, apud Georg. Rhav*, 1545, petit in-4° obl.

SAMUEL (Adolphe), compositeur, professeur d'harmonie pratique et d'accompagnement au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, est né à Liége, le 11 juillet 1824. Destiné, par ses parents, à la peinture, il prit une autre direction par ses dispositions remarquables pour la musique. Entré au Conservatoire de Liége, en 1832, il y reçut des leçons de piano de M. E. Soubre (*voyez* ce nom). Ses progrès furent assez rapides pour qu'il se fit entendre avec succès, en 1835, à la *Société d'émulation* de sa ville natale. En 1838, ses parents s'établirent à Bruxelles. Dans l'année suivante, Samuel joua dans un grand concert donné par Bériot et mademoiselle Garcia (plus tard madame Viardot) : il fut remarqué par l'auteur de cette biographie, qui donna à ses parents le conseil de le faire entrer au Conservatoire pour y suivre les cours d'harmonie et de composition. Entré dans cette institution, en 1840, il y obtint les premiers prix d'harmonie, de contrepoint et d'orgue, en 1841, 1842, 1843 et 1844. Parvenu à l'âge de vingt et un ans, en 1845, il prit part au grand concours de composition et obtint le premier prix. Devenu pensionnaire de l'État à ce titre, il voyagea en Italie et en Allemagne pendant les années 1846 à 1848. De retour à Bruxelles, il fit représenter, en 1849, au Théâtre-Royal, *Madelaine*, opéra-comique en un acte, dont le livret était de Scribe et de Gustave Vaes. La mort de la sœur de Samuel, peu de temps après, l'obligea à la remplacer comme soutien de la famille, et il dut se livrer à l'enseignement; néanmoins, il écrivit deux grands opéras, un opéra-comique, deux symphonies, et s'occupa de littérature musicale dans la *Revue trimestrielle*, l'*Écho de Bruxelles*, le *National*, le *Télégraphe* et l'*Observateur*. Au mois de décembre 1858, je fis exécuter, au concert du Conservatoire, une de ses symphonies, qui fut fort applaudie. Dans la même année, le gouvernement belge le chargea de composer une grande cantate pour l'inauguration de la colonne du Congrès : elle fut exécutée deux fois pendant les fêtes nationales du mois de septembre 1859, par deux mille deux cents chanteurs, et un orchestre de trois cents instrumentistes, sous la direction de l'auteur. Décoré de l'ordre de Léopold, au mois d'octobre suivant, M. Samuel a été nommé professeur d'harmonie pratique au Conservatoire en 1860. On a gravé de sa composition : 1° Hymne funéraire à trois voix; Bruxelles, Katto. 2° Quatre motets pour des voix égales; *ibid*. 3° Trois chœurs pour des voix d'hommes, sans accompagnement ; *ibid*. 4° Quatre chœurs pour des voix de femmes; Bruxelles, Meynne. 5° Plusieurs mélodies pour voix seule avec accompagnement de piano; *ibid*. 6° Plusieurs morceaux de piano; *ibid*. 7° Deux mélodies et divers fragments d'opéras; Bruxelles, Gouweloos. 8° Recueil de mélodies allemandes avec piano; Cologne, Schloss. 9° Air de l'opéra inédit *les deux Prétendants ;* Bruxelles, Schott. 10° *Cours d'harmonie pratique et d'accompagnement de la basse chiffrée ;* ibid.

SAMUEL (Caroline), sœur du précédent, née à Liége, le 1er novembre 1822, a fait son éducation musicale au Conservatoire de Liége, où M. Daussoigne-Méhul, directeur de cette institution, a été son professeur de piano, d'harmonie et de composition. A l'âge de onze ans, elle obtint au concours le second prix de piano; le premier prix lui fut décerné en 1835, et l'année suivante, elle obtint le premier prix d'harmonie. Pianiste douée d'un talent gracieux, fin, élégant, elle se fit entendre avec succès dans plusieurs concerts, et se livra fort jeune à l'enseignement pour fournir des moyens d'existence à sa mère et à ses sœurs. Une maladie de poitrine l'enleva prématurément à l'âge de vingt-neuf ans, le 15 mars 1851. On a publié de sa composition : deux fantaisies pour le piano, et des mélodies à voix seule avec accompagnement de cet instrument; Bruxelles, Lahou.

SANADON (Noel-Étienne), jésuite, né à Rouen, le 16 février 1676, enseigna la rhétorique à Caen et à Paris, puis fut chargé de l'éducation du prince de Conti. Devenu bibliothécaire du collége de Louis-le-Grand, en 1728, il occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 22 octobre 1733. On a du P. Sanadon : *les Poésies d'Horace, disposées suivant l'ordre chronologique, et traduites en français, avec des remarques et des dissertations critiques;* Paris, 1728, deux volumes in-4°. Une de ces dissertations, fournies par le P. Du Cerceau au P. Sanadon, concerne les deux vers de la neuvième ode du cinquième livre d'Horace :

Sonante mistum tibiis carmen lyra,
Hac Dorium, illis barbarum.

La question de la connaissance que les anciens auraient eue de l'harmonie est l'objet de cette dissertation (*voyez* Du Cerceau et mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains ;* Bruxelles, 1858, p. 17 et suiv.).

SANCES (Jean-Félix), né à Rome, dans les premières années du dix-septième siècle, se fixa à Vienne antérieurement à 1638, et entra dans la chapelle de l'empereur Ferdinand III, qui le nomma second maître de chapelle en 1655. Il devint premier maître, sous le règne de Léopold Ier. On a imprimé de sa composition : 1° *Motetti a quattro voci;* Venise, 1638. 2° *Capricci poetici;* ibid., 1649. 3° *Salmi brevi a quattro voci concertati.* 4° *Motetti a voce sola con basso continuo.* 5° *Motetti a 2, 3, 4 e 5 voci con basso continuo.* 6° *Trattenimenti musicali per camera a 2, 3, 4 e 5 voci. Libro primo, opera sesta ; in Venetia, app. Franc. Magni,* 1657, in-4°. 7° *Motetti a 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 voci.* 8° *Antiphonæ sacræ B. M. V., per totum annum.* Sances a fait représenter à Vienne, en 1670, l'opéra intitulé : *Aristomene Messenio*, dont la poésie était du comte Nicolas Minato, de Bergame. Sances vivait encore en 1678.

SANCEY (L.-S.), auteur inconnu d'un petit écrit intitulé : *Tachygraphie musicale, ou l'art d'écrire la musique aussi promptement que l'exécution ;* Strasbourg, imprimerie de Mainberger, 1846, in-8° de vingt pages.

SANCHEZ (D. Ventura), compositeur espagnol, né à Madrid, au commencement du dix-neuvième siècle, a fait représenter à Cadix et à Séville, en 1842, *Iginia d'Asti,* opéra *semi-seria.* Deux ans auparavant, il avait donné à Madrid l'opéra espagnol *la Conspiration à Venise.* En 1850, il a fait jouer à Cadix, *Malek-Adel,* opéra sérieux, et en 1854, *la Maga,* opéra espagnol. On n'a pas d'autres renseignements sur cet artiste.

SANDEN (Bernard DE), docteur en théologie et prédicateur de la cour à Kœnigsberg, naquit à Insterburg en Prusse, le 4 octobre 1636. Après avoir fait ses études aux universités de Kœnigsberg, de Leipsick, de Tubinge et de Strasbourg, il voyagea en France, en Angleterre et en Hollande, puis retourna à Kœnigsberg, où il vivait encore en 1722. On a de lui beaucoup d'écrits relatifs à la théologie, et un sermon sur l'utilité de la musique dans le service divin, qu'il a fait imprimer sous ce titre : *Dass die Kirchenmusik, wenn solche wohl und christlich eingerichtet ist, eine Gabe Gottes sey,* etc.; Kœnigsberg, 1720, in-4° de quatre feuilles. Ce sermon a été prononcé à l'occasion de la première musique que Jean-Georges Neidhardt fit exécuter, en sa qualité de maître de chapelle de l'église de la citadelle, à Kœnigsberg.

SANDER (F.-S.), né à Dlabacz en Bohême, vers 1760, se fixa fort jeune à Breslau, et s'y livra avec succès à l'enseignement de la musique. Il mourut en 1796, à la fleur de l'âge, dans la capitale de la Silésie. Il a publié de sa composition : 1° Trois concertos pour piano avec orchestre ; Breslau, 1783. 2° Six sonates pour le piano, première suite ; *ibid.,* 1785. 3° Six sonatines faciles, *idem*, première partie; *ibid.*, 1786. 4° La prière de Klopstock et autres chants religieux ; *ibid.*, 1786. 5° Six sonates faciles pour piano, deuxième partie, *ibid.*, 1787. 6° Sonate pour clavecin et violon, *ibid.*, 1789. 7° Méthode courte et facile pour le doigter, avec des exemples, sous ce titre : *Gründliche Anweisung zür Fingersetzüng für Clavierspieler ;* Breslau, 1791, in-4° obl. de vingt-quatre pages. 8° Six sonates pour clavecin, avec accompagnement de violon; *ibid.*, 1790. 9° *Le Triomphe*, prologue avec chant, pour l'anniversaire de la mort du roi, exécuté sur le théâtre de Breslau, le 25 septembre 1795. 10° Six sonates pour piano et violon; Breslau, 1793. 11° *Don Silvio de Rosalva*, drame musical, en manuscrit.

SANDERSON (Jacques), compositeur anglais, naquit en 1769, à Workington, dans le comté de Durham. Dès l'âge de dix-huit ans, il fut attaché au théâtre de Newcastle, en qualité de chef d'orchestre ; mais un an après, Astley l'engagea pour l'orchestre de son Cirque, à Londres, avec des appointements considérables, sous la condition d'écrire la musique des pantomimes et des mélodrames qu'on y représentait. On porte à cent soixante le nombre d'ouvrages de ce genre qu'il a composés. Beaucoup de chansons anglaises, gravées à Londres, chez Clementi, et des solos de violon, sont les productions de ce musicien qui ont été publiées. Il est mort à Londres, à la fin de l'année 1841, à l'âge de soixante-douze ans.

SANDONI (Pierre-Joseph), compositeur, né à Bologne, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, eut un talent remarquable sur le clavecin. Il fut reçu membre de l'Académie philharmonique, en 1702, et en fut prince, en 1715 et en 1725. Il brilla comme compositeur à Vienne, à Munich, à Modène et à Parme. Fixé à Londres, vers 1726, il y fut comparé à

Hændel pour son habileté dans l'improvisation. On croit qu'il est mort dans cette ville, vers 1750. En 1709, il avait fait jouer à Vérone *Artaserse*, opéra sérieux de sa composition. Plusieurs autres opéras de ce compositeur ont été joués à Gênes, à Pesaro, à Plaisance et à Milan, mais on n'en connaît plus les titres. On a gravé de lui, à Londres : *Cantate da camera*, et *Sonate per il cembalo*, dédiées à la comtesse de Pembroke, sa protectrice.

SANDONI (Françoise **CUZZONI**), femme du précédent, naquit à Parme, en 1700. Douée d'une voix pure et pénétrante, elle développa cet avantage naturel par les excellentes leçons de Lanzi, et devint une des cantatrices les plus remarquables et les plus admirées de son temps. Après avoir brillé sur plusieurs théâtres de l'Italie, elle accepta, en 1722, l'engagement que Hændel lui offrit au théâtre qu'il dirigeait : elle y excita une admiration qui allait jusqu'au fanatisme, dans l'*Othon* de ce compositeur. Pendant quatre années, la Cuzzoni fut en possession des plus beaux rôles des opéras de Hændel ; mais, acariâtre et capricieuse, elle finit par se brouiller avec lui, et paya ses soins d'ingratitude. Pour se venger, l'illustre compositeur fit venir à Londres *Faustina*, la seule cantatrice de ce temps qu'on pût opposer à la Cuzzoni, et composa pour elle des airs brillants et favorables à sa voix ; mais le succès ne répondit pas à son attente. La rivalité de ces deux femmes dégénéra en haine furieuse, et leurs partisans finirent par porter tant de trouble dans les représentations, que les intérêts de Hændel en furent compromis. Devenue la femme de Sandoni, vers 1727, la Cuzzoni céda aux instances du comte de Kinsky, ambassadeur d'Autriche à Londres, et se rendit à Vienne, où elle eut d'abord un brillant succès à la cour ; mais ses prétentions exagérées l'empêchèrent de contracter un engagement pour le théâtre. Elle partit pour l'Italie, n'y trouva pas les avantages qu'elle s'était promis, et finit par voyager en Hollande, où elle fut mise en prison pour dettes. Elle n'en sortit qu'après avoir payé ses créanciers par les produits de ses représentations. En 1748, elle reparut au théâtre de Londres ; mais elle n'était plus que l'ombre d'elle-même ; elle n'y réussit point, et vers la fin de l'hiver, elle fut obligée de retourner dans sa patrie, où elle tomba dans une profonde misère. Vers la fin de sa vie, elle était obligée de fabriquer des boutons de soie pour fournir à sa subsistance. Elle mourut en 1770, après avoir donné un des exemples les plus frappants des vicissitudes de la fortune.

SANDRIN (....), compositeur français de chansons à plusieurs voix, vécut dans la première moitié du seizième siècle, sous le règne de François Ier. On trouve des chansons à quatre parties de sa composition dans les recueils intitulés : 1° *Le XIIe livre, contenant trente chansons nouvelles à quatre parties* ; Paris, par Pierre Attaingnant et Hubert Jullet, 1543, petit in-4° obl. 2° *Le XVIe livre, contenant XXIX chansons nouvelles à quatre parties* ; ibid., 1545. 3° *Le IIe livre des chansons à quatre parties, auquel sont contenues XXX chansons*, etc., imprimées (*sic*) en Anvers, par Tylman Susato, 1544, in-4°. Le nom du musicien est écrit *Sandryn* dans ce recueil.

SANDRINI (Paul), hautboïste et guitariste, né à Gœrz, en 1782, parcourut l'Allemagne, en 1805, s'établit ensuite à Prague, puis à Dresde, en 1808, où il fut attaché à la musique du roi de Saxe, et au théâtre en qualité de hautboïste. Il mourut dans cette ville, le 15 novembre 1813, à l'âge de trente et un ans. On porte à quarante le nombre de ses œuvres publiées, parmi lesquelles on remarque : 1° Duo pour guitare et flûte, op. 12 ; Leipsick, Hofmeister. 2° Sonate concertante, *idem*, op. 16 ; *ibid*. 3° Thèmes variés, *idem*, op. 15 ; *ibid*. 4° Six cavatines avec guitare, op. 13 ; Leipsick, Peters. 5° Six ariettes italiennes, *idem*, op. 14 ; *ibid*.

SANDYS (William), musicien anglais, né vers 1794, dans l'ouest de l'Angleterre, et fixé à Londres, a publié un livre intitulé : *Christmas Carols, ancient and modern, including the most popular in the West of England, and the airs to which are song. Also specimens of french provincial Carols ; with an introduction and notes* ; Londres, 1833, in-8°. Cette collection de noëls de l'ouest de l'Angleterre est curieuse.

SANELLI (Gualtero), compositeur dramatique, né à Parme, a fait représenter plusieurs opéras en Italie, puis s'est établi à Mexico, en qualité de directeur de musique du théâtre italien de cette ville. Il s'y trouvait en 1842 ; mais il y resta peu de temps et retourna dans sa patrie pour rétablir sa santé. Ses ouvrages connus sont : 1° *La Cantante*, joué à Milan, en 1841. 2° *I due Sergenti*, à Turin, en 1842. 3° *Ermenegarda*, à Milan, en 1843. 4° *Luisa Strozzi*, à Livourne, en 1847.

SANES (Félix), compositeur vénitien, vécut vers la fin du dix-septième siècle. On

connait de lui les ouvrages suivants : 1° *Missa a quattro voci con organo;* Venise, 1694. 2° *Missa a 2 soprani, 1 alto, 4 tenori, 2 bassi con 5 stromenti obligati.* 3° *Magnificat a 3 concertati, choro a 6 voci, 2 violini ed organo.* 4° *Miserere mei Deus a 4 voci, uno violino e 3 viole.*

SANGIORGI (Antoine-Jean-Baptiste-Rabite), compositeur, né à Parme, est mort dans cette ville, en 1843. Il s'est fait connaître par les opéras intitulés : 1° *Il Contestabile di Chester,* représenté à Reggio, en 1840. 2° *Il Colombo,* à Parme, en 1840.

Un ténor nommé *César Sangiorgi* a chanté sur les théâtres de l'Italie, depuis 1836 jusqu'en 1845.

SAN-JACINTO (le marquis DE), né à Palerme, en 1809, a fondé en cette ville l'Académie philharmonique, à l'imitation de celle de Bologne. Un amateur de musique, nommé Libori Musumeci, par un patriotisme sicilien exagéré, ayant publié un *Parallelo tra i maestri Rossini e Bellini,* dans lequel il mettait sans façon le jeune auteur du *Pirate* au-dessus du maître qui venait de produire *Guillaume Tell,* M. de San-Jacinto répondit victorieusement à cet écrit, dans des *Osservazioni sul merito musicale dei maestri Bellini e Rossini, in risposta ad un parallelo tra i medesimi pubblicato in Palermo;* Palerme, 1834, in-8°. Cet écrit fut réimprimé à Bologne (Tipografia della Volpe, 1834, in-8° de vingt-deux pages), par les soins du chevalier de Ferrer, avec une préface. Ce même M. de Ferrer en a donné plus tard une traduction française, sous ce titre : *Rossini et Bellini. Reponse de M. le marquis de San-Jacinto à un écrit publié à Palerme, revue et réimprimée à Bologne et traduite en français par,* etc.; Paris, de l'imprimerie d'Éverat, 1836, in-8° de vingt-quatre pages.

SANLECQUE (Jacques DE), graveur et fondeur de caractères, naquit, en 1573, à Chaulne, dans la province du Bourbonnais. Arrivé à Paris dans sa jeunesse, il y fit élève de Guillaume Le Bé (*voyez* ce nom) pour la gravure des caractères. Devenu lui-même un des hommes les plus distingués dans cet art, il s'associa avec son troisième fils, pour la gravure et la fonte de caractères pour l'impression de la musique. Fournier dit, dans son *Traité historique* sur les caractères de fonte pour ce genre d'impression, que ceux des Sanlecque atteignirent le plus haut degré de perfection possible alors. « Vers 1635 (dit-il), ils » commencèrent, pour leur propre usage, la » gravure de trois caractères de musique dis- » tingués par *petite, moyenne* et *grosse musique.* Ces trois caractères sont un chef- » d'œuvre pour la précision des filets (de la » portée), la justesse des traits obliques qui » lient les notes, et la parfaite exécution. » Sanlecque mourut le 20 novembre 1648, à l'âge de soixante-quinze ans.

SANLECQUE (Jacques), troisième fils du précédent, fut un des plus savants hommes de son temps dans les langues grecque, latine et orientales. Habile dans la musique, il jouait de presque tous les instruments alors en usage. Il partagea les travaux de son père dans la gravure et dans la fonte des caractères de musique, et soutint avec lui un procès contre Robert Ballard, qui, ayant le titre d'*imprimeur du roi pour la musique,* prétendait au privilége exclusif de ce genre d'impression. A l'occasion de ce procès, qui ne fut point jugé, mais qui donna lieu à beaucoup de mémoires et de plaidoiries, Sanlecque composa une allégorie, dont les interlocuteurs sont le cheval Pégase, (marque typographique des Ballard), et la Tortue (marque des Sanlecque). Cette allégorie est imprimée à la suite d'un *Traité de l'eau-de-vie;* Paris, 1646, qui n'est pas de Balesdens, comme le dit Beuchot, dans sa *Notice sur les Sanlecque,* mais de Brouault.

SAN ROMANO (Charles-Joseph), organiste et compositeur, naquit à Milan, vers 1630. Après avoir fait ses études musicales sous la direction des maîtres de chapelle Turato et Grancini, il obtint la place d'organiste de l'église des Célestins, à l'âge de dix-huit ans. Deux ans après, il fut appelé au bourg de Casorate, dans l'État de Venise, pour y remplir les fonctions d'organiste, aux appointements de mille livres. L'invasion de l'Italie par l'armée française, en 1655, obligea San Romano à se retirer à Milan, où il obtint la place d'organiste de *San Giovanni-a-Conca,* puis celle d'organiste de Sainte-Marie-de-la-Passion. L'emploi de maître de chapelle de l'église de Saint-Celse étant devenu vacant, il entra en concurrence avec son maître Grancini, et l'emporta sur lui. En 1670, il occupait encore cette place, mais on n'a pas de renseignements sur l'époque postérieure de sa vie. Ses compositions connues sont : 1° *Il Cygno sacro, motetti a più voci;* Milan, 1668. 2° *Il primo libro de' motetti a voce sola:* ibid., 1669. San Romano avait en manuscrit, en 1670, un œuvre de motets, messes, psaumes, etc., à cinq voix, et des psaumes à deux chœurs.

SANTA-MARIA (Thomas-A.), moine espagnol, vécut vers le milieu du seizième siècle, dans un couvent de Valladolid. Il est auteur d'un livre intitulé : *Arte de Tanner fantasie para Tecla, Viquela, y todos instrumentos de tres o quatro ordenez* (Art de jouer des fantaisies sur le rebec (1), la viole, et tous les instruments à trois ou quatre cordes); Valladolid, 1565, in-4°.

SANTARELLI (D. Joseph), chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, né à Forli, en 1710, fut admis, en 1749, dans la chapelle pontificale, en qualité de chapelain chantre, pour la partie de soprano. Il était excellent chanteur, et possédait des connaissances étendues dans la composition. Santarelli est cité surtout avantageusement pour un livre intitulé : *Della musica del Santuario e della disciplina de' suoi cantori. Raccolti di monumenti ordinati e distributi per i secoli della chiesa*; Rome, Komareck, 1764, in-4°. Le premier volume seulement de cet intéressant ouvrage a été imprimé, et n'a pas été mis dans le commerce. Burney dit (*The present state of Music in France and Italy*, p. 278) que le manuscrit du deuxième volume était prêt à être livré à l'impression, en 1770, mais que l'auteur espérait si peu de succès pour un livre si sérieux, qu'il hésitait sur la continuation de l'entreprise. Santarelli mourut, en effet, en 1790, sans avoir fait imprimer ce volume.

SANTELLI (Ange), né à Bologne, vers 1720, fut un des organistes italiens les plus distingués, vers le milieu du dix-huitième siècle. Élève d'Angelo Laurenti, il obtint, en 1749, la place de premier organiste de l'église San-Petronio de sa ville natale. On a de lui en manuscrit des pièces d'orgue estimées. Agrégé à l'Académie des philharmoniques de Bologne, en 1746, il en fut prince en 1756.

SANTER (Antoine), second maître de chapelle de l'église Saint-Michel, à Munich, naquit à Inspruck, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Psalmen und Antiphonen mit 1 und 2 violinen nebst General-Bass* (Psaumes et antiennes avec un et deux violons et basse continue); Augsbourg, 1699, in-4°.

SANTERRE (Pierre), musicien du seizième siècle, né à Poitiers, de parents protestants, au commencement du seizième siècle, a mis en musique, à quatre parties : *Les cent cinquante psalmes de David*; Poitiers, Nicolas Lagerois, 1567, in-4° obl.

SANTI (Alphonse), compositeur dramatique, né à Ferrare, vers 1750, a donné à Florence, en 1781, *la Capricciosa in campagna*, opéra bouffe en deux actes, et à Parme, à l'automne de la même année, *l'Amor soldato*. Santi fut nommé maître de chapelle dans sa ville natale, en 1782.

SANTIAGO (François), carme du couvent de Séville, naquit à Lisbonne, vers 1590, et fut maître de chapelle de la cathédrale de Séville. Il mourut en 1646, avec la réputation d'un savant musicien, et laissa en manuscrit des messes, des motets et des psaumes que le roi Jean IV de Portugal fit réunir dans sa belle bibliothèque de musique.

SANTINELLI (André), né à Bologne, dans la première moitié du dix-septième siècle, y fit ses études musicales, puis se rendit à Vienne, où l'empereur Léopold I^er^ le choisit pour son maître de chapelle. Il écrivit pour le mariage de ce monarque, en 1660, l'opéra intitulé : *Gli Amori di Orfeo ed Euridice*, qui fut considéré alors comme une merveille de l'art.

SANTINI (Prosper), compositeur de l'école romaine, vécut vers la fin du seizième siècle et au commencement du suivant. Il est un des auteurs dont Fabio Costantini a placé des morceaux dans le recueil intitulé : *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendæ* (Rome, 1614). On y trouve de Santini un *Angelus Domini* à huit voix, qui est une fort bonne composition.

SANTINI (Geminiani), né à Pesaro, fut admis, en 1754, à la chapelle pontificale, mais seulement en qualité de chantre surnuméraire. Il écrivit un traité de musique intitulé : *Il Compositore armonico*, et le dédia, en 1764, au pape Clément XIII; mais sa pauvreté ne lui permit pas de le faire imprimer, et ce pontife fit déposer le manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale, où il se trouve encore. Santini composa aussi, pour le service de cette chapelle, une messe à six voix, sous le titre de *Petrus et Joannes*, et la dédia, en 1767, au prélat Jean-Baptiste Rezzonico, neveu du pape, en lui exposant sa triste situation de chantre surnuméraire; mais il n'en obtint pas de secours, et fut obligé de laisser inédit son *Compositore armonico*.

SANTINI (Fortuné), abbé, compositeur et musicien érudit, est né à Rome, le 5 juillet 1778, et a été baptisé à l'église Saint-Ange *in*

(1) Violon rustique à trois cordes.

Pescaria. Ayant perdu son père peu de jours après sa naissance, il fut admis, à l'âge de sept ans, dans la maison des orphelins, où il fit ses études latines, montrant les plus heureuses dispositions pour la musique : il devint élève de Jannaconi (*voyez* ce nom). Ce dernier prit tant d'affection pour lui, que lorsque Santini fut entré au collége Salviati, cet excellent maître continua de l'instruire gratuitement. Dès ce moment, Santini comprit qu'un des meilleurs moyens d'augmenter ses connaissances dans l'art d'écrire, consistait à copier les œuvres des grands maîtres, et ses travaux en ce genre, qui n'ont pas cessé pendant plus de cinquante ans, lui ont fait recueillir une des plus belles collections d'ancienne musique classique qui soient au monde. Sorti du collége, le 31 juillet 1798, il fit ses études de philosophie et de théologie, et fut ordonné prêtre à la fin de mai 1801. Ayant pris l'habitude d'aller chanter dans quelques églises de Rome les offices en musique, il acquit la connaissance des anciennes notations dans lesquelles sont écrites les compositions des maîtres du seizième siècle. A cette époque de sa vie, il étudia le contrepoint jusqu'à huit voix réelles sous la direction de Jannaconi ; et Jean Guidi, organiste de Sainte-Marie-in-Transtevere, lui enseigna l'accompagnement de l'orgue.

Plus de cinquante années se sont écoulées pendant lesquelles l'abbé Santini s'est occupé sans relâche à rassembler une collection des plus beaux ouvrages des maîtres de toutes les écoles anciennes et modernes, particulièrement dans les styles ecclésiastique et madrigalesque; à mettre en partition des compositions anciennes dont on ne possédait que les parties séparées, et à copier, dans les bibliothèques publiques ou particulières, ce qu'il ne pouvait se procurer à prix d'argent. Déjà, en 1820, M. Santini publia la notice de sa collection, sous le titre de *Catalogo della Musica esistente presso Fortunato Santini in Roma*; Rome, 1820, in-12 de quarante-six pages, renfermant l'indication abrégée de plusieurs milliers d'articles; mais depuis lors, cette collection s'est triplée. J'en possède le catalogue manuscrit *in extenso*. Entretenant une correspondance avec les musiciens érudits des principales villes de l'Europe, Santini leur fournissait des copies de ses trésors sans autre rétribution que celle du copiste. Aussi modeste qu'obligeant, ce digne homme prenait peu de soin pour faire connaître ses propres compositions, parmi lesquelles j'ai vu des motets à cinq, six et huit voix réelles fort bien écrits, et d'un bon style. L'Académie royale de chant de Berlin l'a nommé l'un de ses membres honoraires : le même honneur lui a été rendu par l'Académie philharmonique de Rome, et par la congrégation de Sainte-Cécile de la même ville. Après la mort d'une sœur qui avait passé sa vie près de lui, l'abbé Santini a vendu sa belle collection à un amateur, sous la condition d'en conserver l'usage pendant ses dernières années, et s'est retiré dans un couvent de Rome. M. Wladimir Stassoff, amateur russe de musique, après un séjour à Rome, dont une partie fut employée à l'examen de sa bibliothèque, a publié un écrit intéressant sur ce qui la concerne, sous le titre de : *l'Abbé Santini et sa collection musicale à Rome*; Florence, 1854, gr. in-8° de soixante et dix pages.

SANTINI (Vincenzo-Felice), chanteur italien, particulièrement dans le genre bouffe, naquit à Parme, si j'ai bonne mémoire, en 1798, et parut pour la première fois sur la scène à Venise, dans *l'Inganno fortunato* de Rossini, en 1818. Morlacchi, l'ayant entendu, fut satisfait de sa voix, et l'engagea pour le théâtre de Dresde. Après y avoir chanté avec succès pendant plusieurs années, il eut un engagement pour le Théâtre Italien de Paris, et y débuta en 1828, dans le rôle de *Figaro*, du *Barbier de Séville*. Il possédait une belle voix de basse, dont les sons graves étaient surtout remarquables : il descendait jusqu'au *contre-ré*. Ses gestes trop multipliés, ses grimaces, le faisaient quelquefois tomber dans la caricature; mais lorsqu'il voulait se contenir et donner du soin à son chant, il produisait de l'effet et se faisait applaudir à côté des excellents chanteurs qui se trouvaient alors à Paris. Le bel air de basse de la *Zelmira* de Rossini, par exemple, n'a jamais été mieux chanté que par lui. En 1834, il retourna en Allemagne et chanta avec succès au théâtre de Munich; mais il mourut dans cette ville, au mois d'octobre 1836, à l'âge de trente-huit ans.

SANTIS (Jean DE), violoniste et compositeur napolitain, vécut dans sa patrie, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il avait composé des concertos et des sonates pour le violon, dont Witvogel, d'Amsterdam, se procura des copies, et donna des éditions à l'insu de l'auteur. De Santis, en ayant vu par hasard des exemplaires, se mit en route pour la Hollande, dans le dessein de se venger de ce vol; mais il mourut avant d'arriver au terme de son voyage. Les compositions gravées par Wit-

vogel consistent en trois œuvres de sonates pour le violon, avec accompagnement de basse et six concertos avec orchestre. On connaît de ce compositeur deux opéras intitulés *l'Antigono*, et *Il Licurgo*.

SANTO (Samuel-Benjamin), né à Dresde, en 1776, est fils d'un musicien italien de la cour. Meissner lui enseigna le violoncelle, qui devint son instrument de prédilection, et le cantor Weinlig lui donna des leçons de basse continue. Admis à l'âge de douze ans au théâtre royal pour l'accompagnement du récitatif, il acquit dans cette position une rare habileté sur son instrument. En 1795, il se rendit en Silésie, et y entra d'abord au service du comte Platen, à Adelsbach, puis chez le comte de Schweidnitz. Dans cette dernière position, il écrivit vingt-quatre morceaux pour quatre et cinq instruments à vent, six concertos pour le cor, et quelques petits morceaux pour le violoncelle. Après avoir passé quinze années dans la maison du comte de Schweidnitz, Santo alla se fixer à Breslau, où il était encore en 1824, jouissant de la réputation de musicien distingué et d'excellent violoncelliste. On n'a gravé de sa composition que trois duos faciles pour deux violoncelles (Breslau, Fœrster); mais il avait en manuscrit plusieurs concertos pour le violoncelle, quelques morceaux détachés pour le même instrument, avec orchestre, des duos pour deux violoncelles, deux sonates de piano et violon, un beau trio pour piano, violon et basse, et des sonates de piano et violoncelle.

SANTO LAPIS. *Voyez* **LAPIS** (Santo).

SANTORIO (Antoine). *Voyez* **SARTORIO**.

SANTORO (Fabio-Sebastiano), prêtre, né à Giuliano, près de Naples, en 1671, fut maître de chant, directeur du chœur de l'église Sainte-Sophie, et économe de la paroisse Saint-Nicolas, dans le même lieu. Il est auteur d'un traité du plain-chant qui a été publié sous ce titre : *Scola di canto fermo in cui s'insegnano facilissime e chiare regole per ben cantare e comporre, non meno utile che necessarie ad ogni ecclesiastico. Diviso in tre libri. In Napoli, nella stamperia di Novello di Bonis*, 1715, petit in-4° de deux cent quatre-vingt-douze pages et un index, avec le portrait de Santoro à l'âge de quarante-quatre ans.

SANTOS (Manuel **DOS**), moine portugais, au couvent de Saint-Paul, à Lisbonne, naquit en cette ville, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et y mourut en 1737, avec le titre de maître de chapelle de la cour. Il a laissé en manuscrit des messes et motets qui se trouvaient à la bibliothèque royale de Lisbonne en 1755.

SANTUCCI (D. Marc), maître de chapelle et chanoine de la cathédrale de Lucques, est né à Camajore, petite ville de la Toscane, le 4 juillet 1762. Bien qu'il eût montré, dès son enfance, d'heureuses dispositions pour la musique, il ne se livra entièrement à l'étude de cet art qu'à l'âge de dix-sept ans. Au mois de février 1779, il se rendit à Naples, entra au conservatoire de *Loreto*, et s'y livra pendant onze ans à l'étude de l'harmonie, de l'accompagnement et du contrepoint, sous la direction de Fenaroli. En 1790, il retourna à Lucques, où son mérite le fit nommer maître de chapelle. Admis alors dans les ordres, il reçut la prêtrise au mois d'avril 1794. Trois ans après (juillet 1797) il succéda à Anfossi dans la place de maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, à Rome, et en 1808, il obtint un canonicat à la métropole de Lucques. Déjà il avait été choisi comme un des huit membres de la section de musique appartenant à la Société italienne des sciences, lettres et arts, fondée par Napoléon. J'ignore la date de la mort de Santucci; il vivait encore en 1828.

Santucci avait déjà composé beaucoup de musique d'église lorsqu'il écrivit un motet à seize voix, en quatre chœurs, qui fut couronné, en 1806, par l'Académie Napoléonienne de Lucques, comme un travail *d'un genre nouveau*. Le savant abbé Baini démontra, d'une manière accablante, l'ignorance des juges, auteurs de cette singulière méprise dans un écrit intitulé : *Lettera sopra il motetto a quattro cori del Sig. M. Marco Santucci premiato dall' accademia Napoleone in Lucca l'anno* 1806, *como lavoro di genere nuovo*. Il y démontrait que non-seulement ce genre de composition n'était pas nouveau, puisqu'il existe un très-grand nombre de motets et de messes à quatre chœurs composés par les maîtres du seizième et du dix-septième siècle, mais que les célèbres compositeurs Agostini, Pacelli, Savetta, Abbatini, Mazzocchi, Benevoli et d'autres, ont écrit des psaumes, des messes et des motets à cinq, six et huit chœurs, sans compter les messes à quarante-huit voix de Benevoli, de Giansetti et de Ballabene.

Les autres compositions pour l'église de Santucci, dont il existe des copies à la bibliothèque du Conservatoire de Naples, sont : 1° Messe (en *ut* mineur) à quatre voix et orchestre. 2° *Idem* (en *si* bémol). 3° *Idem* (en

fa). 4° *Credo* à huit voix et orchestre. 5° *Idem* à quatre voix et orchestre. 6° Paraphrase du *Stabat Mater* à quatre voix et orchestre. 7° Paraphrase du *Dies iræ* à quatre voix et orchestre. 8° *Beatus vir* à quatre voix et orchestre. 9° Nocturnes des morts à quatre voix et orgue. 10° Beaucoup de motets. 11° Les sept psaumes de la pénitence à quatre voix. 12° Quatre symphonies à grand orchestre. L'abbé Santini possède aussi du même auteur : 13° *Miserere* à quatre voix. 14° *Tota pulchra es* à sept en canon. 15° Des canons à deux voix. On a publié à Milan, chez Ricordi : 16° Douze sonates fuguées pour l'orgue ou le piano, par Santucci. 17° Cent douze petits versets pour l'orgue divisés en trois suites, par le même.

Santucci s'est fait connaître aussi comme écrivain sur la musique par un opuscule intitulé : *Sulla Melodia, sull' Armonia e sul Metro dissertazioni lette in una società letteraria;* Lucques, typographie Bertini, 1828, in-8° de cent vingt-quatre pages, avec une planche de musique. Ces trois dissertations ne renferment que des lieux communs, sans utilité pour la pratique ou pour l'esthétique de la musique.

SANUTI (Jean-Baptiste), célèbre jurisconsulte, docteur et professeur en droit canon, né à Bologne, en 1615, mourut dans la même ville, en 1697. Il était membre de l'académie des *Gelati*, et a publié, dans les mémoires de cette académie, une dissertation intitulée : *Perchè nelle cantilene si adopri la quinta diminuita, e la quarta superflua, come altresì per qual cagione si rigetti ogni sorta d'intervallo, o sia superfluo, o sia diminuito dall' attavo*. (Voyez *Prose dei Gelati*, p. 133.)

SAPHO, ou plutôt **SAPPHO**, la plus illustre des femmes qui cultivèrent la poésie et la musique dans l'antiquité, naquit à Mitylène, dans l'île de Lesbos, environ 612 avant Jésus-Christ. L'ayant confondue avec une autre femme du même nom, née longtemps après elle, à Érésos (autre ville de l'île de Lesbos), ainsi que le prouve une médaille grecque découverte en 1822 (1), on a supposé que Sapho de Mitylène s'était éprise d'une passion malheureuse pour un jeune homme nommé *Phaon*, et que, pour s'en guérir, elle se jeta du haut du rocher de Leucade dans la mer, où elle trouva la mort; mais toute cette histoire appartient à le seconde Sapho. Celle de Mitylène avait été mariée et était devenue veuve. Son mérite avait attiré près d'elle plusieurs jeunes femmes qui devinrent ses élèves dans la poésie et dans la musique. Quelques passages des auteurs anciens ont fait croire qu'elle conçut pour plusieurs d'entre elles une tendresse criminelle ; mais, ainsi que l'a remarqué l'abbé Barthélemy, ces écrivains lui sont de beaucoup postérieurs. On sait plus positivement que, compromise par Alcée, dans une conspiration contre Pittacus, qui régnait à Mitylène, elle fut bannie de cette ville, et se retira en Sicile. Aristoxène et Plutarque lui attribuent l'invention du mode *mixolydien* ancien, qu'il ne faut pas confondre avec le mode du même nom dont Bacchius et Boèce ont donné la constitution. Sapho a inventé aussi le mètre qui porte son nom (vers *saphique*), et qu'Horace a introduit d'une manière si heureuse dans la poésie latine.

(1) Voyez une bonne notice sur *Sapho d'Érésos* par M. Allier d'Hauteroche, dans la *Biographie universelle* des frères Michaud.

SAPIENZA (Antoine), compositeur, est né le 18 juin 1794, à Pétersbourg, où son père, Antoine Sapienza, était maître de chapelle de l'empereur. Après avoir appris la musique et le contrepoint en Russie, M. Sapienza s'est rendu à Naples, à l'âge de vingt-huit ans, et y a étudié sous Tritto, Zingarelli et Generali. Ses premières compositions ont été pour l'église : elles consistent en deux messes, quelques motets et un *Salve Regina*. En 1823, il a écrit, pour le théâtre Saint-Charles, l'opéra de *Rodrigo*, qui fut suivi d'une cantate intitulée la *Fondazione di Partenope*. En 1824, il a donné, au théâtre del Fondo, *l'Audacia fortunata*, opéra bouffe, et, au théâtre Saint-Charles, *il Tamerlano*, opéra seria. Son dernier ouvrage, représenté à Milan, est intitulé *Il Gonzalvo*. En 1831, Sapienza retourna à Pétersbourg, en qualité de chef d'orchestre, et s'y livra à l'enseignement du chant. Après cette époque, on n'a plus eu de renseignements sur sa personne.

SAPORITI (Thérèse), cantatrice italienne, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Elle était attachée au théâtre de Prague lorsque Mozart y donna son immortel *Don Juan ;* c'est pour elle qu'il écrivit le rôle de *donna Anna :* à ce titre, elle mérite que son nom soit inscrit dans l'histoire de la musique. Il paraît d'ailleurs qu'elle se montra digne de l'honneur que lui faisait l'illustre compositeur. Son admiration pour son génie allait jusqu'à l'enthousiasme ; on dit même qu'elle éprouva pour l'illustre compositeur un sentiment plus tendre, auquel il se montra insensible.

SARATELLI (Jacques-Joseph), compositeur de l'école vénitienne, né à Padoue, en

1714, fut nommé second maître de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, le 31 juillet 1740, succéda à Antoine Pollarolo, dans la place de premier maître de cette chapelle, le 24 septembre 1747, et occupa cette place jusqu'au mois d'avril 1762, époque de sa mort. Il était en même temps maître au Conservatoire des *Mendicanti*. Il avait reçu son instruction musicale de Lotti. J'ai trouvé de lui, dans la Bibliothèque Saint-Marc : 1° *Victimæ paschali*, à cinq voix et instruments. 2° *Confitebor*, à quatre voix et instruments. 3° *In te Domine speravi*, à deux chœurs et deux orgues. 4° *Kyrie con gloria*. Quoique Saratelli fût un savant musicien et un digne élève de Lotti, il écrivait lentement et avec difficulté, ce qui est cause qu'il a peu produit. Sa misère était si grande, que les procurateurs de Saint-Marc durent secourir ses deux filles après sa mort et leur accordèrent un don de cent ducats.

SARDI (Alexandre), né à Ferrare, vers 1520, y mourut le 28 mars 1588. On a de lui un livre intitulé : *De Rerum inventoribus libri duo... iis maximè, quorum nulla mentio est apud Polydorum Virgilium*; Mayence, 1577, in-4°. Cet ouvrage a été réimprimé plusieurs fois. Sardi y traite de la musique aux chapitres XIX-XXIV du premier livre.

SARMIENTO (Salvator), compositeur dramatique, est né en Sicile, d'une famille originaire d'Espagne, en 1816. Admis au Conservatoire de Naples, il y a fait ses études sous la direction de Cordella, Ruggi et Zingarelli. Il a fait représenter, au théâtre Saint-Charles, de Naples, *Valeria ossia la Cieca*, en un acte, le 31 mars 1838. Le 30 mai suivant, il a donné, au même théâtre, *Alfonso d'Aragona*, en un acte, et le 12 août 1841, le troisième ouvrage de sa composition, intitulé *Rolla*, a été représenté au théâtre *del Fondo*. En 1842, il a donné, au même théâtre, *Il Tramonto del sole*, et en 1843, *Costanza d'Aragona*. Après cette époque, je n'ai plus de renseignements sur les travaux de cet artiste en Italie. En 1852, il se rendit à Paris et y donna, au *Théâtre-Lyrique*, un opéra comique intitulé *Guilhery le trompette*, auquel on a reproché de nombreuses réminiscences. Ce fut le seul essai de M. Sarmiento sur la scène française; il retourna en Italie dans l'année suivante.

SARNGA DE'VA, musicien indou, est un des écrivains sur la musique les plus anciens de l'Inde. Son livre sur la théorie de cet art a pour titre : *Ratnacara*. Barrow s'est procuré une copie de cet ouvrage dans le voyage qu'il a fait à Hurdwar. W. Jones, président de la Société de Calcutta, en parle dans ses Mémoires sur les modes musicaux des Indous (*On the musical modes of the Hindus*, t. III des *Asiatic Researches*, p. 327 de l'édition de Londres)

SARO (J.-H.), musicien du régiment de grenadiers de l'empereur François, en garnison à Berlin, est né le 4 janvier 1827, à Jessen (Saxe). Sa première instruction dans la musique instrumentale lui fut donnée par le directeur de musique C. Seidal à Dommitzsch, puis il acheva ses études à Berlin, sous la direction de C. Bœhmer, musicien de la chambre du roi. Depuis le mois de novembre 1846 jusqu'au 1er mai 1856, il fit partie du corps de musique des bataillons de chasseurs de la garde royale; puis il entra dans le régiment de grenadiers, où il est encore (1863). Ses compositions consistent en plusieurs marches qui ont obtenu les prix dans les concours de 1856 et 1860, une symphonie, trois ouvertures de concert, un quatuor pour des instruments à archet, une fugue vocale, sept fugues instrumentales, et des *Lieder* à plusieurs voix.

SARRETTE (Bernard), né à Bordeaux, le 27 novembre 1765, vint se fixer à Paris, après avoir terminé ses études, et fut nommé capitaine à l'état-major de la garde nationale de cette ville, à l'aurore de la révolution. Après le 14 juillet 1789, il réunit quarante-cinq musiciens provenant du dépôt des gardes françaises, et en forma le noyau de la musique de la garde nationale parisienne. Au mois de mai 1790, la municipalité de Paris prit à sa solde la musique de la garde nationale, qui fut portée à soixante et dix musiciens, et dans laquelle entrèrent des artistes distingués, par les sollicitations de Sarrette; mais les embarras financiers de la commune ayant fait supprimer la garde nationale soldée, au mois de janvier 1792, Sarrette retint près de lui les artistes et obtint, au mois de juin suivant, de la municipalité, l'établissement d'une école gratuite de musique, où chacun d'eux fut employé. Ce fut de cette école que sortirent tous les corps de musique militaire employés dans les quatorze armées de la république. Ces services rendus *à la chose publique*, comme on disait alors, fixèrent l'attention du gouvernement sur l'école qui avait produit ces prompts résultats, et par les démarches actives et les soins multipliés du fondateur de cette école, elle fut convertie d'abord en Institut national de musique, puis définitivement organisée en Conservatoire, par une loi du 16 thermidor

an III (septembre 1795). Ayant atteint son but, qui était de conserver à la France plusieurs artistes remarquables que les troubles révolutionnaires en auraient éloignés, Sarrette s'apprêtait à rejoindre le 103me régiment de ligne, où il avait été nommé capitaine. Une administration composée de cinq inspecteurs et de quatre professeurs avait été instituée pour la direction du Conservatoire; mais dénuée d'impulsion, et divisée sur les bases de l'enseignement, elle éprouva d'assez grands embarras dès son entrée en fonctions. Un ordre du Directoire rappela Sarrette en l'an IV, et lui donna le titre de commissaire du gouvernement chargé de l'organisation de la nouvelle école, qui fut changé en celui de directeur, dans l'année suivante.

Une activité prodigieuse, une grande intelligence, des moyens propres à assurer les succès du Conservatoire, le sentiment de l'art et du mérite des artistes, enfin, l'attachement qu'il avait pour son œuvre, firent triompher Sarrette des obstacles de tout genre qui environnaient les commencements de la nouvelle école, et lui fournirent les moyens d'assurer sa prospérité bien au delà de ce qu'il avait été permis d'espérer. Ce fut par ses soins que les nouvelles méthodes du Conservatoire marquèrent un progrès réel dans l'enseignement de toutes les parties de la musique; ce fut lui aussi qui obtint de Napoléon l'établissement de l'école de déclamation et le pensionnat des jeunes chanteurs des deux sexes attachés au Conservatoire, une riche bibliothèque, une salle de concerts, etc., et qui fit instituer les beaux concerts qui ont porté dans toute l'Europe la gloire de la première école de musique de France. Il s'occupait aussi de l'organisation de succursales de cette école dans les principales villes des départements, et suivait les détails de cette affaire au conseil d'État, quand les revers de la France, ayant amené la restauration, en 1814, des intrigues de la nouvelle cour le firent destituer. L'estime qu'il avait conquise par dix-neuf années d'une administration probe autant qu'éclairée, l'a suivi dans sa retraite. Après la révolution de 1830, le gouvernement voulut lui rendre la direction du Conservatoire; mais son amitié pour Cherubini, qui en était alors chargé, la lui fit refuser. Sarrette est mort à Paris, le 13 avril 1858.

SARRI (Dominique), compositeur, naquit de parents pauvres, en 1678, à Terni, dans le royaume de Naples. Fort jeune encore, il se rendit à Naples pour étudier la musique, et entra au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, dans le temps où Salvador et Provenzale y enseignaient. Ses études terminées, il sortit de cette école, en 1697. On voit par le titre d'un oratorio de sa composition qu'il était déjà maître de la chapelle royale en 1713; un autre de ses ouvrages indique qu'il en était le premier maître en 1741. En 1702, il composa un mélodrame religieux, intitulé: *l'Opera di amore*, pour la confrérie des Pèlerins de Naples. En 1706, il donna, sur un des théâtres de cette ville, *le Gare generose fra Cesare e Pompeo*. Déjà, à cette époque, il prenait le titre de vice-maître de la chapelle royale. Dans la même année, il écrivit l'oratorio *Il Fonte delle Grazie*, exécuté chez les PP. de l'Oratoire, le jour de la Visitation de la Vierge. Il donna aussi, en 1706, au théâtre des *Fiorentini*, l'opéra *Candaule re di Lidia*. En 1708, Sarri écrivit l'oratorio l'*Andata di Gesù al Calvario*, qui fut exécuté à l'église Saint-Paul, de Naples. Un autre oratorio de sa composition, pour la fête de saint Gaëtan, fut chanté dans la même église, en 1712. L'année suivante fut marquée par ses opéras intitulés: *Il Comando non inteso ed ubidito*, et *I Gemelli rivali*, joués tous deux au théâtre des *Fiorentini*. Sarri écrivit, en 1716, *Il gran giorno di Arcadia*, cantate à quatre voix, pour le jour de naissance de Léopold, archiduc d'Autriche. En 1718, il donna, au théâtre San-Bartolomeo, *Arsace*, avec des intermèdes bouffes, suivant la mode de cette époque; *La Fede ne' tradimenti*, représenté au même théâtre; une sérénade à quatre voix, exécutée au palais royal, pour la fête de la vice-reine, comtesse Daun; une autre sérénade à trois voix, pour le mariage du prince de Montaguto et de Christine Malaspina; enfin, une troisième sérénade, intitulée: *Gare della virtù e della dolcezza*, à trois voix, pour le mariage de Scipion Spinelli et de la comtesse Emmanuela d'Evil. En 1719, Sarri fit représenter, au théâtre San-Bartolomeo, *Alessandro Severo*, avec des intermèdes bouffes. Il donna, dans l'année suivante, au même théâtre, *Ginevra di Scozzia*; en 1724, la *Didone* de Métastase, au même théâtre; en 1725, *Tito Sempronio Gracco*, et, dans la même année, une cantate pour le mariage du duc de Canzano et de Laure Carraciolo. Un intervalle de six années se passe entre ces productions et l'année 1731, où il donna, au théâtre San-Bartolomeo, l'*Artemisia*. En 1734, Sarri écrivit quelques airs pour la *Finta pellegrina*, opéra d'Antoine Olivo. Dans la même année, il composa l'ora-

torio *Ester reparatrice*, à quatre voix, qui fut exécuté pour la congrégation de *Santa Maria del rimedio*, dans l'église de la *Trinité des Espagnols*. En 1736, il donna, au théâtre des *Fiorentini*, la *Rosaura*, qui fut reprise en 1738. Sarri composa aussi les chœurs de plusieurs tragédies du duc Annibal Marchese. On ignore en quelle année il mourut.

SARTI (Joseph), savant et agréable compositeur, naquit à Faenza, dans l'État de l'Église, non en 1730, comme le disent Gerber, les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* et leurs copistes, ni en 1728, comme le prétendent Gervasoni, MM. Lichtenthal et Becker, mais le 28 décembre 1729, d'après les renseignements authentiques qui m'ont été fournis par Cherubini, son élève. Après avoir fait ses premières études de musique à la cathédrale de sa ville natale, Sarti fut envoyé à Bologne, pour y apprendre le contrepoint, sous la direction du père Martini. C'est dans cette école célèbre qu'il puisa les excellentes traditions transmises ensuite par lui à son élève Cherubini. Sarti n'était âgé que de vingt-deux ans, lorsque la direction du théâtre de Faenza lui demanda, pour le carnaval de 1752, un opéra sérieux : il écrivit la partition de *Pompeo in Armenia*, qui obtint un brillant succès, et fit connaître avantageusement le jeune compositeur dans toute l'Italie. *Il Re pastore* et quelques autres ouvrages qu'il donna peu de temps après confirmèrent son premier succès, et le firent considérer comme un des meilleurs maîtres de son temps. Appelé à Copenhague, en 1756, en qualité de maître de la chapelle royale et de professeur de chant du prince héréditaire, il y composa l'opéra *Ciro riconosciuto* et d'autres qui, bien que chantés par une réunion d'artistes distingués de l'Italie, furent accueillis avec froideur. Dégoûté de sa position en Danemark par ces échecs, Sarti retourna en Italie et rentra dans la carrière de la composition dramatique, après une absence de neuf années, qui l'avait fait oublier. *Mitridate, il Vologeso, la Nitetti, Ipermestra,* et *Semiramide riconosciuta,* joués à Rome, à Venise et dans d'autres villes, depuis 1765 jusqu'en 1768, ne réussirent qu'à demi. Cette époque est la moins heureuse de la vie du compositeur. Il n'eut pas de meilleures chances lorsqu'il se rendit à Londres, en 1769, car il n'y put faire jouer aucun de ses ouvrages, et n'y eut d'autre ressource que de donner des leçons de chant et de clavecin. C'est alors qu'il publia un recueil de six sonates pour cet instrument (Londres, 1762), considéré à juste titre comme une des meilleures productions de ce genre. De retour à Venise, vers la fin de 1770, il y accepta peu de temps après la place de maître, non, comme on l'a dit, du conservatoire des *Mendicanti*, ni de la *Pietà*, occupées par Bertoni et par Furnaletto, mais celle de *l'Ospedaletto*, lorsque Sacchini laissa celle-ci vacante par son départ pour l'Angleterre. Ici commence l'époque la plus brillante de la carrière de Sarti ; elle s'étend depuis 1771 jusqu'en 1784. C'est dans cette période de sa vie qu'il composa ses meilleurs ouvrages, tels que *le Gelosie villane, Giulio Sabino* et *le Nozze di Dorina*. La mort de Fioroni ayant laissé vacante, en 1779, la place de maître de chapelle du dôme de Milan, elle fut mise au concours, et beaucoup de musiciens distingués se présentèrent pour la disputer ; mais Sarti l'emporta sur eux par la supériorité de son travail. Les morceaux intéressants qu'il écrivit pour ce concours, et qui consistent en antienne, psaume et messe à six et huit voix réelles, se trouvent dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris : ils fournissent la preuve incontestable du profond savoir de Sarti. Dans les années suivantes, il composa aussi beaucoup de musique d'église, malgré les travaux dont il était occupé pour le théâtre, et fit, entre autres ouvrages, trois messes fort belles, en 1781, par ordre du duc Serbelloni. Elles furent exécutées dans l'église des Capucins, pour la béatification de trois religieux de leur ordre. Il remplit ainsi ses fonctions de maître de chapelle jusqu'au mois de juillet 1784, époque où il reçut sa nomination de directeur de la musique de la cour de Russie, et se rendit à Pétersbourg. Arrivé dans cette ville, il y fut reçu avec une faveur marquée par l'impératrice Catherine II. Un de ses premiers ouvrages fut un psaume en langue russe dans lequel il réunit au chœur et à l'orchestre ordinaire un second orchestre de cors russes, tel qu'il avait été organisé trente ans auparavant par Maresch (*voyez* ce nom). Chargé de la composition d'un *Te Deum* (aussi en langue russe), à l'occasion de la prise d'Ocsakow, Sarti imagina d'y employer des canons qui tiraient à de certains intervalles, et donnaient à l'exécution un caractère plus solennel. En 1786, il fit représenter à la cour son *Armida e Rinaldo*, dont l'impératrice fut si satisfaite, qu'elle écrivit au compositeur une lettre autographe pour lui témoigner sa satisfaction, et qu'elle accompagna cette faveur d'une riche tabatière et d'une bague en diamants. La cé-

lèbre cantatrice Todi, arrivée à Pétersbourg depuis peu de temps, avait joué le rôle d'*Armide*, et y avait obtenu le plus brillant succès. Une intimité singulière s'établit bientôt entre l'impératrice et cette femme, dont les dispositions ne tardèrent pas à se montrer défavorables pour Sarti. Celui-ci, voyant diminuer son crédit, se vengea en appelant à Pétersbourg Marchesi, l'un des plus étonnants chanteurs de cette époque, si fertile en grands talents, et dont la concurrence était redoutable pour madame Todi. Celle-ci, irritée par l'enthousiasme que le talent de Marchesi excitait, et ne pouvant plus dissimuler sa haine, obtint de Catherine II le renvoi de son maître de chapelle. Dans cette fâcheuse position, Sarti conserva heureusement l'amitié du prince Potemkim qui, tout-puissant alors, lui fit présent d'un village de l'Ukraine où se trouvaient en abondance de belles voix, et y établit une école de chant, dont le maître de chapelle disgracié fut nommé directeur, avec le titre de lieutenant-major de l'armée impériale. La mort de Potemkin (15 octobre 1791) ayant laissé Sarti sans protecteur, celui-ci prit la résolution de retourner, en 1793, à Pétersbourg où il sut si bien se justifier auprès de l'impératrice, qu'elle lui fit donner une gratification de quinze mille roubles, lui rendit son titre de maître de chapelle de la cour, avec un traitement de trente-cinq mille roubles, et lui donna un logement au palais impérial. Elle lui donna aussi la mission d'établir un Conservatoire de musique, sur le plan de ceux d'Italie, à Katorinoslaw, et l'en nomma directeur. Lorsque les élèves de cette école exécutèrent, en 1795, leur premier concert devant Catherine II, elle fut si satisfaite de leurs progrès, qu'elle éleva Sarti au rang de la première noblesse, et lui fit don de terres considérables, pour le fixer en Russie. Mais l'âge, le travail et la rigueur du climat eurent bientôt achevé d'user ses forces. L'espoir de rétablir sa santé sous le ciel de l'Italie lui fit entreprendre le voyage au mois d'avril 1802; mais arrivé à Berlin, il fut obligé de s'y arrêter et y mourut le 28 juillet de la même année, à l'âge de soixante-treize ans. Les travaux de ce savant musicien dans l'acoustique et l'invention d'un instrument propre à déterminer le nombre de vibrations qu'un son donné fait par seconde, l'avaient fait admettre dans l'Académie des sciences de Pétersbourg, en 1794.

Sans posséder un de ces puissants génies dont les créations transforment l'art d'une époque, Sarti n'était pas seulement un des musiciens de son temps les plus habiles dans l'art d'écrire; la nature l'avait aussi doué de la faculté de produire des mélodies pleines de suavité, et d'un certain instinct de l'effet scénique. Dans la plupart de ses œuvres dramatiques, on trouve des morceaux remarquables ou par la grâce, ou par la justesse de l'expression. Ce maître est peu connu en France; on n'a joué à Paris que son opéra des *Nozze di Dorina*, qui obtint un brillant succès en 1803, fut repris en 1810, puis plusieurs autres fois, et reçut toujours un bon accueil. On peut s'étonner que de tant d'ouvrages de Sarti, celui-là seul ait eu les honneurs de la représentation à l'Opéra italien, tandis qu'on y jouait beaucoup d'opéras inférieurs aux productions de son talent. La liste de ses ouvrages dramatiques se compose des titres suivants : 1° *Pompeo in Armenia*, à Faenza, en 1752. 2° *Il Re pastore* (1752). 3° *Medonte*, en trois actes, à Florence. 4° *Demofoonte*, en trois actes. 5° *L'Olympiade*, en trois actes. 6° *Ciro riconosciuto*, à Copenhague, en 1756. 7° *La Figlia ricuperata*, en deux actes. 8° *La Giardiniera brillante*, en 1758. 9° *Mitridate*, à Parme, 1765. 10° *Il Vologeso*, 1765. 11° *La Nitetti*, 1765. 12° *Ipermestra*, à Rome, 1766. 13° *I Contratempi*, à Venise, 1767. 14° *Didone*, 1767. 15° *Semiramide riconosciuta*, 1768. 16° *I Pretendenti delusi*, 1768. 17° *Il Calzolajo di Strasburgo*, Modène, 1769. 18° *Cléomène*, opéra sérieux, 1770. 19° *La Clemenza di Tito*, à Padoue, 1771. 20° *La Contadina fedele*, 1771. 21° *I Finti Eredi*, 1773. 22° *Amor timido*, cantate, 1773. 23° *I Dei del mare*, cantate à trois voix, 1776. 24° *La Partenza d'Ulisse da Calipso*, cantate, 1776. 25° *Le Gelosie villane*, opéra bouffe, en deux actes, 1776. 26° *Farnace*, 1776. 27° *L'Avaro*, 1777. 28° *Ifigenia in Aulide*, 1777. 29° *Epponina*, opéra sérieux en trois actes, à Turin, 1777. 30° *Il Militare bizzarro*, 1778. 31° *Gli Amanti consolati*, 1779. 32° *Fra i due litiganti il terzo gode*, 1780. 33° *Scipione*, en trois actes, 1780. 34° *Achille in Sciro*, à Florence, 1781. 35° *L'Incognito*, à Bologne, 1781. 36° *Giulio Sabino*, à Venise, 1781. 37° *Alessandro e Timoteo*, en 1782. 38° *Le Nozze di Dorina*, opéra bouffe, 1782. 39° *Siroe*, à Turin, 1783. 40° *Idalide*, à Milan, 1783. 41° *Armida e Rinaldo*, à Pétersbourg, 1785. 42° *La Gloire du Nord*, opéra en langue russe, représenté en 1794. Sarti a beaucoup écrit pour l'église. Le Conservatoire de Paris possède plusieurs volumes de ses compositions en ce genre, renfermant des hymnes, an-

tiennes, psaumes, motets à quatre, six, huit et douze voix. On trouve dans la bibliothèque du conservatoire de Naples un *Credo* à quatre voix et instruments, et un *Miserere* à quatre voix, trois violes et un violoncelle, de sa composition. Sarti a laissé à Milan quatre messes à quatre voix et orchestre; enfin on a gravé à Pétersbourg son grand *Te Deum* en langue russe. On trouve aussi chez Breitkopf, à Leipsick, une fugue à huit voix réelles sur le *Kyrie*, et un hymne pour deux voix de soprano, contralto, deux ténors et basse, en partition.

La machine imaginée par Sarti, pour compter le nombre de vibrations qu'un son quelconque fait dans une seconde, n'était pas nouvelle dans son principe, car elle était basée sur une expérience de Sauveur (*voyez* ce nom). Elle consistait en deux tuyaux d'orgue de cinq pieds bouchés, dont un avait un tampon mobile, un monocorde et un pendule à secondes. Lorsqu'on enfonçait, suivant une échelle graduée, le tampon mobile de l'un des tuyaux, de manière à élever l'intonation, il s'établissait entre les deux tuyaux un battement résultant de la dissonance, qui permettait de compter les vibrations. Le monocorde servait à trouver l'intonation voulue sur le tuyau à tampon mobile, et par le pendule à secondes on connaissait le temps dans lequel se faisaient les vibrations. C'est par ce procédé que Sarti est parvenu à trouver le nombre de quatre cent trente-six vibrations pour le *la* du diapason de l'orchestre de Pétersbourg. On a aussi de ce savant musicien, en manuscrit, une critique sévère de deux passages des quatuors de Mozart, sous ce titre : *Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart.*

SARTO ou **SARTI** (Jean-Vincent), compositeur italien, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition à Vénise : 1° *Messe e salmi concertati a tre e quattro voci* (1630). 2° *Salmi concertati a 2, 3, 4 e 6 voci;* ibid. 3° *Litaniæ Marianæ octo vocum ;* ibid., 1600, in-4°. La Bibliothèque impériale de Paris possède des psaumes et des vêpres de cet auteur, en manuscrit.

SARTORELLI (Alexandre), amateur de musique, né à Vérone, dans les premières années du dix-neuvième siècle, est auteur d'un traité sommaire de la musique intitulé : *Sunto teorico musicale; in Venezia, dalla tipografia di G.-B. Merli*, 1836, in-8° de IV et 25 pages, avec six feuillets d'exemples.

SARTORIO (Antoine), né à Venise, vers 1620, fut d'abord compositeur au service de la cour de Brunswick, et devint ensuite vice-maître de chapelle à l'église Saint-Marc, dans sa ville natale, le 7 mai 1676. Il a beaucoup écrit pour les divers théâtres d'Italie. Ses principaux opéras sont les suivants : *Erginda*, à Venise, en 1652; *Amori infruttuosi di Pirro*, ibid., 1661; *Il Seleuco*, ibid., 1666; *la Prosperità di Elio Sejano*, ibid., 1667; *la Caduta di Elio Sejano*, ibid., 1667; *Erminda Regina di Longobardi*, ibid., 1670; *Adelaide*, ibid., 1672; *Orfeo*, ibid., 1672; *Mesenzio*, ibid., 1673; *Antonino e Pompejano*, ibid., 1677; *Giulio Cesare in Egitto*, ibid., 1677; *Ercole sul Termodonte*, ibid., 1678; *Anacreonte tiranno*, ibid., 1678; *I due Tiranni al soglio*, ibid., 1679; *Flora*, ibid., 1681. On a aussi de cet auteur *Salmi a otto voci in due cori all'uso della Serenissima Cappella ducale di S. Marco;* Venise, G. Sala, 1680, in-4°, op. 1ª. Sartorio mourut en 1681, pendant qu'il terminait son opéra de *Flora.*

SARTORIUS (Paul), né à Nuremberg, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord employé comme musicien par la cour de Munich, vers 1596, et publia trois messes à huit voix; Munich, 1600, in-fol. Puis il entra au service de l'archiduc Maximilien, en qualité d'organiste. Il était déjà dans cette nouvelle position lorsqu'il publia, à Nuremberg, en 1601, des sonnets spirituels à six voix (in-4°). On a aussi de lui : *Neue deutsche Liedlein mit 4 Stimmen*, etc. (Nouvelles petites chansons allemandes à quatre parties, dans le genre des canzonettes italiennes, à l'usage de toute sorte d'instruments); Nuremberg, Kauffmann, 1601, in-4°.

SARTORIUS (Érasme), dont le nom allemand était **SCHNEIDER** (qui, de même que *Sartorius*, signifie tailleur), poëte couronné et professeur de musique, naquit, en 1577, à Sleswig ou Schleswig, dans le Danemark (1), et fut admis à l'âge de dix ans comme enfant de chœur dans la chapelle du duc de Gottorp. Le successeur de ce prince (Jean-Adolphe) l'envoya, en 1590, au gymnase de Bordesholm, pour y faire ses humanités, puis à l'université de Rostock, où il se distingua comme poëte et comme musicien. Ses talents et sa bonne conduite lui firent conférer par le magistrat de cette ville la place de *cantor* à l'église

(1) Mattheson dit (*Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 306) que Sartorius naquit vers 1575; mais Moller donne la date plus précise de 1577 dans sa *Cimbria Literata* (t. I, p. 580).

Sainte-Marie, et la direction de la musique des fêtes publiques. En 1604, il fut appelé à Hambourg, en qualité de *cantor* et de directeur de musique. Il s'y fit remarquer par son habileté dans l'enseignement, et par la bonne exécution du chœur qu'il dirigeait. Gerber dit qu'il mourut en 1639; mais Jean-Albert Fabricius (1) et Moller (2) nous donnent la date plus certaine du 17 octobre 1637. On verra tout à l'heure que l'exactitude de cette date n'est pas indifférente.

Sartorius a publié une plaisanterie sur les disputes auxquelles la musique a donné lieu de tout temps, sous ce titre : *Belligerasmus, id est Historia belli exorti in regno musico, in qua liberalis, et non tetrici ingenii lector inveniet quod tam prodesse, quam delectare possit*; Hambourg, 1622, in-8° de cent et une pages. Dans cet écrit, Orphée est représenté comme le chef du chant figuré, et ses guerriers sont les chanteurs, les joueurs de flûte, les organistes, les violonistes, etc.; Bisthon est le défenseur du plain-chant, et sous ses ordres se rangent les trompettes, les joueurs de fifre, de cornemuse, les oiseaux, etc. Une plaisanterie du même genre avait été publiée longtemps auparavant par Claude Sébastien, organiste de Metz (*voyez* ce nom), et plus tard, Bæhr ou Beer en écrivit une autre, qui fut publiée après sa mort, et dont on trouve un extrait à la suite de ses *Musikalische Discurse*. Mattheson assure (*Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 307) qu'il y a une deuxième édition de l'écrit de Sartorius, publiée à Hambourg, en 1626. Après sa mort, Lauremberg, docteur en médecine et professeur de poésie à Rostock, en donna une troisième sous son nom, en 1639, et il en parut une quatrième sous ce titre : *Musomachia, id est : Bellum musicale ante quinque lustra Belligeratum in gratium Er. Sar.* (*Erasmi Sartorii*) *nunc denuo institutem a primo ejus auctore;* Rostock, 1642, in-8° de soixante et dix-huit pages. Ainsi qu'on le voit, il y a une question de propriété littéraire en ce qui concerne cet ouvrage. Deux ans après la mort de Sartorius, Lauremberg (*voyez* ce nom) se déclare le véritable auteur du *Belligerasmus*, et dit qu'il a gardé le silence pendant vingt-cinq ans en faveur d'*Er. Sar.* (Érasme Sartorius). Moller se borne à mentionner l'édition de Lauremberg, après celle de Sartorius, sans discuter la question. Mattheson se déclare en faveur de Lauremberg, et j'ai cru devoir adopter son opinion dans la notice sur ce dernier; mais une note d'Antoine Schmid (*voyez* ce nom), qui m'a été envoyée de Vienne récemment, a fait renaître mes doutes. Schmid remarque que la réclamation de Lauremberg ne s'est produite que deux ans après la mort de Sartorius; et que, s'il y avait eu générosité pendant sa vie à garder le silence sur son prétendu larcin littéraire, cette générosité ne se serait pas démentie après sa mort, alors qu'il ne pouvait plus se défendre.

Sartorius s'est aussi rendu recommandable par des éléments de musique composés pour l'usage des élèves de l'école de Hambourg, qu'il a publiés sous ce titre : *Institutionum musicarum tractatio nova et brevis duobus libris comprehensa, quibus non tantum artis præcepta breviter et dilucidè proponuntur, verum etiam pulcherrima modorum musicorum doctrina exhibetur, et exemplis illustratur. Præmittitur oratio de hujus artis inventoribus, præstantia, utilitate. Item aliquot fugæ pro discipulis secundæ et tertiæ classis scholæ Hamburgensis. Auctore Erasmo Sartorio cantore; Hamburgi, imprimebat Jacobus Rebenlinus*, 1635, in-8° de treize feuilles non paginées. Mattheson a donné les titres des chapitres de ce livre, devenu déjà fort rare de son temps (*Ehrenpforte*, etc., p. 309), et dont il n'a fait connaître qu'un titre inexact; il a été suivi en cela par Forkel, Gerber, MM. Lichtenthal, Becker et les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens*. Il eût été plus utile pour l'histoire de l'art et de la science de dire que dans le deuxième chapitre du premier livre, après avoir rapporté les nouveaux principes de solmisation de Henri de Putte, de Calvisius, de Lippius et de Hitzler, ainsi que les discussions de Calvisius et de Hubmeyer (*voyez* tous ces noms) sur ce sujet, Sartorius se montra ardent défenseur de l'ancienne solmisation par les muances. Mattheson a donné de justes éloges au discours sur l'excellence de la musique (*Encomium musicæ*) qui précède l'ouvrage. Ce morceau est remarquable par l'érudition et l'élégance de la latinité. Les exercices de solfége qui terminent l'ouvrage, sous le nom de fugues, sont des canons fort bien faits à deux, trois, quatre, cinq, six, sept et huit voix.

SARTORIUS (Chrétien), musicien de la chambre du prince de Brandebourg, né à Querfurt au commencement du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un œuvre de

(1) *Memor. Hamburg.* Part. II, p. 622.
(2) *Loc. cit.*

motets pour une, deux, trois, quatre et cinq voix, avec accompagnement de deux ou d'un plus grand nombre d'instruments, tels que violons, cornets, trombones, et basse continue, publié sous ce titre : *Unterschiedlicher teutscher nach der Himmelskron zielender hoher Fest-und Dank-Andachten Zusammenstimmung*, etc. ; Nuremberg, 1658, in-fol.

SARTORIUS (Jean-Frédéric), musicien allemand, a composé le texte et la musique d'un opéra joué au théâtre de Prague, avec succès, en 1704, et dont le livret a été imprimé sous ce titre : *La Rete di Vulcano, burletta dramatica, dedicata e rappresentata alla Ser. Altezza Elett. Co. Palatino del Reno, nel teatro di Praga, poesia e musica del sign. D. D. D. da Giov. Frederico Sartorio*, 1704, in-4°.

SARTORIUS (Chrétien-Charles). Des lettres écrites de Mexico, en 1827 et 1828, sur la musique et la danse dans cette partie de l'Amérique du Sud, ont été publiées sous ce nom dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (t. VII, p. 199-217, et t. VIII, p. 1-24).

SASSADIAS (Jean-Sigismond), organiste et facteur d'instruments à Brieg, vivait en 1740. Ses clavecins étaient alors estimés (*voyez* Mattheson, *Grundl. einer Ehrenpforte*, p. 159).

SASSANI (Matteo), surnommé **MATTEUCCI** (*voyez* ce nom), fut un célèbre sopraniste. M. Farrenc, qui a fait un très bon travail sur ce chanteur, et qui a bien voulu me le communiquer, y remarque avec justesse que j'ai eu tort de donner à Matteucci le prénom de *Matteo*, parce que *Matteucci* n'est précisément qu'un diminutif de *Matteo*. M. Farrenc fait, dans ce travail, des rapprochements ingénieux et des conjectures qui tendent à déterminer avec précision les époques de ses séjours en Espagne et à Naples ; mais il est douteux qu'on parvienne jamais à la certitude à cet égard.

Il ne faut pas confondre *Matteucci* (ou *Sassani*) avec Mattucci (*Pietro*), autre sopraniste remarquable, né à Rome, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et qui, doué d'une voix d'une étendue extraordinaire et d'une égalité parfaite, joua, dans sa jeunesse, les rôles de femme au théâtre Argentina et y obtint des succès d'enthousiasme. Plus tard, il brilla sur les scènes principales de l'Italie, et se fit le plus grand honneur au théâtre de *la Scala*, à Milan, dans *la Conquista del Messico*, d'Ercole Paganini, en 1808.

SATTLER (Jean-Antoine), musicien de chambre de l'électeur de Bavière, a fait graver de sa composition six symphonies à six parties, op. 1 ; Nuremberg, 1756.

SATTLER (Henri), organiste et directeur de musique à Blankenbourg, dans le Harz, est né à Quedlinbourg, le 3 avril 1811. Sa musique d'église et ses pièces d'orgue indiquent du talent. Ses œuvres connues jusqu'à ce jour (1863) sont : 1° Six chants pour deux soprani, ténor et basse ; Brunswick, Ed. Leibrock. 2° Sept *Lieder* à plusieurs voix ; *ibid*. 3° Sept *Lieder* idem ; *ibid*. Une analyse de ce dernier recueil se trouve dans la quarante-quatrième année de l'*Allgem. musikal. Zeitung*, n° 36. 4° *Harzensklänge* (les Sons du cœur), huit *Lieder* pour soprano ou ténor, avec piano ; *ibid*. 5° Fugue pour l'orgue ; Erfurt, Kœrner. 6° *Theoretisch-Praktische Anleitung zum Gesang-Unterrichte in Schulen* (Introduction théorique et pratique à l'étude du chant dans les écoles) ; Quedlinbourg, Ernst.

SATZL (Christophe), directeur de musique du couvent de religieuses, à Hall-sur-l'Inn, dans le Tyrol, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Ecclesiastici concentus 1, 2, 3, 4 e 5 vocibus concinendi* ; Augsbourg, 1621. 2° *Concerti a 2 voci e 3 stromenti*. 3° *Cantiones genethliacæ ad Christi cunas, quinque vocum*. 4° *Hortus pensilis, seu motetti a 2, 3, 4, 5 e 6 voci, con violini*. 5° *Cantate per Pasqua a 5 e 6 voci*. 6° *IX messe a 1, 2, 3, 4 e 5 voci* ; Inspruck, 1646. 7° *Jubilus Davidicus seu psalmi 2—5 vocibus, mixto Chelium binario modulandi* ; ibid., 1653, in-4°. 8° *Missæ quatuor novæ 4, 5 et pluribus vocibus concinendæ* ; ibid., 1661.

SAUBERT (Jean), pasteur de Saint-Sébald, à Nuremberg, naquit à Altorf, le 26 février 1592, et mourut de la pierre, le 2 novembre 1646. A l'occasion d'une cantate qui fut exécutée dans cette église en 1623, il prononça un sermon imprimé sous ce titre : *Seelen Musik, wie dieselbe am Sonntage cantate 1623 in der Kirch zu Unser Lieben Frau gehœren worden, neben einer neuen-Jahrs Predigt* ; Nuremberg, 1624, in-4°. Saubert y traite de la musique, de son origine, de sa nature et de son usage.

SAUER (Jean-Georges), né à Allerheim en Bavière, vers 1640, fit ses études à l'université de Wittenberg, et y soutint, le 17 juillet 1661, une thèse sur la division mathématique des intervalles des sons, qui a été im-

primée sous ce titre : *Ex mathematicis de musica sub præsidio viri clarissimi M. Johannis Wolfg. Rentschi publicè disputavit Johannes Georgius Sauer Allerheim. Suecus*; Wittenberg, 1661, in-4° de deux feuilles.

SAUER (Charles-Gottlob), mécanicien et facteur d'instruments à clavier, naquit dans le Brandebourg, vers 1750, se livra d'abord à la profession de menuisier, étudia ensuite la mécanique et s'établit à Dresde, en 1780, comme facteur d'instruments. Ses pianos ont joui d'une certaine réputation en Allemagne, à cette époque.

SAUER (Leopold), facteur d'instruments, travailla d'abord à Prague, vers la fin du dix-huitième siècle, puis s'établit à Vienne, y inventa un nouveau piano vertical, et, en 1804, l'*Orchestrion*, instrument composé du piano et de plusieurs jeux d'orgue.

SAUERBREY (Jean-Wilhelm-Christian-Charles), né le 22 août 1804, à Kœnigsée, dans la Thuringe, fut d'abord organiste à l'église Saint-Nicolas de Stade (Hanovre), puis de l'église Saint-Wilhadi, dans la même ville. Artiste de mérite, il commença à se faire connaître, en 1830, par la publication d'un recueil de cent trente-six mélodies chorales arrangées à quatre voix pour l'usage du duché de Brême; cet ouvrage a pour titre : 136 *choral-melodieen vierstimmig ausgesetzt, und zunachst zum Gebrauche in den Herzogthümern Bremen und Verden bestimmt*; Stade, chez l'auteur. Il a donné aussi un livre choral avec basse chiffrée pour l'accompagnement (*Choralbuch für den Herzogthümer Bremen, etc.*), op. 21; *ibid.* Comme organiste, Sauerbrey appartient à la nouvelle école représentée par Kühmstedt, Brösig, Meister et autres. Ses principaux ouvrages de musique d'orgue sont : 1° Douze pièces d'orgue, op. 4; Hanovre, Nagel. 2° Vingt préludes *idem*, pour les commençants, op. 7; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 3° Douze pièces *idem*, op. 8; *ibid.* 4° Huit pièces *idem*, faciles, op. 10; Hambourg, Cranz. 5° Quatre conclusions fuguées et faciles, op. 28; Erfurt, Kœrner. 6° Prélude et fugue (en *ré*); *ibid.* Kœrner a aussi inséré deux préludes et fugues de Sauerbrey dans son *Postludienbuch für Orgelspieler*.

SAUNDERS (Georges), architecte anglais, est auteur d'un bon livre intitulé : *A Treatise on theatres, including some experiments on sound* (Traité sur les théâtres renfermant quelques expériences sur le son); Londres, 1790, in-4° avec planches. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru à Londres, chez Taylor, en 1818, un volume in-4°.

SAUNIER (....), luthier français, né dans la Lorraine, vers 1740, fut élève de Lambert, surnommé *le Charpentier de la lutherie*. Il s'établit à Paris, vers 1770, et se fit estimer par la bonté de ses violons. Il fut le maître de Picte.

SAUPPE ou **SAUPE** (Chrétien-Théophile), organiste à Glaucha, dans le comté de Schœnbourg, occupait déjà cet emploi en 1780, et le remplissait encore dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il naquit en 1754, à Wechselbourg, en Saxe. On a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin (1785). 2° Six sonatines de clavecin pour les amateurs. 3° Chants avec accompagnement de piano, suivis de sonatines à deux et quatre mains; Leipsick, Breitkopf, 1792. 4° *Le Soir*, de Matthison, avec accompagnement de piano; *ibid.*, 1802. Saupe s'est fait connaître avantageusement, dès 1780, par un oratorio intitulé : *La Résurrection glorieuse de Jésus-Christ*, et par une cantate pour le jour de Pâques : ces ouvrages sont restés en manuscrit et se trouvent à la bibliothèque royale de Berlin.

SAUR ou **SAURIUS** (André), *cantor* à Kiel, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition une grande cantate, qui fut exécutée pour la solennité de la prestation du serment au duc de Holstein; cet ouvrage a pour titre : *Glückwunschung in einer musikalischen Harmonie von* 7, 9 *bis* 15 *Stimmen*; Hambourg, 1661, in-fol.

SAURIN (Didier), fils aîné de Joseph Saurin, géomètre, naquit à Paris, vers 1692, et cultiva la musique. Il est auteur d'un livre intitulé : *La Musique théorique et pratique dans son ordre naturel*; Paris, Ballard, 1722, in-4°.

SAUVAGE. Deux trouvères de ce nom ont vécu dans le treizième siècle : le premier, né à Arras, a laissé quatre chansons notées, qu'on trouve dans les manuscrits; l'autre, de qui nous n'en avons qu'une (Mss. de la Bibliothèque impériale, n°7222), était né à Béthune.

SAUVEUR (Joseph), géomètre, naquit à la Flèche, le 24 mars 1653. Jusqu'à l'âge de sept ans, il resta muet, et jamais il n'eut l'organe de la parole bien libre. Il fit ses études dans un collége de jésuites; mais son goût passionné pour le calcul l'empêcha de faire des progrès dans la littérature, tandis qu'il apprit

sans maître, et dans l'espace d'un mois, les six premiers livres des éléments d'Euclide. Arrivé à Paris, en 1670, il y suivit les leçons du physicien Rohault, et donna, pour subsister, des leçons de mathématiques. Parmi ses élèves, on compte le prince Eugène. En 1680, il obtint le titre de maître de mathématiques des pages de la Dauphine, et peu de temps après, le grand Condé l'engagea à écrire un traité sur la fortification des places. Le désir de joindre la pratique à la théorie conduisit Sauveur au siége de Mons, en 1691, où il prit part aux opérations les plus périlleuses. De retour à Paris, il s'y occupa de divers travaux relatifs aux mathématiques appliquées; mais l'objet qui finit par attirer toute son attention fut l'acoustique musicale; science nouvelle qui lui doit sa création, et dont il posa les bases. Ce choix de l'objet principal de ses recherches a cela de bizarre que Sauveur était sourd, avait la voix fausse, et n'entendait rien à la musique. Pour vérifier ses expériences, il était obligé de se faire aider par des musiciens exercés à l'appréciation des intervalles et des accords. Ainsi qu'on l'a très-bien remarqué, cette position de Sauveur rappelle celle du professeur Saunderson, aveugle de naissance qui, dans ses leçons sur la philosophie naturelle, expliquait les phénomènes de la lumière. Sauveur avait été nommé membre de l'Académie des sciences, en 1696; c'est dans les mémoires de cette compagnie savante qu'il donna les résultats de ses intéressants travaux. Il mourut le 9 juillet 1716, à l'âge de soixante-trois ans.

Depuis l'antiquité jusqu'à Sauveur, la théorie des rapports de sons était restée à peu près stationnaire : elle n'était basée que sur des nombres abstraits. Une seule expérience, attribuée à Pythagore dans une anecdote évidemment fausse, était tout ce qu'on pouvait citer pour la démonstration de cette théorie. Sauveur, le premier, imagina de chercher, dans l'examen des phénomènes de vibrations des corps sonores, les éléments de la science de l'acoustique. Ses premiers travaux en ce genre datent de 1696. L'année suivante, il dicta un traité de musique spéculative, dans ses leçons au Collége royal; mais il se refusa à la publication de ce traité, par des motifs qu'il a exposés dans son mémoire sur le *Système général des intervalles des sons*. Son point de départ fut un trait de génie. Il avait remarqué que les anciens ni les écrivains du moyen âge ne fournissent aucun moyen de retrouver l'unisson d'une des cordes de leurs systèmes musicaux, et que c'est à cette cause qu'il faut attribuer en partie l'obscurité qui enveloppe leur tonalité, non relative, mais absolue. Sauveur comprit donc que, pour donner une base à une tonalité quelconque, il est nécessaire de déterminer un son fixe pour point de comparaison, et que ce son ne peut être fixé que par le nombre de vibrations qu'il fait dans un temps donné; par exemple, dans une seconde. Mais la difficulté consistait à compter ces vibrations, même dans les sons graves où elles sont plus lentes que dans les sons aigus. Le moyen dont il se servit, en l'absence de tout instrument de précision, est ingénieux. Le son dont il voulait déterminer l'intonation en nombre de vibrations était l'*ut* grave, fourni par un tuyau d'orgue de huit pieds. Les facteurs avaient remarqué depuis longtemps que lorsque deux tuyaux d'orgue sonnent ensemble, il s'établit entre eux des *battements* lorsqu'il résulte une dissonance de leurs deux sons; et que ces battements ont lieu à des intervalles de temps égaux d'autant plus longs, que les intervalles musicaux sont plus petits entre les sons simultanés : « Sauveur (dit M. de Prony) vit l'explication de ce phénomène dans les coïncidences périodiques des oscillations des colonnes d'air respectives en mouvement dans chaque tuyau : lorsque ces coïncidences ont lieu, les deux oscillations contemporaines font sur l'organe de l'ouïe une impression plus forte que lorsqu'elles sont successives. Supposons que le rapport des nombres respectifs d'oscillations soit celui de huit à neuf; chaque huitième oscillation du tuyau le plus grave, et chaque neuvième du plus aigu, auront lieu ensemble, et frapperont l'oreille par un *battement* qui ne se reproduira qu'à la fin de la période suivante, de huit pour l'un, et de neuf pour l'autre. » Il résulte de là que comptant les battements qui se font dans une seconde, puis multipliant ces battements par les nombres des rapports de proportions des deux tuyaux, on trouve le nombre absolu d'oscillations fait par chacun d'eux dans le même espace de temps. C'est ainsi que Sauveur trouva que l'*ut* grave du tuyau de huit pieds fait cent vingt-deux vibrations dans une seconde. Cet *ut* est celui du ton d'orgue de son temps; à Paris l'*ut* grave du violoncelle, qui correspond à cette note, est élevé jusqu'à cent trente et une vibrations; à Bruxelles, cette même note est élevée jusqu'à cent trente-quatre. Il est à remarquer que l'application qu'il fit ensuite du problème aux cordes vibrantes lui donna pour celles-ci des nombres de vibrations doubles de ceux des

oscillations trouvées pour les tuyaux; mais il explique fort bien comment cette dissidence apparente confirme ses résultats au lieu de les infirmer. Sauveur fut aussi le premier qui analysa les phénomènes des sons harmoniques, et qui en donna une théorie, devenue la base du système d'harmonie de Rameau. A l'égard des applications qu'il voulut faire ensuite à la musique de ses découvertes en acoustique, il se trompa comme se sont trompés tous les géomètres qui ont essayé d'entrer dans le domaine de l'art, et ce qu'il a laissé sur ce sujet ne peut être d'aucune utilité. Les mémoires de l'Académie royale des sciences, où Sauveur a exposé ses découvertes et ses idées, sont : 1° *Principes d'acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons, et son application à tous les systèmes et instruments de musique* (1700 et 1701) 2° *Application des sons harmoniques à la composition des jeux d'orgue* (1702). 3° *Méthode générale pour former des systèmes tempérés de musique, et du choix de celui qu'on doit suivre* (1707). 4° *Table générale des systèmes tempérés de musique* (1711). 5° *Rapports des sons des cordes d'instruments de musique aux flèches des cordes, et nouvelles déterminations des sons fixes* (1713).

SAUZAY (Eugène), professeur de violon au Conservatoire impérial de Paris, est né dans cette ville, le 14 juillet 1809. Fils d'un amateur éclairé des arts, qui était préfet de l'Empire et membre du Corps législatif, il puisa dans sa famille le goût de ces mêmes arts et s'attacha particulièrement à la musique. Les premières leçons de son instrument lui furent données par Vidal, artiste de mérite, qui était second violon des quatuors de Baillot. En 1824, M. Sauzay entra au Conservatoire où il reçut d'abord les leçons de Guérin, répétiteur de Baillot, et l'année suivante, il devint élève de cet artiste célèbre. Le second prix de violon lui fut décerné dans cette même année, 1825. Devenu élève de Reicha, à la même époque, il étudia le contrepoint sous sa direction. En 1827, il obtint, au concours, le premier prix de violon et le second prix de fugue. Au concert d'inauguration de la Société des artistes du Conservatoire, qui eut lieu le 9 mars 1828, M. Sauzay exécuta avec succès un concerto inédit de Rode, que ce célèbre violoniste avait envoyé à Baillot, son ami, en le lui recommandant. Peu d'années après avoir obtenu son premier prix de violon, M. Sauzay fit partie du célèbre quatuor de Baillot, remplaçant d'abord Vidal, qui venait d'être nommé chef d'orchestre du Théâtre-Italien, et plus tard succédant à Urhan (*voyez* ce nom), jusqu'à la dernière séance, qui eut lieu en 1840. L'amitié qui unissait Baillot à son élève fut plus intime encore lorsque M. Sauzay devint son gendre. Déjà ce jeune artiste fixait sur lui l'attention publique par son double talent d'exécution et de la composition, à laquelle il se livrait autant que le lui permettaient ses nombreux élèves, appartenant aux premières familles de France. Il avait établi, dans une société d'amis et de connaisseurs, des séances de musique classique auxquelles prenaient part le violoncelliste Norblin et le pianiste Boely (*voyez* ce nom), remplacés plus tard par Franchomme, le fils aîné de M. Sauzay et madame Sauzay, digne fille de Baillot, qui y fit entendre la série des concertos de Mozart. En 1849, ces séances devinrent publiques et furent données, soit chez M. Sauzay, soit dans la salle Pleyel, quelquefois avec un orchestre. En 1840, M. Sauzay avait été nommé premier violon de la musique du roi (Louis-Philippe); il est aujourd'hui chef des seconds violons de la musique de l'empereur Napoléon III. En 1860, après la mort de Girard, il a été nommé professeur de violon au Conservatoire de Paris. Il est chevalier de la Légion d'honneur. Les ouvrages publiés de cet artiste distingué sont : 1° Fantaisie sur *Zampa*, pour piano et violon, op. 1; Paris, Meissonnier. 2° Allegro et rondo *idem*, op. 2; Paris, Prilipp. 3° *Sweet home* (air irlandais), op. 3; *ibid*. 4° Trois romances sur des paroles de Ronsard, op. 4; Paris, Richault. 5° Fragments des chœurs d'*Athalie* et d'*Esther*, de Racine, op. 5; *ibid*. 6° Cinq pièces pour piano et violon, dédiées à madame Kiéné, op. 6; *ibid*. 7° Pièce en trio pour piano, violon et alto, op. 7; Paris, Richault. 8° Trio pour violon, alto et basse, op. 8; *ibid*. Cet ouvrage a été reproduit en Allemagne. 9° Pièces à quatre mains pour piano, op. 9; *ibid*. 10° Trois anciennes chansons, op. 9 (*bis*); *ibid*. 11° *Andante* de sérénade pour piano, op. 10; *ibid*. 12° Trois anciennes chansons pour piano, op. 11; *ibid*. 13° *Symphonie rustique*, réduite pour piano à quatre mains, op. 12; *ibid*. 14° *Études harmoniques pour violon*, op. 13; *ibid*. 15° *Haydn, Mozart, Beethoven. Étude sur le quatuor*; Paris, l'auteur, 1861, gr. in-8° de cent soixante-treize pages. Ouvrage d'analyse où l'on remarque de la justesse dans les observations et qui renferme un bon catalogue thématique et raisonné des quatuors, quintettes et trios de ces grands musiciens.

SAVARD (Marie-Gabriel-Augustin), né à Paris, le 21 août 1814, fut admis au Conservatoire de cette ville, le 23 janvier 1837, comme élève d'harmonie, et y reçut les leçons de M. Bazin (*voyez* ce nom), puis étudia le contrepoint et la composition sous la direction de M. Le Borne. Il obtint l'accessit de cette science en 1841; le second prix lui fut décerné au concours dans l'année suivante. Ses études étant terminées en 1843, il fut nommé, peu de temps après, professeur de solfége dans la même institution. M. Savard s'est fait connaître avantageusement par les livres dont voici les titres : 1° *Cours complet d'harmonie théorique et pratique. Ouvrage adopté pour l'enseignement du Conservatoire impérial de musique;* Paris, Maho, 1853, deux volumes grand in-8° Bien que ce livre soit annoncé comme *théorique et pratique,* c'est une simple méthode d'enseignement pratique de l'harmonie écrite; méthode un peu lente et trop chargée de détails. L'auteur partage l'erreur générale des écoles française et allemande, d'après laquelle on considère l'étude de l'harmonie comme celle de l'art d'écrire, qui ne réside que dans la science du contrepoint. Les Italiens anciens avaient mieux compris la pratique de l'harmonie, en la bornant à l'étude des *partimenti,* qui formait l'oreille harmoniquement. L'harmonie, comme science, est purement théorique; je l'ai enseignée en huit leçons au grand organiste Lemmens et au compositeur Benoît. 2° *Manuel d'harmonie;* ibid., un volume gr. in-8°. 3° *Principes de la musique;* Paris, A. Durand, libraire, et Girod, éditeur de musique, 1861, un volume grand in-8°. Bon ouvrage basé sur une méthode analytique. 4° *Recueil de plain-chant d'église, transcrit en notation moderne et harmonisé à trois et à quatre voix;* Paris, Regnier Canaux. 5° Plusieurs motets; *ibid.*

SAVART (Félix), physicien distingué, né à Mézières, le 30 juin 1791, était fils d'un ingénieur en instruments de mathématiques, d'abord attaché à l'école de cette ville, puis à l'école d'artillerie et du génie de Metz. C'est dans cette dernière ville que Savart fit ses études. Élevé au milieu des arts mécaniques, et accoutumé de bonne heure à la précision dans les travaux manuels de ces arts, il acquit la dextérité de main, si nécessaire dans les expériences de physique auxquelles il se livra plus tard. Après avoir terminé ses études littéraires, Savart résolut d'embrasser la profession de médecin et se fit recevoir comme élève interne dans l'hôpital militaire de Metz, y remplit les fonctions de sous-aide pendant plusieurs années, puis, au moment d'être atteint par la conscription, s'engagea dans un bataillon du génie, où il fut nommé chirurgien élève. Libéré du service en 1814, il se rendit à Strasbourg pour y obtenir le doctorat en médecine; mais le retour de Napoléon de l'île d'Elbe, en 1815, et les événements qui en furent la suite, retardèrent sa réception jusqu'en 1816. Le désir d'augmenter ses connaissances en médecine le fit rester encore un an à Strasbourg; après quoi il retourna à Metz, où il se proposait d'exercer sa profession; mais se retrouvant de nouveau dans les ateliers de l'école d'artillerie et du génie, il y reprit le goût des arts mécaniques, et y joignit l'étude de la physique et de la chimie qui, d'abord simple délassement, devint bientôt une vocation passionnée, et l'objet de toutes ses méditations. Les découvertes de Chladni dans l'acoustique attirèrent particulièrement son attention; mais, en rendant justice à la sagacité de ce savant, il aperçut ce qui manquait à l'examen des faits présentés par lui, et à la démonstration de ses principes. Livré dès lors à une multitude d'expériences délicates sur les vibrations des corps sonores, où il portait autant de dextérité que d'attention, il imagina, vers la fin de 1817, un violon trapézoïde qu'il présenta deux ans après à l'examen de l'Académie des sciences, avec un *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet.* Arrivé à Paris, pour y faire imprimer une traduction du traité de Celse, *De re medicâ,* à laquelle il avait travaillé pendant plusieurs années, il se présenta chez Biot, professeur au Collége de France, qui faisait alors un cours public d'acoustique, et il lui communiqua le résultat de ses recherches. Frappé de l'importance de ces découvertes et de la nouveauté des faits, le célèbre professeur en fit l'objet d'une de ses leçons, et, par là, fixa l'attention publique sur Savart. Résolu de se livrer exclusivement aux études de la physique et de l'acoustique, celui-ci, d'après les conseils de ce savant, renonça à la carrière de la médecine, et continua ses expériences sur les vibrations de toute espèce. A la recommandation de Biot, il avait obtenu une place de professeur de physique dans un institution particulière, à laquelle il resta attaché jusqu'à sa nomination de conservateur du cabinet de physique, et de professeur d'acoustique au Collége de France. Cette nouvelle position lui procura les moyens

de continuer ses expériences sur une plus grande échelle, et toutes les parties de l'acoustique lui durent successivement des découvertes intéressantes. L'Académie royale des sciences lui accorda la récompense la plus flatteuse de ses travaux, en l'admettant dans son sein, le 5 novembre 1827. Devenu libre de tous soins, et n'ayant plus à s'occuper que de la science, il s'y livra sans réserve, employant presque toutes les journées à faire des observations, et rédigeant le soir les idées qu'elles lui avaient suggérées. La théorie de la construction des instruments de tout genre; les phénomènes de vibration et de résonnances des corps de toute forme, de toute dimension et de toute nature; les limites de la sensibilité de l'ouïe; les moyens de transmission et de renforcement du son; l'analyse de l'appareil vocal chez l'homme et chez les oiseaux; enfin, d'autres recherches sur la structure de différents corps solides, l'occupèrent tour à tour, et furent pour lui la source d'une infinité de découvertes ou de vues ingénieuses. Observateur dévoué, il n'accordait sa confiance aux faits les moins contestés qu'après qu'il les avait soumis à l'examen le plus scrupuleux. Telles étaient même ses préventions à cet égard, qu'il contestait les rigoureuses déductions du calcul, lorsqu'elles lui paraissaient contredire les faits de l'expérience; disant qu'il y avait souvent, dans les opérations du mathématicien le plus habile, un point de départ vicieux, en ce que quelque circonstance inobservée n'était point entrée dans les éléments du calcul. C'est ainsi qu'il a toujours nié la possibilité d'une bonne théorie mathématique des surfaces vibrantes avant que l'observation en ait constaté tous les phénomènes. Cet homme si patient, si ingénieux, si dévoué à la science, a cessé de vivre, parvenu à peine à l'âge de cinquante ans, au mois de mars 1841.

Les principes généraux déduits des observations de Savart, et sur lesquels il a basé la théorie de la construction des instruments, sont ceux-ci: 1° Quand deux ou un plus grand nombre de corps, quel que soit d'ailleurs leur état, sont en contact immédiat, et qu'on en ébranle un directement, ils produisent tous le même nombre de vibrations dans le même temps; 2° toutes leurs vibrations suivent des directions parallèles entre elles; 3° le renforcement du son d'un corps quelconque, par exemple d'une corde, dépend de la simultanéité des vibrations des corps avec lesquels cette corde est en contact; et ce renforcement est porté à son plus haut point lorsque les corps ébranlés par communication se trouvent dans des conditions telles, que s'ils étaient ébranlés directement, ils produiraient le même nombre de vibrations que le corps mis primitivement en jeu. Savart a développé ces principes dans les ouvrages suivants: 1° *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet, lu à l'Académie des sciences, le 31 mai 1819, suivi du rapport qui en a été fait aux deux Académies des sciences et des beaux-arts, par MM. Haüy, Charles, de Prony, Cherubini, Catel, Berton, Lesueur, Biot, rapporteur;* Paris, Deterville, 1819, in-8° de cent dix-huit pages, avec trois planches. Ce mémoire est aussi imprimé dans les *Annales de physique et de chimie* (t. XII, pages 229 et suivantes). 2° *Mémoire sur la communication des mouvements vibratoires entre les corps solides* (*Annales de chimie et de physique*, t. XIV, juin 1820). 3° *Recherches sur les vibrations de l'air* (ibid., t. XXIV, septembre 1823). 4° *Mémoire sur les vibrations des corps solides considérés en général* (ibid., t. XXV, janvier, février et mars 1823). Parmi les autres travaux de Savart, relatifs aux vibrations sonores et à leurs communications, il faut encore ranger: 5° *De l'influence exercée par divers milieux sur le nombre des vibrations des corps solides* (ibid.). 6° *Note sur la communication des mouvements vibratoires par les liquides* (ibid., t. XXXI, mars 1826). 7° *Recherches sur les usages de la membrane du tympan et de l'oreille externe* (ibid., t. XXVI, mai 1824). 8° *Des sons produits dans l'expérience de M. Clément* (ibid.). Le mémoire donné en 1762, par Daniel Bernouilli, *sur les vibrations de l'air,* avait fourni toute la théorie des instruments à vent jusqu'à Savart; celui-ci, reprenant le travail du savant géomètre, soumit à un grand nombre d'expériences les colonnes d'air, sous des formes très-variées; examina les influences des parois de diverses natures, et compléta son travail par des observations délicates sur les membranes. De ces travaux sortirent des lois aussi remarquables par leur simplicité que par leur généralité, par exemple, celle-ci: « Les nombres des vibrations de masses d'air » de formes semblables sont proportionnels » aux dimensions linéaires de ces mêmes » masses d'air; loi qui se vérifie pour les » masses d'air cubiques, prismatiques, car» rées, cylindriques, de même que pour celles » qui sont sphériques, prismatiques, triangu-

» laires, etc. » Toutefois cette loi et plusieurs autres, qui ne peuvent être rapportées ici, ne se vérifient que dans le cas où les parois des tuyaux peuvent être considérées comme absolument inflexibles; car, lorsqu'elles peuvent céder à la réaction élastique de l'air, il se produit une autre classe de phénomènes soumis à d'autres lois, et dont l'étude a conduit Savart à des considérations nouvelles sur le mécanisme de la voix humaine et du chant des oiseaux. On sait que dans les tuyaux d'orgue, et généralement dans un tube à bouche, la gravité du son est proportionnelle à la longueur de la colonne d'air contenue dans le tube : d'où l'on déduit, *à priori*, l'intonation d'un tuyau d'orgue à bouche, en raison de ses dimensions longitudinales; tandis que la gravité relative des tuyaux à anche dépend des dimensions de celle-ci, mise en vibration par l'action de l'air. Mais Savart, faisant des observations sur des tuyaux à parois molles, tels que les tuyaux de parchemin, reconnut que ces parois, cédant à la réaction de l'air, faisaient produire aux tuyaux des sons beaucoup plus graves que ceux de même dimension en matière rigide, et que cette gravité augmentait encore lorsque la membrane était humectée. Ces faits furent pour Savart un trait de lumière : il en déduisit la théorie du mécanisme de la voix, contrairement aux théories de MM. Cuvier, Dutrochet, Magendie et Biot, qui assimilent les fonctions de l'appareil vocal à celles d'un instrument à anche, et revint au système de Galien, qui en faisait un instrument du genre des flûtes, mais en démontrant, par ses expériences sur les tuyaux à parois molles et humides, les causes qui font produire des sons graves au larynx, malgré les courtes dimensions de son tuyau; ce que Galien n'avait pu faire, vu l'état borné des connaissances de son temps. Les résultats des travaux de Savart sur ces sujets intéressants ont été consignés dans les écrits suivants : 8° *Nouvelles recherches sur les vibrations de l'air* (*Annales de physique et de chimie*, t. XXIX, août 1825). 9° *Mémoire sur la voix humaine* (ibid., t. XXX, septembre 1825). 10° *Mémoire sur la voix des oiseaux* (ibid., t. XXXII, mai et juin 1826). Enfin, un des plus curieux objets des recherches de Savart est la détermination des limites de la sensibilité de l'oreille dans la perception et l'appréciation des sons excessivement graves ou aigus. Par des appareils ingénieux de son invention, il démontra que ces limites sont plus étendues qu'on ne l'avait cru, d'après les observations précédentes; par exemple, qu'il est possible de faire apprécier à l'oreille des sons plus graves que celui qui est produit par un tuyau ouvert de trente-deux pieds. Il a traité ce sujet dans un mémoire inséré parmi les *Annales de physique et de chimie*, t. XL. Il n'entre pas dans l'objet de cette notice d'examiner les résultats des travaux de Savart dans l'application des phénomènes de vibration à l'égard de la structure de certains corps solides. Ce savant, qui a tant fait pour la théorie de la construction des instruments, en a construit lui-même de toutes les formes. M. Marloye, fabricant d'appareils d'acoustique, à Paris, a exécuté la plupart de ceux que Savart a inventés, tels que des tuyaux d'orgue de diverses formes et matière, à bouche fixe ou mobile et à anches de différents systèmes; séries de plaques avec leurs supports et montures pour la loi des vibrations; lames en métal et en bois pour la théorie des vibrations transversales; verges en cuivre et en bois pour les vibrations longitudinales; timbres avec tuyaux renforçants; sonomètres; appareils pour la transmission des vibrations, et autres pour déterminer les limites de la sensibilité.

Parmi les travaux les plus importants de Savart, et qui ont donné les résultats les plus utiles dans l'application, se présentent ses recherches sur les principes de la construction des instruments à archet. Plus de vingt années furent employée par lui en observations sans cesse renouvelées pour la détermination de bases certaines. Ainsi qu'il l'a déclaré dans son cours de physique expérimentale, professé au Collége de France pendant l'année scolaire 1838-1839, il n'atteignit son but qu'après des expériences réitérées et variées de mille manières sur un grand nombre de violons de Stadivarius et de Guarnerius, ainsi que sur des débris d'instruments de ces grands artistes. On peut voir l'analyse de ces résultats dans mon *Rapport sur les instruments de musique mis à l'Exposition universelle de Paris, en* 1855 (tome II de la grande édition officielle, in-4°, 27^{me} classe, pp. 684-690) et dans mon livre intitulé : *Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius*, etc., (pp. 80-96). Savart avait préparé une rédaction définitive des principes exposés dans son cours sur ce sujet; mais la mort l'a empêché d'achever ce travail.

SAVERIEN (Alexandre), mathématicien et littérateur, naquit à Arles, en 1720. Après avoir fait ses études à Marseille, il reçut, à vingt ans, le brevet d'ingénieur de la marine.

Plus tard, il abandonna cette carrière pour se livrer à la culture des sciences et des lettres. Il mourut pauvre, à Paris, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, le 28 mai 1805. Saverien est auteur de plusieurs ouvrages relatifs à la science de la marine, et de travaux de littérature, parmi lesquels on remarque une *Histoire des progrès de l'esprit humain dans les sciences exactes, et dans les arts qui en dépendent. Deuxième édition;* Paris, 1775-1778, quatre volumes in-8°. On y trouve une histoire abrégée de l'acoustique et de la musique (t. II, p. 344-384). La première édition a paru à Paris, en 1766, un volume in-8°.

SAVETTA (Antoine), compositeur, né à Lodi, vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église de l'*Incoronata*, dans cette ville. On a imprimé de sa composition : 1° *Madrigali a 5-8 voci, fatti nelle nozze delli molto illustri Signori Lancillotto Corredi e Claudia Carminati, libro 1mo*, opera 5; Venise, 1610, in-4°. 2° II. *Messe a 6 voci;* Venise, 1616. 3° *Salmi*, ibid., 1620. 4° *Messe e salmi;* ibid., 1638. 5° *Messe a 4-8 voci.* 6° *Messe e salmi a 9 voci;* Venise, 1639. 7° *Messe concertate a 8 voci*, ibid., 1639. 8° *Salmi a 5 voci.* 9° *Litanie ed antifonie a 8 voci*, Venise, 1641. L'abbé Baini cite, dans la note 636 de ses *Mémoires sur la vie et les ouvrages de J. Pieruigi de Palestrina*, des motets à seize et à vingt-quatre voix, de Savetta.

SAVJ (Alphonse), compositeur et violoncelliste, naquit à Parme, le 21 décembre 1773. Après avoir étudié les belles-lettres à l'université de Parme, il reçut des leçons de violoncelle de Gaspard Ghiretti, de Naples, et étudia le contrepoint sous le même maître, pendant neuf années. Il a écrit plusieurs messes, psaumes et autres morceaux de musique d'église, parmi lesquels on a remarqué la messe et les vêpres à quatre voix et orchestre qu'il composa pour la duchesse Marie-Amélie de Parme, et qui furent exécutées le 15 août 1802. Savj a écrit aussi plusieurs opéras bouffes pour le théâtre de Parme, des symphonies, duos, trios et quatuors pour violon et basse. On a gravé de lui deux œuvres de trios pour deux violons et violoncelle, le premier, dédié à Paer, le second, à Rolla. Cet artiste était, en 1812, violoncelliste accompagnateur au théâtre de Parme. On n'a pas de renseignements sur la suite de sa carrière.

SAVJ (Louis), compositeur dramatique, né à Florence, est mort dans cette ville, à la fleur de l'âge, le 4 janvier 1842. Son premier ouvrage, *le Cid*, fut joué à Parme en 1834, et ne réussit pas. Plus heureux à Florence, en 1838, il y vit applaudir son opéra sérieux *Caterina di Cleves*, qui eut aussi de brillants succès à Rome, à Milan, et dans plusieurs autres villes d'Italie. Son *Adelson e Salvina* fut également bien accueilli à Florence, en 1839, et à Rome, deux ans après. En 1840, il donna, dans sa ville natale, *l'Avaro*, joué plus tard à Naples et à Brescia. En 1841, il écrivit, pour le théâtre de Gênes, *Un Episodio di San Michele*, qui fut sa dernière production.

SAVINELLI (...), professeur de chant à Milan, vers 1820, a publié un recueil d'études de chant, sous le titre de *Vocalizzi per tenore;* Milan, Ricordi.

SAVIONI (Mario), né à Rome, vraisemblablement vers 1615, fut agrégé au collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale, pour y chanter le contralto, le 16 mars 1642. Il a fait imprimer de sa composition : 1° Deux livres de motets à voix seule; Rome, Mascardi, 1650, et 1676, *ibid.* 2° Quatre livres de madrigaux à trois voix; *ibid.*, 1660-1672. 3° *Madrigali morali e spirituali a 5 voci concertati;* Rome, Belmonti, 1668, in-4°. 4° *Cantate morali e spirituali a 3 voci;* Rome, Phei, 1660, in-4°. On trouve des motets de ce musicien dans la *Scelta di motetti a 2 e 3 voci*, publié par Caifabri, à Rome, en 1667, et dans la *Collezione di motetti, a 1-4 voci*, mise au jour par le chanoine *Silvestri da Barbarano;* Rome, Lazzari, 1668. Le portrait de Savioni, à l'eau-forte, se trouve dans les *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia* (p. 202), d'Adami de Bolsena.

SAX (Charles-Joseph), facteur d'instruments à Bruxelles, offre un des exemples les plus remarquables de ce que peuvent produire l'intelligence et la volonté abandonnées à elles-mêmes. Il est né à Dinant (sur la Meuse), en 1793. Dès son enfance, il se livra à l'étude de l'architecture : à treize ans, il avait achevé son cours de cette science, et savait dessiner un plan comme aurait pu le faire un artiste beaucoup plus âgé. Son penchant pour tout ce qui se rattachait à cet art le fit entrer dans un atelier de menuiserie, où la promptitude de son esprit, son adresse et sa force physique lui firent faire de si rapides progrès, qu'il fut en peu de temps un très-habile ouvrier. Ayant appris aussi la musique, il entra dans une de ces sociétés d'harmonie qui se trouvent en grand nombre dans la Belgique; mais destiné

à y jouer du serpent, il n'était pas assez riche pour acheter cet instrument. Un amateur le tira d'embarras en lui prêtant un serpent de la fabrique de Bauduin, de Paris; Sax le prit pour modèle et s'en fit un dont la justesse et la sonorité égalaient celles de l'instrument du facteur. Ce coup d'essai décida plus tard de sa vocation. A quinze ans, il se rendit à Bruxelles, et y étudia l'ébénisterie dans les meilleurs ateliers. Rappelé bientôt chez ses parents, il ne retourna à Dinant qu'après avoir fait une table incrustée d'ornements en cuivre et de bois de diverses couleurs qui fut considérée comme un chef-d'œuvre. Ayant été appelé à Gand en qualité de mécanicien dans la fabrique de machines à filer de M. Bauwens, la plus considérable qu'il y eût alors non-seulement en Belgique, mais en France, Sax y fit preuve de tant d'intelligence et d'habileté, qu'en peu de temps il parvint au grade de chef d'atelier. La chute de l'empire français entraîna celle de ce bel établissement, et l'intéressant artiste se trouva sans emploi. Des offres avantageuses lui furent faites pour le fixer à Dinant; mais préoccupé du désir de se livrer à la fabrication des instruments, il refusa ces offres et alla se fixer à Bruxelles.

Il y avait une sorte de témérité à vouloir établir alors en Belgique une manufacture d'instruments à vent par un homme étranger à cette fabrication, et qui n'avait pour lui que son instinct et l'habileté de main acquise dans d'autres travaux mécaniques. D'ailleurs, dépourvu des outils nécessaires et n'ayant pour le seconder aucun ouvrier capable, il lui fallait tout créer sans argent et sans autres ressources que lui-même. Le génie, qui triomphe de tous les obstacles, sut remplir ici sa mission. Grâce à la connaissance qu'il avait du travail des métaux et des bois, Sax se mit à fabriquer les outils, machines et appareils propres à creuser les instruments en bois, multiplia les essais pour la perce de ces instruments, et parvint ainsi à faire des serpents et des flûtes de bonne qualité, avec des peines infinies et des dépenses malheureusement trop considérables pour ses ressources. Encouragé par ses succès, il agrandit bientôt sa fabrication, en y joignant les clarinettes et les bassons. En 1818, sa réputation était déjà assez bien établie pour que le roi des Pays-Bas le nommât facteur des instruments de sa cour. La formation des musiques de régiments belges lui procura de nouveaux moyens de succès, en 1819, en lui faisant obtenir la fourniture de presque tous les instruments. Lui-même il faisait l'éducation de tous ses ouvriers, en s'initiant à tous les détails par son expérience propre. A la première exposition de l'industrie belge, en 1820, la première médaille lui fut décernée pour des produits mis en parallèle avec ce que la France et l'Allemagne pouvaient fournir de meilleur; et le gouvernement prit la résolution de seconder les efforts de cet homme ingénieux, en lui accordant diverses sommes en prêt sans intérêt. Des travaux si multipliés lui occasionnèrent, par l'excès de la fatigue, une maladie dont la durée fut de quinze mois, et qui le conduisit aux portes du tombeau. A peine convalescent, il se décida, en 1822, à faire entrer dans sa fabrique la construction des instruments de cuivre, où il n'obtint pas moins de succès que dans les autres. En 1824, il mit en vente plusieurs instruments de ce genre, à la tête desquels il faut placer le *cor omnitonique,* dont j'ai analysé les avantages dans la *Revue musicale* (t. XIV). Cet instrument, à l'aide d'un piston qu'on fait avancer ou reculer d'environ six lignes, sur une échelle graduée, donne tous les changements de tons, en mettant en communication le corps de l'instrument avec des tubes plus ou moins longs.

A l'exposition de l'industrie faite à Harlem, en 1825, Sax présenta non-seulement toutes les espèces d'instruments à vent, en cuivre et en bois, mais des violons et altos de grand et de petit patron. La bonne qualité de son des produits de sa fabrique lui fit décerner la première médaille. Dès lors, il avait déjà rendu la Belgique indépendante de l'étranger pour tous les instruments d'harmonie et de symphonie; mais bientôt il donna une plus grande extension à sa fabrique, en exportant des instruments dans les diverses contrées de l'Europe, dans le Levant et en Amérique. Le gouvernement l'encouragea encore dans ses efforts, en lui accordant une avance de dix mille florins. Pendant les années 1826 et 1827, Sax créa un nouveau système d'instruments de cuivre par lequel il fait parcourir toute l'échelle des tons sans corps de rechange, sans pistons ni cylindres. Un nouveau piano, une harpe à clavier et une guitare nouvelle dont la disposition des cordes est telle, que ses sons égalent l'intensité de ceux de la harpe, furent aussi combinés et dessinés par lui dans ce même temps, et furent l'objet de quatre brevets d'invention que le gouvernement accorda gratuitement à l'inventeur, à titre d'encouragement.

Dans ce qui vient d'être énuméré, il y aurait de quoi remplir la carrière de plusieurs

hommes ingénieux ; cependant, depuis longtemps, Sax était préoccupé de la nécessité de ramener la construction des instruments à vent à une théorie générale et positive, de laquelle découleraient toutes les améliorations partielles pour chacun d'eux. La difficulté était grande, car jusqu'ici les physiciens ont laissé cette partie de la science dans un état imparfait. La révolution de septembre 1830, en faisant fermer pour quelque temps les ateliers de M. Sax, lui laissa le loisir nécessaire pour méditer ce sujet important. Enfin, une illumination soudaine lui fit trouver la loi infaillible à l'aide de laquelle il divise les corps sonores, et mesure la colonne d'air contenue dans les tubes. Dès lors, il put donner à ces tubes des proportions relatives à la quantité d'air qu'ils doivent contenir, et combinées de manière à rendre les sons les plus purs et les plus justes, en établissant l'équilibre entre les éléments qui les composent. Écoutons le savant acousticien Savart, dans son appréciation de ces découvertes qui lui avaient été communiquées par M. Sax :

« M. Sax a découvert les lois qu'aucun traité » d'acoustique n'a pu lui enseigner; car, il » faut l'avouer, les savants travaux des Bernouilli, des d'Alembert, des Euler, et même » des Lagrange n'ont été que de peu d'utilité » à la facture. Leurs théories des sons et leurs » calculs n'ont jamais pu la guider dans le » percement des tubes extracylindriques » (*Rapport sur l'exposition de l'industrie* » *française*, en 1839). » Plus loin Savart ajoute : « M. Sax a renversé de fond en comble » le système actuel des instruments de cuivre. » De ses débris refondus il a procréé deux nou» velles familles d'instruments à clefs, en » cuivre et en bois, dont la partie la plus » faible est supérieure aux meilleures parties » des autres. Les sons plus pleins, plus forts » et d'une parfaite égalité, s'allient à une éco» nomie de clefs et à une plus grande étendue » de l'échelle chromatique. Ce système ren» ferme toute une série, à partir du plus petit » bugle ou trompette à clefs jusqu'à l'ophi» cléide. L'alto, la basse, la contrebasse et le » *bourdon* offrent des sons inconnus et chargés » de couleurs nouvelles (*ibid.*). » Enfin, Savart s'exprime ainsi dans un autre endroit : « M. Sax père nous a donné une preuve évi» dente et matérielle de la division des instru» ments à vent sur une flûte percée d'une » vingtaine de grands trous qui donnaient la » gamme chromatique la plus exacte et la plus » pleine que nous ayons jamais entendue. Ces » trous avaient été percés du premier coup, » sans tâtonnement et à l'aide de son compas. » Il en est résulté pour nous la conviction » que M. Sax possède la loi des vibrations » d'une manière infaillible, et que les trous » les plus grands donnent les sons les plus » pleins. En forçant le souffle, sa flûte octavie » deux ou trois fois avec la plus grande jus» tesse (*ibid.*). »

La beauté des produits de la fabrique de M. Sax, mis à l'exposition de l'industrie de Bruxelles, en 1835, a fait accorder à cet artiste distingué, par Sa Majesté le roi des Belges, la décoration de chevalier de l'ordre de Léopold, le 23 octobre 1836. M. Sax s'est fixé à Paris, près de son fils Adolphe, en 1853.

SAX (Antoine-Joseph), connu sous le nom d'**ADOLPHE SAX**, s'est rendu célèbre par son génie d'invention et par l'énergie de caractère qu'il a déployée dans une lutte de plus de quinze années contre une formidable association de spoliateurs qui, lui disputant la réalité des perfectionnements qu'il apportait dans le domaine des instruments à vent, s'en emparaient et le plongeaient dans la misère, tandis qu'ils s'enrichissaient de ses dépouilles.

Aîné des onze enfants du facteur d'instruments qui est l'objet de l'article précédent, Adolphe Sax est né à Dinant, sur la Meuse, le 6 novembre 1814. Dès ses premières années, il commença à se servir d'outils pour fabriquer des jouets dans l'atelier de son père, et il apprit les éléments de la musique et du chant. Devenu plus tard élève du Conservatoire de Bruxelles, il y reçut les leçons du professeur Lahou pour la flûte. Déjà habile ouvrier à l'âge où d'autres commencent l'apprentissage, il savait, à douze ans, tourner les pièces d'une clarinette, mouler les clefs, les fondre, les polir et les ajuster. Bientôt il comprit la nécessité de jouer de cet instrument, pour en perfectionner la construction : il choisit pour son maître M. Bender, chef de la musique du régiment des guides belges et clarinettiste distingué. Ses progrès furent rapides, et peu d'années lui suffirent pour acquérir un talent remarquable. Le compositeur allemand Küffner, l'ayant entendu dans un voyage qu'il fit à Bruxelles, en 1834, fut charmé de sa rare habileté et lui dédia un œuvre de duos pour deux clarinettes. Adolphe Sax mit à l'exposition de l'industrie belge, en 1835, une clarinette à vingt-quatre clefs, de son invention, qui lui valut une mention honorable. Défectueuse au point de vue de la sonorité, cette invention avait pour objet la justesse absolue

des intonations, laquelle ne peut être obtenue, sans nuire à la beauté du son, que par une modification de la perce. Quelques années de méditations conduisirent Adolphe Sax à la conviction que le problème à résoudre était là : les études auxquelles il se livra eurent pour but de lui en faire trouver la solution. La clarinette avait deux défauts essentiels, que n'avaient pu faire disparaître les travaux de plusieurs facteurs, à savoir l'inégalité de timbre de quelques-unes de ses notes, et l'imperfection de la justesse. Par le mode de vibration qu'imprime à la colonne d'air la conformation de son bec et de son anche, la clarinette n'octavie pas, comme les autres instruments à vent, mais *quintoie* à la double octave. De là vient que la qualité bonne ou mauvaise des sons graves se reproduit exactement à la double quinte. Par une nouvelle construction du tube, Adolphe Sax rendit la sonorité plus homogène dans toute l'étendue de l'instrument. La clarinette ordinaire descend au *mi* bécarre; il en résulte que le *si* bémol du medium, n'ayant pas de son fondamental à la double quinte grave, est une des plus mauvaises notes de l'instrument; l'artiste fit disparaître ce défaut, en faisant descendre la clarinette au *mi* bémol grave : la nouvelle clef, qu'il a placée vers le pavillon, restant ouverte, le doigté n'est pas changé. Le *si* bécarre et le *fa* dièze à sa double quinte n'obligent plus, dans la nouvelle clarinette de Sax, comme dans l'ancienne, à ouvrir des clefs, et des passages rapides sur ces notes, autrefois impossibles parce qu'on était obligé de se servir du même doigt pour plusieurs notes, étaient devenus faciles sur le nouvel instrument. Beaucoup d'autres améliorations, trop longues à détailler, étaient les résultats de la réforme de la clarinette qu'Adolphe Sax, termina dans l'année 1840. Postérieurement, elle a servi de modèle aux autres facteurs de ce genre d'instrument.

En dépit de ces améliorations, la clarinette est restée jusqu'à ce jour un instrument imparfait, nonobstant la beauté spéciale de ses sons. J'ai expliqué, dans mon rapport sur l'exposition universelle des instruments de musique, à Paris, en 1855, en quoi consistent ces imperfections. Elles ne pourraient disparaître que par la transformation de la perce du tube qui, de cylindrique qu'il est, devrait passer à l'état conique; mais on ne peut se dissimuler qu'on ne possède point encore la théorie complète des proportions du cône, pour déterminer ses conditions à l'égard de l'homogénité du timbre dans toute l'étendue de l'échelle chromatique.

Dans l'intervalle de 1835 à 1837, Sax avait obtenu un brevet de dix années pour la construction d'une clarinette basse, qui ne conserva que le nom de celles qu'on avait faites précédemment. Les essais de Streitwolf de Gœttingue, de Buffet de Paris, de Bachmann, à Bruxelles, et d'autres, n'avaient donné que des résultats fort imparfaits, tant pour la sonorité que pour la justesse. L'emploi de clefs, pour boucher les trous dans leur grand écartement, permit à Sax de mettre ceux-ci à leur place par une exacte division du tube. Par l'heureuse idée d'un très-petit trou percé près de l'embouchure, il parvint, ce qu'on n'avait pu faire avant lui, à la production facile de beaux sons dans le haut de l'instrument, auquel on n'a pu, depuis cette époque, ajouter aucun autre perfectionnement. La clarinette basse du système de Sax est depuis longtemps restée sans rivale. Lui-même en jouait avec une remarquable habileté, et l'on n'admirait pas moins, en l'écoutant, le talent du virtuose que celui du facteur. Habeneck, qui l'entendit dans un voyage qu'il fit à Bruxelles, en 1839, fut émerveillé de la beauté de ce nouvel organe musical, et félicita le jeune artiste sur l'heureuse association de son double mérite. De retour à Paris, Habeneck exigea que la clarinette basse de Sax prît dans l'orchestre de l'Opéra, confié à sa direction, la place de l'instrument défectueux qui y était en usage depuis la première représentation des *Huguenots* de Meyerbeer. Sax est également l'auteur d'une clarinette contrebasse en *mi* bémol (une quinte au-dessous de la clarinette basse), d'une sonorité puissante et d'un grand effet.

A peine Sax eut-il achevé sa réforme acoustique de la clarinette, qu'un trait de lumière de son génie lui fit entrevoir la possibilité d'appliquer le système d'ébranlement vibratoire de ce genre d'instrument à une forme nouvelle d'instrument de cuivre, pour la perce duquel il adopta le cône parabolique. C'est ce même instrument, l'une de ses plus belles inventions et sans doute la plus originale, auquel il a donné le nom de *saxophone*. Tous les problèmes relatifs à la construction parfaite de cet instrument étaient résolus, lorsque Adolphe Sax prit la détermination, en 1842, de se rendre à Paris, pour y fonder un grand établissement d'instruments à vent. Mais déjà sa pensée s'était arrêtée sur une considération générale du plus haut intérêt, laquelle, poussée dans toutes ses conséquences, par la suite de

ses méditations, l'a conduit à la connaissance des principes de proportions, qui lui assurent une immense supériorité sur tous les autres facteurs d'instruments. L'idée première, dont il a tiré par degrés tous les corollaires, est la conception d'instruments de chaque genre de sonorité par familles complètes composées de premier et second sopranos, contralto, baryton, basse et contrebasse. J'avais appelé l'attention des artistes, en 1827 (*Revue musicale*, avril, n° 11), sur les ressources variées que leur offriraient des oppositions de familles d'instruments de timbres différents, et j'avais rappelé que le moyen âge et la renaissance en offraient les modèles dans les violes de toutes les tailles, dans la famille complète des flûtes à bec, dans celle des hautbois *haut et bas*, dans celle des cornets, etc. En traitant ce sujet, je n'avais en vue que les instruments en usage au temps où j'écrivais et ne prévoyais pas la création de tous les organes nouveaux qui se sont produits depuis lors. Adolphe Sax alla plus loin de prime abord, parce qu'il conçut la possibilité de cette création et la réalisa par familles complètes, ainsi qu'on le verra dans la suite de cette notice. Il arriva à Paris vers la fin de 1842, riche d'idées, mais léger d'argent, car, au moment où il descendit de voiture, *trente francs* composaient toutes ses ressources financières. Il n'avait pas de temps à perdre pour s'en procurer de plus solides : tout l'espoir de son avenir était renfermé dans son talent; il comprit qu'il devait d'abord le faire connaître aux hommes dont l'opinion a de l'autorité. Les premiers qu'il entretint de ses découvertes et de ses idées de perfectionnements furent Berlioz, Halévy et Kastner : tous trois entrèrent dans ses vues, lui prodiguèrent des encouragements, et deux jours après sa visite à ces artistes, Berlioz fixa l'attention publique sur les travaux du jeune artiste belge, par un de ces articles chaleureux tels qu'il sait les faire, quand il parle de choses qui l'intéressent. Cet article, publié dans le *Journal des Débats*, fit une vive sensation parmi les artistes et les facteurs d'instruments. Sax acheva de captiver l'opinion publique, dans une séance donnée au Conservatoire, en présence d'Auber, d'Halévy et de plusieurs professeurs distingués de cette école. Il joua lui-même de la plupart de ses instruments avec une habileté qui ne fut pas moins applaudie que ses heureuses transformations dans la facture. Le retentissement de cette séance acheva ce que les éloges de Berlioz avaient commencé. Bientôt Adolphe Sax eut des amis que lui procura l'admiration inspirée par son talent. Un matin, après trois jours d'abstinence forcée, il vit entrer dans son modeste réduit un de ces hommes rares qui ont foi dans les œuvres du génie : il venait lui apporter quatre mille francs pour le commencement d'un établissement de facture de tous les genres d'instruments à vent. D'autres suivirent son exemple, et en quelques jours un capital d'environ douze mille francs fut réuni. Sax loua, rue Saint-Georges, une sorte de hangar, sur l'emplacement où se trouvent encore aujourd'hui (1863) ses ateliers, et il s'y établit. L'argent fut employé en achat de matériaux et d'outils, et le créateur du nouveau système d'organes sonores se mit immédiatement à l'ouvrage, avec quelques ouvriers dont il dut faire l'éducation, pour les initier à des travaux qui leur étaient inconnus.

Tout alla bien d'abord; mais l'éclat même des premiers essais d'Adolphe Sax avait donné l'éveil aux intérêts qu'il allait froisser, et bientôt commença, entre eux et lui, une lutte dont il n'y a jamais eu d'exemple. La facture des instruments était divisée en différentes catégories de fabrication : certains facteurs ne faisaient que des instruments de cuivre; d'autres, les instruments en bois. Ceux-ci mêmes avaient des spécialités; les uns ne faisaient que des flûtes, d'autres des clarinettes, ou des hautbois et des bassons. Différentes parties de ces instruments étaient confectionnées dans des fabriques qui les fournissaient aux facteurs; tels étaient les pistons des cors et des cornets, les cylindres des trompettes, la fonte et le polissage des clefs. Tout cela formait autant d'industries distinctes; mais l'objet même des réformes opérées ou méditées par Sax l'obligeait à réunir toutes ces industries dans un seul établissement. Seul il faisait les modèles, déterminait les calibres, et forgeait même des outils de précision nécessaires à la réalisation de ses vues. La réussite de son entreprise aurait donc porté atteinte à la prospérité des industries dont il vient d'être parlé : il n'en fallut pas davantage pour que tous les intérêts se coalisassent contre lui. Mille embarras lui furent suscités; par l'appât de salaires plus élevés, on lui enleva ses meilleurs ouvriers, et des manœuvres de tout genre furent mises en œuvre pour anéantir son crédit naissant. L'insuffisance évidente du trop minime capital avec lequel il avait débuté secondait d'ailleurs les bruits malveillants répandus par ses adversaires, car ses fournisseurs et ses ouvriers ne pouvaient être payés

avec régularité. D'autres antagonistes, non moins dangereux, vinrent bientôt ajouter de nouvelles difficultés à celles auxquelles Adolphe Sax opposait un courage héroïque : ces difficultés lui vinrent des artistes. Parmi eux se trouvaient quelques hommes de talent, plus ou moins intéressés dans les bénéfices réalisés par les facteurs auxquels ils rendaient des services. Ceux-là agirent sur l'esprit des autres, et une ligue générale se forma pour repousser les instruments de Sax et refuser de les jouer en toutes circonstances.

Tel était l'état des choses, quand vint l'exposition française, en 1844 : en dépit de la situation pénible où il se trouvait, Sax redoubla d'efforts pour y mettre en évidence la supériorité de ses instruments, qu'il fut obligé de jouer lui-même, n'ayant pu trouver d'artiste qui voulût s'en charger. Frappé de la beauté de ces produits du génie inventif de l'artiste belge, le jury déclara qu'ils étaient *en première ligne* parmi ceux de l'exposition; néanmoins, Sax n'obtint que la récompense d'une médaille d'argent! L'opposition rencontrée par Sax chez les artistes exécutants lui fit comprendre qu'il ne pourrait trouver de ressources pour ses innovations que dans les corps de musique militaire, où la discipline le mettrait à l'abri des intérêts particuliers et des résistances systématiques. Au milieu des agitations résultant des passions qu'il avait soulevées et des embarras de ses affaires, il avait conservé toute sa force de tête et l'activité de son imagination. Ses essais, ses études, ses méditations lui avaient fait connaître précisément à cette époque cette loi fondamentale d'acoustique : *que le timbre du son est déterminé par les proportions données à la colonne d'air par celles du corps de l'instrument qui la contient*. Cette loi, dont les célèbres luthiers italiens semblent avoir eu l'intuition, sans en posséder la théorie, se manifeste dans l'examen attentif de leurs beaux instruments (*voyez* STRADIVARI). Le premier, Sax détermina en chiffres, dans le brevet qu'il prit, en 1845, pour le *saxotromba,* les proportions des diamètres du cône des instruments pour chaque individu d'une famille. Ses adversaires ne manquèrent pas de nier la réalité de l'influence de ces proportions; mais, dans une note pour les conseillers de la Cour de Rouen, appelés à rendre un arrêt dans un de ses innombrables procès, Sax soutint avec raison l'infaillibilité de sa loi, s'exprimant en ces termes : « Les proportions sont les lois qui régissent » et constituent la nature des instruments; ce » n'est pas, en effet, leur forme qui leur » donne leur voix, leur qualité de timbre : ce » sont les seules proportions. Ces proportions » sont donc différentes pour chaque espèce » d'instrument; ce sont elles qui font qu'un » cor n'est pas une trompette, qu'un bugle » n'est pas un *saxotromba*. Et mes adversaires osent répéter à la Cour ce qu'ils disaient aux experts, à savoir que, loin d'être » une loi fondamentale, les proportions sont » sans importance, et qu'ils sont appelés à les » modifier, suivant les exigences des artistes! » Mais, en niant la nécessité des proportions, » les malheureux sont obligés de s'y soumettre, car, sans cela, ils ne pourraient pas » fabriquer d'instruments; seulement, en » suivant par routine un patron, produit de » l'arbitraire ou de tâtonnements, ils font de » la proportion sans le savoir, comme M. Jourdain (1) fait de la prose. »

Pour comprendre l'importance de la loi de proportion découverte par Adolphe Sax, au point de vue de la science de l'acoustique, il faut se rappeler l'incertitude où l'on a été jusqu'à lui sur la cause déterminante du timbre. Quelques physiciens avouaient que cette cause était un mystère; d'autres n'hésitaient pas à affirmer que *la matière du son* réside dans la nature du corps sonore, métal, bois, verre, etc., et que l'air, ébranlé par les vibrations de ce corps sonore, n'est qu'un agent de transmission. Savart lui-même, à qui la science de l'acoustique est redevable de tant de belles découvertes, partageait cette opinion à l'égard des instruments à vent, car il fit décerner, en 1844, la récompense de la médaille d'or à un facteur d'instruments de cuivre, parce que (disait-il dans son rapport), *façonnant ce métal au marteau, il donnait à ses instruments un meilleur timbre que les autres facteurs*.

En possession de la loi des proportions, et conséquemment des moyens de varier le timbre de ses familles d'instruments, Sax s'était occupé de l'unité de forme et de doigté, car il est dans la nature de son esprit de s'attacher de préférence aux conceptions générales. La famille des bugles, appelés *Saxhorns* depuis qu'il les a perfectionnés, avait été divisée par lui en *soprano* aigu (en *mi* bémol), *mezzo soprano* (en *si* bémol), *alto-ténor* (en *mi* bémol), *baryton* (en *si* bémol), *contrebasse* (en *mi* bémol), et *contrebasse* (en *si* bémol). Différents par la taille et par la voix, mais

(1) Dans le *Bourgeois gentilhomme*, de Molière.

identiques par la forme, par la position des cylindres, par le mécanisme du doigté et par la manière d'en jouer en ce qui concerne l'action de la bouche, ces instruments ont été ramenés par Sax à ce système d'unité, afin que le même exécutant pût jouer à volonté de l'un ou de l'autre, selon sa fantaisie, ou d'après les nécessités d'un orchestre d'harmonie. Sax fut breveté, en 1845, pour toute cette famille et pour le terme de quinze années. Ce fut alors qu'il écrivit au ministre de la guerre et fit remettre des mémoires au roi et au général de Rumigny, proposant l'adoption de ces instruments pour la musique militaire en France, et la suppression des cors et bassons dans ce genre de musique. Une commission composée de Spontini, Auber, Halévy, Adam, Onslow, Carafa et Georges Kastner, secrétaire-rapporteur, auxquels on avait adjoint quelques chefs de corps de musique militaire, et qui était présidée par le général de Rumigny, fut chargée d'examiner cette proposition. Avant de donner son avis, cette commission exigea un concours entre l'ancien système de combinaison d'instruments et celui que proposait Adolphe Sax; elle indiqua le Champ de Mars, comme l'emplacement où se ferait l'essai, et le jour fixé fut le 22 avril 1845. Les professeurs et élèves du gymnase de musique militaire, dirigés par Carafa, étaient chargés de faire valoir l'ancien système; le nombre de ces artistes était du quarante-cinq; celui des musiciens réunis par Sax ne s'élevait qu'à trente-huit; néanmoins, l'avantage du nouveau système sur l'ancien ne pouvait être douteux, dans un vaste emplacement en plein air, puisqu'il ne s'agissait que de puissance sonore. Plus de vingt mille personnes assistaient à cette séance. Le triomphe de Sax fut complet dans l'opinion de cet auditoire, car des applaudissements enthousiastes éclatèrent de tout parts. D'après l'avis de la commission éclairée par cette épreuve, le ministre de la guerre prit, le 9 août 1845, une décision insérée au *Moniteur* du lendemain, par laquelle l'organisation des corps de musique militaire, proposée par Saxe, était adoptée. Cette victoire de l'artiste, si ardemment désirée, lui coûta quinze années de persécutions inouïes et de procès qui le ruinèrent et le privèrent de son repos, car, dès ce moment, ses ennemis jurèrent sa perte.

On s'est trompé lorsqu'on a cru que Sax avait voulu proposer l'abandon du cor et du basson d'une manière absolue, car lui-même s'est occupé du perfectionnement de ce dernier instrument, et c'est d'après son basson, mis à l'exposition universelle de Londres, en 1851, que Bœhm a conçu le sien, exécuté plus tard par M. Triebert, de Paris. On a oublié que la musique militaire était seule en question, c'est-à-dire la musique en plein air, destinée à marquer le pas des masses de soldats par une sonorité puissante dans laquelle le timbre du basson est absorbé. Les saxhorns et les saxotrombas ont, sous le rapport du volume du son, un avantage incontestable sur les cors, instruments d'un effet excellent dans les orchestres de symphonie et d'opéra, de même que le basson et le hautbois : jamais Sax n'a songé à les en faire exclure.

Il avait pris, le 17 août 1843, un premier brevet de perfectionnement, ayant pour objet d'agrandir et d'adoucir les courbes, ainsi que de supprimer les angles dans le parcours de l'air à travers les cylindres et les pistons, en un mot, de faire disparaître les obstacles qui s'opposent à la libre circulation de l'air et nuisent conséquemment à la beauté du son. En 1845, il prit un autre brevet d'invention, déjà mentionné ci-dessus, pour une famille nouvelle d'instruments à cylindres, à laquelle il a donné le nom de *saxotromba*. Intermédiaire entre le saxhorn et la trompette à cylindres, ce genre d'instrument est une des plus heureuses applications de la loi des proportions découverte par cet inventeur. Moins rond, moins plein que le son du saxhorn, celui du saxotromba est moins strident que celui de la trompette; son timbre est différent de tous deux, parce que le cône du tube, moins prononcé que celui du saxhorn, est plus développé que celui de la trompette. Sax en a fait une famille complète semblable à celle des saxhorns. Les contours du saxotromba sont largement dessinés; la colonne d'air y vibre dans toute sa plénitude. Dans la nouvelle organisation imaginée par Sax, les familles de saxhorn et de saxotromba jouent à peu près le rôle du quatuor d'instruments à cordes dans l'orchestre. Pour apprécier l'avantage de cette sonorité homogène dans toute l'étendue de l'échelle, de l'aigu au grave, il suffit de se rappeler que, dans l'ancien système, il y avait un vide complet entre les clarinettes, chargées des parties chantantes, et les ophicléides et trombones, jouant la partie de basse. Trop faibles de sonorité, les cors étaient insuffisants pour faire entendre les parties d'alto et de ténor, et le baryton n'existait pas.

Le troisième brevet pris par Sax, le 22 juin 1846, a pour objet la famille des *saxophones*,

la plus belle, la plus étonnante création de son génie. Le saxophone est un cône parabolique en cuivre, dans lequel les intonations se déterminent par un système de clefs. Ces clefs sont au nombre de dix-neuf ou de vingt-deux, suivant les nécessités des individus de la famille. Essentiellement différent de la clarinette, par les nœuds de vibration de sa colonne d'air, le saxophone est accordé par octaves, en sorte qu'elles sont toutes justes, ce qui n'a pas lieu dans les clarinettes; toutefois, dans une grande partie de son étendue, le saxophone jouit de la faculté de donner l'harmonique de la douzième ou octave de la quinte. L'instrument se joue avec facilité, car le doigté, semblable à celui de tous les instruments qui octavient, est peu différent de celui de la flûte ou du hautbois. Les clarinettistes parviennent en peu de temps à le bien jouer, à cause de l'analogie d'embouchure avec leur instrument habituel. Le son du saxophone est le plus beau, le plus sympathique qu'on puisse entendre. Son timbre n'est celui d'aucun autre instrument. Mélancolique, il est mieux adapté au chant et à l'harmonie qu'aux traits rapides, quoique son articulation soit très-prompte, et que le remarquable virtuose *Wuille* ait exécuté sur cet instrument des solos remplis de grandes difficultés, avec un brillant succès. Susceptible de toutes les nuances d'intensité, le saxophone peut passer du *piano* le plus absolu au son le plus énergique et le plus puissant. Ce bel instrument, dont on commence seulement à comprendre les ressources, depuis qu'Adolphe Sax, nommé professeur au Conservatoire de Paris, a été chargé de l'enseigner et a formé de bons élèves, ce bel instrument, dis-je, compose une famille complète, divisée en huit genres de voix, lesquelles sont toutes à la quinte ou à l'octave les unes des autres. L'examen attentif de la famille des saxophones révèle des faits de haute importance; car cet instrument est nouveau par les proportions de son tube, par son embouchure, et particulièrement par son timbre. Il est complet, car il embrasse, dans les huit variétés de sa famille, tout le diagramme des sons perceptibles, de l'aigu au grave; enfin, il est parfait, soit qu'on les considère au point de vue de la justesse et de la sonorité, soit qu'on l'examine dans son mécanisme. Tous les autres instruments ont leur origine dans la nuit des temps; tous ont subi de notables modifications à travers les âges et dans leurs migrations; tous, enfin, se sont perfectionnés par de lents progrès : celui-ci, au contraire, est né d'hier, il est le fruit d'une seule conception, et, dès le premier jour, il a été ce qu'il sera dans l'avenir. Déjà indispensable dans les orchestres régimentaires, qui, en France, en possèdent un double quatuor, il ne tardera pas à s'introduire dans la musique de symphonie, où la beauté de son timbre a marqué sa place.

J'ai dit que le triomphe de Sax, dans l'épreuve du Champ de Mars, rendit plus active la guerre que lui faisaient ses antagonistes : dès ce moment, en effet, ils s'organisèrent en coalition régulière : ils choisirent un président, un secrétaire, un trésorier, se réunirent à de certains jours, et prirent la résolution de s'emparer de toutes les inventions, ainsi que des perfectionnements imaginés par l'auteur du saxophone : lui contestant la propriété de l'invention, ils l'attaquèrent en déchéance de ses brevets. Par cette manœuvre, ils se plaçaient sur un terrain favorable; car, avant que la question de propriété fût définitivement jugée, et que tous les incidents fussent épuisés, plusieurs années devaient s'écouler, et, pendant ce temps, les spoliateurs s'enrichiraient aux dépens de l'inventeur. D'ailleurs, se coalisant tous contre lui, faisant cause commune, comptant parmi eux des maisons riches et puissantes, ils possédaient les moyens nécessaires pour soutenir les débats en justice assez longtemps pour que leur adversaire, dont la gêne était connue, succombât (du moins ils le croyaient) avant qu'il eût obtenu contre eux un arrêt définitif. Leur tactique eut aussi pour eux cet avantage, que Sax, dépouillé de sa propriété, ruiné par des vols audacieux, loin d'être investi du droit naturel de demander à la justice la punition des coupables, fut, au contraire, obligé de se défendre contre l'accusation de plagiat. Les tribunaux, incapables de découvrir la vérité dans des questions purement techniques, compliquées par l'astuce et la mauvaise foi des antagonistes de l'inventeur, renvoyèrent l'examen de ces questions à l'appréciation d'arbitres. Rien ne fut négligé pour égarer l'opinion de ceux-ci : on supposa l'existence antérieure, dans les pays étrangers, des choses pour lesquelles Sax avait été breveté; on fit faire, par les prétendus inventeurs de ces choses, des réclamations qui furent publiées dans les journaux allemands et italiens, et qu'on se hâta de faire traduire, pour les mettre sous les yeux des arbitres. On alla même jusqu'à faire acheter chez Sax des instruments dont on fit disparaître le nom et dont on modifia quelques détails insignifiants, puis

ces instruments, envoyés en secret à l'étranger, en revenaient ostensiblement et directement sous les yeux des arbitres. Néanmoins, en dépit de ces machinations frauduleuses, tous les arbitrages constatèrent les droits de Sax à l'invention de toutes les choses pour lesquelles il avait obtenu ses brevets, et ces droits, après avoir été discutés à tous les degrés de juridiction et avoir coûté des sommes énormes en frais judicaires, furent enfin consacrés par un arrêt souverain.

Cette longue et difficile affaire n'était toutefois que le prélude d'une multitude de procès dans lesquels Sax, devenu à son tour demandeur, réclamait de la justice des condamnations contre ses spoliateurs, pour qu'ils fussent obligés de lui payer des indemnités en proportion des dommages qu'ils lui avaient causés. La plupart des facteurs français avaient appartenu directement à la coalition des spoliateurs, ou suivi son exemple dans la contrefaçon des instruments de Sax; mais la loi n'admet pas d'action judiciaire collective, à moins qu'il ne s'agisse d'une société légalement constituée, auquel cas elle ne représente qu'une individualité. Il fallut donc que tour à tour l'inventeur prît à partie, tantôt un contrefacteur, tantôt un autre. Ils se prêtaient de mutuels secours contre l'ennemi commun, épuisaient tous les artifices pour faire naître des incidents nouveaux, et le même procès, après avoir été jugé en première instance, d'abord par défaut, puis contradictoirement sur opposition, allait en appel à la Cour impériale de Paris, puis à la Cour de cassation, de celle-ci à la Cour de Rouen, d'où la cause revenait à la Cour de cassation, qui la renvoyait à la Cour d'Amiens, et, enfin, l'arrêt de cette dernière était sanctionné par la Cour souveraine. Tous ces arrêts donnaient gain de cause à Sax et flétrissaient ses adversaires du nom de *contrefacteurs* : ce qui n'empêchait pas que l'inventeur ne fût obligé, après avoir fini avec l'un, de recommencer avec un autre, et qu'il ne vît reproduire les mêmes fausses allégations, les mêmes artifices pour tout remettre en question, comme s'il n'y eût eu rien de fait précédemment. Les personnes impartiales admirent le génie d'Adolphe Sax : la fermeté de caractère qu'il a déployée dans cette interminable série de tribulations est peut-être plus étonnante encore.

Il ne suffisait pas pour lui d'avoir obtenu de la justice le triomphe de sa juste cause; car, pendant les débats sans cesse renouvelés de ses procès, le temps s'était écoulé et l'expiration du terme de ses brevets approchait, sans qu'il en eût recueilli les bénéfices. Il crut pouvoir, par ce motif, en demander la prolongation. Accueillie avec faveur par le conseil d'État, sa requête fut soumise au Corps législatif; après une discussion solennelle, une prolongation de jouissance de ses brevets pendant cinq années fut accordée à Sax, comme un juste dédommagement des spoliations dont il avait été victime, et le Sénat adopta à l'unanimité cette décision, qui fut sanctionnée par décret impérial, en 1860.

Pendant le long intervalle où Sax n'eut à opposer que les ressources de son intelligence et de sa prodigieuse énergie aux embarras nés de ses procès et de la triste position financière qu'ils lui avaient faite, il fut soutenu dans sa lutte désespérée par les encouragements qu'il reçut des artistes les plus célèbres, et par les récompenses qu'il sut conquérir dans les expositions nationales et universelles. En 1845, le roi des Pays-Bas lui avait accordé la décoration de la Couronne de chêne; dans l'année suivante, la grande médaille d'or du Mérite de Prusse lui fut décernée; à l'exposition française de 1849, il obtint la première médaille d'or et la décoration de la Légion d'honneur; le jury de l'exposition universelle de Londres lui décerna la seule grande médaille en 1851; enfin, la seule grande médaille pour la fabrication des instruments de musique lui fut donnée par le jury de l'exposition universelle de Paris, en 1855. Ces importantes distinctions eurent un double effet dans cette période de sa carrière; d'une part, elles soutinrent son courage contre l'adversité, de l'autre, elles augmentèrent la haine de ses ennemis.

Tout devait être extraordinaire dans la vie de cet artiste. Douze années d'agitations, d'inquiétudes, d'émotions pénibles, ébranlent la constitution la plus robuste et peuvent même la détruire à jamais, quelle que soit la force morale qu'on y oppose : Sax en fit la dure épreuve. S'il ne mourut pas du mal terrible qui vint le surprendre, si même il recouvra toutes ses forces et sa santé première après sa guérison, ce fut par un miracle dont il n'y aura peut-être plus d'exemple. Ce mal dont il fut atteint était un cancer mélanique à la lèvre supérieure. Le germe de la maladie se fit apercevoir en 1853, par une légère tache noire vers le coin de la bouche. Le mal augmenta d'année en année, et dans le courant de 1858, la tumeur noire et cancéreuse acquit un développement énorme; les douleurs de tête dont Sax souffrait depuis deux ans étaient de-

venues insupportables, et ses amis redoutaient pour lui une issue funeste et prochaine. Les plus célèbres médecins de Paris ne lui cachaient pas l'imminent danger de sa position ; ils lui conseillèrent l'essai d'une opération chanceuse, et l'engageaient à faire préalablement ses dernières dispositions. Alors un de ses amis lui proposa de se confier aux soins du docteur Vriès, surnommé *le docteur noir*, et devenu célèbre par la cure miraculeuse de la maladie de Sax, à l'aide d'une plante de l'Inde dont il connaissait les propriétés, ainsi que par la condamnation que lui firent infliger les médecins, pour avoir eu le tort de réussir dans son entreprise de guérison. Dans le traitement auquel il soumit le célèbre inventeur, il détermina la chute de la tumeur cancéreuse, fit disparaître tous les accidents qui avaient accompagné son développement, et parvint à un succès si complet, que, depuis lors, Sax a recouvré toutes ses forces et qu'aucune trace n'est restée du mal affreux qui le défigurait et menaçait sa vie.

L'activité du génie d'invention et de perfectionnement, loin de s'affaiblir chez Sax, semble avoir augmenté, en dépit de l'existence agitée, tourmentée, qui lui a été faite par ses adversaires. Les idées sont devenues plus nettes, plus sûres d'elles-mêmes, parce qu'à sa théorie si féconde des proportions est venue s'adjoindre une expérience consommée de tous les faits qui se produisent dans les divers systèmes de construction des instruments à vent, soit sous le rapport de la qualité du son et du timbre, soit sous celui de la justesse des intonations, soit, enfin, en ce qui concerne le doigté et la facilité d'émission des sons dans toute l'étendue de l'échelle chromatique. C'est ainsi que, dans ces derniers temps, comparant les avantages des anciens instruments, remplacés aujourd'hui par les instruments à pistons, il a conçu diverses variétés d'instruments dans lesquels il a combiné de la manière la plus heureuse, les avantages des deux systèmes; avantages dont l'oreille est saisie immédiatement par le velouté du son, par la possibilité du *portamento,* à l'imitation de la voix humaine, par la facilité d'exécuter le trille doux, par la pureté et la clarté d'émission des airs aigus, et, ce qui est de grande importance, par la rectification de la justesse, toujours altérée par l'action combinée de plusieurs pistons qui procèdent par allongement de la colonne d'air et par substitution d'un tube à un autre, tandis qu'avec le système des clefs, les demi-tons et tons chromatiques se produisent par raccourcissement de la colonne d'air dans le même tube, et toujours avec justesse. De cette manière, les avantages des deux systèmes sont réunis, particulièrement dans les instruments chantants; car les pistons ajoutent aux instruments de cuivre les notes qui n'existent pas dans les tubes ouverts par les deux bouts, et conséquemment donnent les sons graves de l'échelle qui ne peuvent être produits naturellement par un seul tube; enfin, ils donnent immédiatement les demi-tons, tons, tierces, etc., de l'échelle chromatique descendante; les clefs, au contraire, produisent avec justesse les demi-tons, tons, tierces, quartes, de l'échelle ascendante et favorisent l'émission douce des sons aigus, ainsi que l'exécution de certains traits et ornements délicats qui sont, ou inexécutables par les pistons, ou du moins fort imparfaits, à cause des solutions de continuité que font entendre les passages de la colonne d'air d'un tube à un autre. Des cornets, des saxhorns et des saxotrombas à trois pistons combinés avec deux, trois, quatre ou cinq clefs, ont été mis par Adolphe Sax à l'exposition internationale de Londres, en 1862, et ont inspiré le plus vif intérêt au jury ainsi qu'aux artistes, par le charme de leur sonorité douce et pure à l'aigu, ainsi que par la perfection de l'effet dans l'exécution des groupes, des trilles et du *portamento.*

Une autre invention de Sax, dont le principe, établi par un brevet du 1er octobre 1852, a reçu tous ses développements dans celui du 3 janvier 1859, et dont il a déjà fait les plus heureuses applications, est destinée à faire une révolution complète dans les instruments à pistons : elle consiste dans la substitution d'un seul piston ascendant aux combinaisons de plusieurs pistons descendants, pour la production de certaines notes des échelles diatonique et chromatique; substitution dont l'effet est de donner aux intonations une justesse complétement satisfaisante, qui ne peut être obtenue par des combinaisons de plusieurs pistons, qui ajoutent les uns aux autres des tubes dont les rapports ne sont pas exacts. Le trombone est le premier instrument auquel il a fait l'application de cette idée lumineuse. Partant de ce principe, que toute la colonne d'air contenue dans un tube cylindrique ou conique ne peut poduire, en raison de sa longueur, qu'un son grave déterminé et ses harmoniques renfermés dans l'intervalle de trois octaves et une tierce, et considérant que ce son grave et ses harmoniques ne donnent ni l'ordre diatonique, ni l'ordre chromatique des intonations de

l'échelle musicale, Adolphe Sax a pensé que, pour obtenir le résultat d'un instrument chromatique complet et parfaitement juste, au point de vue du système tempéré, il faut réunir sept tubes indépendants les uns des autres, qui, par leurs harmoniques, produiraient les douze sons de l'échelle chromatique de chaque octave, et seraient accordés dans le système tempéré par une coulisse d'accord placée sur chacun. Le trombone à coulisses lui offrait le modèle de cet instrument; car chacune des sept positions d'allongement et de raccourcissement du tube, dans ce genre de trombone, donnait une longueur déterminée de la colonne d'air, et conséquemment une note fondamentale et ses harmoniques. Toutes les longueurs sont réunies sous la même embouchure; mais, par une disposition plus commode, Sax a ajouté sur le tube principal six tubes additionnels, auxquels répondent autant de pistons. Par là, sept instruments, identiques aux sept positions des trombones à coulisses, sont réunis en un seul, et les sons harmoniques de chaque tube produisent les notes qui manquent aux autres. Chacun des six pistons est à double effet, c'est-à-dire ascendant ou descendant, relativement aux notes qui précèdent. Ainsi se trouvent réunis dans un seul instrument la justesse et le timbre du trombone à coulisses, et le moelleux à volonté, la faculté de chanter, de lier les sons et de les articuler avec une prodigieuse rapidité, que ne possède pas ce trombone. Dans la vitesse la plus excessive, le trombone d'Adolphe Sax fait entendre partout une sonorité claire, nette, homogène. En cet état, le trombone est un instrument complet et parfait. Le système de pistons ascendants de l'inventeur est applicable aux instruments coniques comme aux cylindriques : lui-même il a construit d'admirables basses dans ce système, sans préjudice de l'application qu'il en a faite également aux autres individus de la famille des saxhorn et de celle des saxotrombas, ainsi qu'aux cornets, aux trompettes, et même aux cors, lesquels, construits dans ce système, offrent les résultats de justesse les plus satisfaisants. L'avantage inappréciable de cette invention est qu'en l'appliquant à un instrument, quel qu'il soit, on n'en altère ni le caractère, ni le timbre. Son genre de voix reste intact, comme si l'instrument était dans sa forme la plus simple.

Si l'on parcourt l'histoire des instruments de musique de tout genre, depuis les temps les plus anciens, on n'y trouvera rien qui puisse être comparé à la richesse d'imagination ni à la facilité d'invention d'Adolphe Sax. Ce qui le distingue encore de tous ceux qui se sont occupés de ce genre de production, c'est qu'il se place, dans toutes ses créations, au point de vue des nécessités de l'art, et qu'il en a le sentiment le plus fin. Pour apprécier à leur juste valeur tous les instruments inventés ou perfectionnés par lui, il faut qu'un homme de génie les fasse entrer dans le domaine sérieux de la symphonie et de la musique dramatique, non pour en augmenter le bruit, mais pour en tirer des nuances nouvelles par les oppositions de timbres, et en faire ressortir les accents poétiques. Pour que justice soit rendue à la prodigieuse faculté d'invention et de perfectionnement qui distingue Adolphe Sax, et qu'il obtienne le juste tribut d'admiration qui lui est dû, il y a encore trop d'émotions occasionnées en divers sens par les terribles luttes qu'il eut à soutenir; mais quand les intérêts hostiles auront disparu; quand il ne restera plus que le souvenir de l'artiste et de ses immenses travaux, son nom sera inscrit parmi ceux des plus grandes célébrités du dix-neuvième siècle.

Il est une autre série d'inventions dues à l'esprit éminemment ingénieux de cet artiste, lesquelles mériteraient d'être l'objet d'un examen approfondi; mais la nature de ce dictionnaire m'oblige à les mentionner avec rapidité. Au nombre de ces inventions, on remarque : 1° Trombone, saxhornsbasse et contrebasse à sept pistons : le septième piston sert à la production des notes qui manquent dans l'octave la plus grave de ces instruments, en sorte que l'échelle chromatique des sons n'offre plus une seule lacune dans son étendue. 2° Trombone à coulisse avec un seul piston destiné à produire un effet identique et combler les vides du *mi* au *si*. 3° Trombone à coulisse et à trois pistons, pour être joué à volonté ou par le moyen de la coulisse, ou par celui des pistons. 4° Nouveau système de pistons ou cylindres d'une plus grande solidité. 5° Application, à tous les instruments en cuivre à bocal, d'une forme et d'un doigter identiques à ceux du *saxotromba*. 6° Nouveaux clairons Sax, ordonnancés pour les fanfares de chasseurs ; au moyen d'une pièce de rapport adoptée à l'instrument simple, celui-ci est transformé à volonté en soprano, alto, baryton, ou basse, avec une étendue chromatique de chacune de ces voix; d'où résulte la possibilité d'exécuter des pièces instrumentales en harmonie sur un instrument borné en lui-même aux harmoniques

du son fondamental (1). 7° *Saxtuba,* famille d'instruments de cuivre à bocal, d'une immense sonorité, laquelle a été employée dans le *Juif errant*, opéra d'Halévy. 8° Nouveau système de clefs, pour supprimer les cavités dans l'intérieur des tubes. 9° Nouveaux systèmes de pistons à échappement d'air : dans les anciens pistons, il y avait communication incessante entre l'air contenu dans les tubes de l'instrument et l'air extérieur, par l'espace laissé libre dans les frottements; dans le système de Sax, l'air, au lieu de s'échapper par les trous anciennement placés à chaque bout du cylindre, se réfugie dans un petit conduit adhérent à la paroi extérieure, y circule, et produit une compensation constante entre la partie supérieure et la partie inférieure, suivant que se font le vide ou le refoulement. D'autres précautions empruntées à des rondelles de liége, lesquelles sont placées à la partie supérieure de la tige et viennent s'appuyer sur un filet saillant, complètent une fermeture hermétique. 10° Doublure métallique des tubes en bois. 11° Nouvelles dispositions de ressorts pour cylindres doubles. 12° Compensateur pour les instruments de cuivre, lequel consiste en une coulisse à ressorts mue par le pouce, et qui, par l'allongement ou le raccourcissement de la colonne d'air, permet d'arriver à la justesse parfaite et d'exécuter le coulé ou *portamento*. 13° Instrument double, dont un est à l'octave de l'autre, et qui se jouent simultanément dans toute leur étendue par un même mécanisme de pistons. 14° Instrument à deux pavillons, dans des tons différents. 15° Instrument à sept pavillons et à six pistons indépendants; variété du principe précédemment appliqué. 16° Instruments à pavillons tournants, pour diriger le son à volonté. 17° Petit instrument monophone pour signaux, d'une puissance beaucoup plus grande que le clairon et la trompette. 18° Moyen de porter et diriger le son des sifflets ou aûtres agents sonores des chemins de fer sur un point donné. 19° Nouvelle flûte de Pan ou Syringe. 20° Nouvelles timbales : (*a*) Timbales s'accordant au moyen d'un plan incliné; (*b*) *idem* sans chaudron. Ayant reconnu que le chaudron, loin d'être favorable à la sonorité des timbales, lui fait, au contraire, obstacle, Sax l'a supprimé, réduisant l'instrument à un simple cercle en fer sur lequel est tendue la peau, dont le son est plus beau et dont les intonations sont mieux appréciables. Simple et commode, la timbale, sous cette forme, est d'un prix beaucoup moins élevé que les timbales ordinaires. Cette ingénieuse disposition permet de faire des groupes de deux, trois ou quatre timbales, ou même d'en former une échelle chromatique d'une octave ou plus. Dans le premier cas, le cercle est muni de deux demi-cercles croisés qui se replient et s'ajustent sur un trépied dont les parties sont également mobiles. Dans le second, les cercles sont montés et fixés sur un support continu en fer à cheval, où ils se superposent partiellement, afin d'occuper le moins d'espace possible. Deux exécutants suffisent pour mettre en vibration ce clavier d'espèce nouvelle. (*c*) *Timbales non hygrométriques :* par le moyen d'une composition dont il enduit les peaux, Sax est parvenu à rendre les timbales insensibles aux variations atmosphériques, à l'humidité et même à l'action immédiate de l'eau. Le même procédé s'applique aux grosses caisses et tambours. (*d*) *Timbales-trompettes,* instrument formé d'un gros cône dont l'ouverture supérieure est recouverte d'une peau qui se frappe comme la timbale ordinaire; les notes se produisent au moyen d'une armature soit de clef, soit de coulisses, soit enfin de pistons, adoptée au cône et mise en mouvement par un système de pédales. 21° Reflecteur acoustique pour orchestre. 22° Caisse sonore à l'usage des violoncellistes, expérimentée par *Demunck* (*voyez* ce nom). 23° Plancher harmonique pour orchestre. 24° Projet d'orgue-orchestre d'une dimention gigantesque, mu par la vapeur et destiné à être entendu à une distance immense. 25° Procédé pour mettre, au moyen d'une vis sans fin, un piano au diapason demandé. 26° Piano à puissante sonorité pour l'orchestre. 27° Modifications de formes et de proportions des instruments à archet. 28° Moyen de prévenir les éboulements dans le forage des puits. 29° Dispositions d'appareils pour appliquer le goudron, la créosote et autres matières antiseptiques, convenables à des buts industriels, d'hygiène et autres. Sax a obtenu un brevet d'invention pour ces appareils, le 16 février 1863. 30° Découverte de l'effet salutaire produit par l'habitude de jouer des instruments de cuivre.

L'unité de formes et de doigter introduite par Sax dans les diverses familles d'instruments de cuivre, l'ont obligé à s'occuper de leur enseignement; c'est ainsi que, comme professeur, il a formé, au Conservatoire, un

(1) On peut voir à ce sujet mon rapport sur les instruments de musique mis à l'exposition universelle de Paris, en 1855, dans la collection officielle des rapports publiée par le gouvernement, t. II, p. 671.

grand nombre d'élèves distingués pour les saxophones de toutes les dimensions. C'est aussi pour atteindre le même but qu'il a écrit et publié une *Méthode complète pour Saxhorn et Saxotromba soprano, alto, ténor, baryton, basse et contrebasse à trois, quatre et cinq cylindres; suivie d'Exercices pour l'emploi du compensateur*: Paris, Brandus et Dufour. Le doigter étant le même pour tous ces instruments, les principes sont aussi les mêmes pour tous, et la gradation des exercices pour l'un des individus de la famille convient également aux autres. C'est sur cette base d'unité que repose l'enseignement de l'inventeur; enseignement méthodique et lumineux qui recommande son ouvrage à l'attention des professeurs comme à celle des élèves. L'esprit logique qui a présidé à sa rédaction, n'a pu séparer la notation de la musique destinée à ces familles d'instruments de l'idée d'unité qui a présidé à la construction de leur doigter; ici quelques mots d'explication me semblent nécessaires. Il est des instruments qui, par leur système d'organisation, représentent exactement dans leur étendue les diversités d'intonation d'un diapason commun; tels sont la flûte actuellement en usage, le hautbois, le basson, la trombone, le violon, l'alto et le violoncelle. Leur notation représente exactement les intonations qu'ils produisent. Lorsqu'on sort des dimensions habituelles de ces instruments, dans la petite flûte, dans la contrebasse et dans le cor anglais (alto du hautbois), par exemple, la notation ne représente plus en réalité les notes produites par ces instruments; car la petite flûte fait entendre les notes écrites une octave plus haut, la contrebasse joue sa partie une octave plus bas, et le cor anglais, par sa dimension plus grande que le hautbois, joue une quinte plus bas que le diapason de la note écrite. Il en est ainsi de tous les instruments qui, par les dimensions plus ou moins développées de leurs tubes, transposent les notes écrites d'un demi-ton, d'un ton, d'un ton et demi, d'une quarte, d'une quinte, d'une octave, etc., comme les clarinettes de diverses espèces, les trompettes et les cors. Sauf la clarinette et la trompette en *ut*, aucun de ces instruments ne fait entendre les intonations représentées par les notes. S'appuyant sur ces faits, Sax en a conclu qu'une seule clef (de *sol* posée sur la seconde ligne de la portée) doit servir à noter toute la musique de ses familles d'instruments, puisque ce système est le seul qui puisse réaliser l'unité de doigter qui sert de base à leur construction. Les instruments transposent par leurs dimensions, mais les artistes jouent les notes comme si ces mêmes instruments étaient tous au diapason des violons, flûtes et hautbois. Par là, Sax a complété, avec la simplicité la plus absolue, la grande idée d'unité qu'il a portée dans tous ses travaux.

Telle est l'œuvre prodigieuse d'un homme qui, au moment où cette notice est écrite, n'a pas accompli sa cinquantième année; œuvre conçue, méditée et achevée au sein de l'existence douloureuse, agitée, sans repos, que lui avaient faite ses ennemis. Un phénomène semblable ne s'est pas rencontré, non-seulement dans l'histoire de l'invention des instruments, mais en quel art que ce soit.

SAYNE (Lambert DE). *Voyez* **SAINNE** (Lambert DE).

SAYVE (Matthias DE), et non **DE SAYNE**, comme je l'ai écrit dans la première édition de cette Biographie, d'après Walther et Gerber, naquit à Liége, comme on le voit par le titre de l'ouvrage cité plus loin, et fut vice-maître de chapelle à Prague, à la fin du seizième siècle. Il fut d'abord attaché à la chapelle de l'empereur Rodolphe II, en qualité de haute-contre. On a de lui un ouvrage intitulé : *Liber primus Motectorum quinque vocum Matthiæ de Sayve Leodiensis S. C. M. chori musici viceger. O. F. Veteri Pragæ, typis mandabat Johannis Otthmar, Anno Domini*, 1583, in-4° obl. Cet œuvre contient seize motets à cinq voix.

SAYVE (le comte Auguste **DE LA CROIX CHEVRIÈRE DE**), né en 1791, dans un château de sa famille, aux environs de Bruxelles, a cultivé la musique dès sa jeunesse, comme amateur, et a reçu de Reicha des leçons de composition. Après avoir servi comme officier de cavalerie dans les armées françaises, pendant les campagnes de 1812, 1813 et 1814, il donna sa démission, et rentra dans la vie civile, pour se livrer à la littérature et à la composition musicale. Dans les années 1820 et 1821, il fit, en Italie et en Sicile, un voyage dont il a fait imprimer la relation (Paris, 1822, trois volumes in-8° avec planches et cartes). Depuis lors, il visita les principales villes de l'Allemagne. Le comte de Sayve a vécu alternativement, avec sa famille, à Paris, en Belgique, et dans les Pyrénées. Doué d'une rare intelligence et d'une mémoire prodigieuse, il était fort instruit dans les sciences, l'histoire, la linguistique, et cultivait la peinture avec quelque succès. Il était habile pianiste, jouait du violon

et de plusieurs autres instruments. Ce gentilhomme distingué est mort à Paris, le 8 avril 1854, à l'âge de soixante-trois ans. Il était décoré des ordres de Malte et de la Légion d'honneur. Il a publié de sa composition : 1° Symphonie (en *ut* mineur) à grand orchestre, op. 16; Munich, Falter. 1° (*bis*) Deuxième grande symphonie (en *ré* mineur), op. 22; Berlin, Schlesinger. 2° Premier quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 14; Dusseldorf, Beyer et compagnie. 3° Deuxième *idem*, op. 17; *ibid*. 4° Troisième *idem*, pour deux violons, alto et deux violoncelles, op. 18; Vienne, Diabelli. 5° Quatrième *idem*, op. 21; *ibid*. 6° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 13; Dusseldorf, Beyer et compagnie. 7° Grand quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 15; Munich, Falter. 8° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 9; Dusseldorf, Beyer et compagnie. 9° Deuxième *idem*, op. 12; *ibid*. 10° Variations en trio, *idem*, op. 11; *ibid*. 11° Duo pour piano et violon, op. 6; *ibid*. 12° Duo pour piano et violoncelle, op. 10; *ibid*. 13° Quelques œuvres de variations pour le piano et des romances.

SBORGI (Gaspard), né à Florence, en 1737, eut pour maître de contrepoint son compatriote Bartolomeo Felici. Ses études terminées, il fut nommé maître de chapelle du grand-duc de Toscane Léopold, puis de Ferdinand. Ce maître s'est particulièrement distingué dans la musique d'église. Ses messes et ses vêpres étaient estimées en Italie. Sborgi eut le titre de maître de l'Académie de musique de Rome, sous l'invocation de sainte Cécile. Il est mort à Florence, en 1819.

SBORGI (Gaetan), fils du précédent, naquit à Florence, en 1769. Ses heureuses dispositions pour la musique furent d'abord cultivées par son père; puis il entra au Conservatoire de Saint-Onuphre, à Naples, où il demeura sept années. De retour à Florence, il y débuta par quelques morceaux intercalés dans les opéras nouveaux, qui furent suivis de trois œuvres de sonates pour le piano, gravés à Florence. Excellent professeur de chant et de piano, il s'est livré à l'enseignement de ces deux parties de l'art. Il vivait encore à Florence, en 1821. J'ignore si cet artiste est le même qui a fait représenter à Arezzo, en 1846, un opéra intitulé *Ippolita degli Azzi;* il aurait été âgé, à cette époque, d'environ soixante-dix-sept ans.

SCACCHI (Marc), né à Rome, vers la fin du seizième siècle, de parents originaires de Galèse, dans l'État de l'Église, fut élève de Félix Anerio, célèbre maître de l'école romaine. Vers 1618, Scacchi fut appelé au service du roi de Pologne Sigismond III, en qualité de maître de chapelle. Après la mort de ce monarque, il fut confirmé dans son emploi par Vladislas VII, et en remplit les fonctions jusqu'à la mort de ce prince. De retour en Italie, en 1648, après un séjour de trente ans à Varsovie, il se fixa à Galèse, et y mourut dans un âge avancé. Il avait cessé de vivre depuis plusieurs années lorsque Berardi (*voyez* ce nom), son élève, publia, en 1687, ses *Documenti armonici*. Les œuvres imprimées de Scacchi sont : 1° Trois livres de Madrigaux à cinq voix; Venise, B. Magni, 1634 à 1637, in-4°. 2° Un livre de messes à quatre, cinq et six voix; *ibid.*, 1638. 3° Deux livres de motets remplis de recherches, à quatre et cinq voix; *ibid.*, 1640. 4° *Cantilena quinque vocibus et lacrimæ sepulchrales ad tumulum Johannis Stobaei;* Venise, 1647, in-4°. On trouve en manuscrit, à la Bibliothèque royale de Berlin, la partition d'une messe à douze voix, en trois chœurs avec instruments, composée par Marc Scacchi, sous ce titre : *Missa omnium tonorum pro electione Regis Poloniæ Casimiri*. Cette messe est datée de 1664. La même Bibliothèque possède aussi, du même, les motets à quatre voix, *O Domine Jesu Christe*, et *Si Deus pro nobis*. Pendant que Scacchi était au service de Vladislas VII, il eut une discussion avec Paul Syfert ou Seyfert, organiste de Dantzick (*voyez* Syfert), à l'occasion de psaumes que ce même Syfert avait publiés, et que Scacchi critiqua avec amertume dans l'écrit intitulé : *Cribrum musicum ad triticum syfertinum, seu examinatio succincta Psalmorum, quos non ita pridem Paulus Syfertus Dantiscanus, in æde parochiali ibidem organædus, in lucem edidit, in quo clare et perspicue multa explicantur, quæ summe necessaria ad artem melo-poeticam esse solent. Venetiis apud Alexandrum Vincentinum*, 1643, in-fol. de soixante-quatre feuilles. Une partie de cet ouvrage renferme des messes, des motets, des madrigaux, suivis d'une collection de canons artificiels composés par les cinquante musiciens de la chapelle du roi de Pologne, dont la plupart étaient Italiens ou Polonais. Ces canons portent le titre de *Xenia Apollinea*. Blessé des attaques de Scacchi, Syfert y répondit par un écrit intitulé : *Anticribratio musica*, etc., où il disait que

les musiciens italiens n'étaient capables que de composer des opéras et des canzonettes, et que, pour l'art d'écrire, ils pourraient tous l'apprendre de lui et de Fœrster, à l'école de Dantzick. D. Romain Micheli (*voyez* ce nom) prit la défense de l'école italienne en général, et de Scacchi en particulier, dans une lettre à Syfert, qu'il accompagna de l'envoi de quelques-uns de ses propres ouvrages. Une réponse polie de Syfert à Micheli termina cette discussion, où Scacchi avait été l'agresseur, mais où Syfert fit voir qu'il ne connaissait pas l'immense mérite des maîtres de l'ancienne école italienne, et surtout de ceux de l'école romaine. Au reste, il paraît que Scacchi était d'un caractère jaloux et tracassier; car, au lieu de témoigner de la reconnaissance à Micheli, qui avait pris généreusement sa défense, il contesta à celui-ci l'invention de certains canons énigmatiques, dans un petit écrit intitulé : *Breve discorso sopra la musica moderna;* Varsovie, Elert, 1647. L'abbé Baini s'est trompé en considérant ce pamphlet comme une dernière réponse à Syfert.

SCACCIA (Ange-Marie), violoniste distingué, vécut à Milan, vers le milieu du dix-huitième siècle. On a gravé de sa composition six concertos pour le violon, à Milan, en 1740.

SCALETTA (Horace), né à Crema (1), dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle de l'église métropolitaine de Salo, sur le lac de Garde, dans la province de Brescia; puis, en 1607, il fut rappelé dans sa ville natale, pour y remplir les mêmes fonctions. Ayant fait un voyage à Paris, il fut, à son retour, nommé maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Bergame. En dernier lieu, il occupa un poste semblable à Saint-Antoine de Padoue, où il mourut de la peste, en 1630. Il laissa à ses héritiers plusieurs médailles d'honneur, pierres précieuses et chaînes d'or qui lui avaient été données en cadeaux par des souverains. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° *Villanelle alla romana a 3 voci. Libro 1°; Venetia,* 1590, in-4°. 2° *Madrigali a sei voci;* ibid., in-4°. 3° *Messa breve di morti a 4 voci;* ibid. Scaletta est particulièrement connu par un petit ouvrage élémentaire intitulé : *Scala di musica.* D'après la plupart des bibliographes, j'avais considéré une édition publiée à Milan, en 1599, comme la première; mais M. Gaspari, de Bologne, m'en a fait connaître une antérieure d'une année; car elle a été imprimée à Vérone, en 1598, par *Francesco delle Donne* et Scipion Vargnano, son gendre. Or, on voit dans l'épître dédicatoire de celle-ci : *al Sig. Bernardino Cimerlino,* datée par Scaletta de Vérone, le 5 juin 1598, que celle-ci n'était pas la première, et qu'elle avait été précédée par une autre, dont la date et le lieu d'impression sont inconnus jusqu'à ce jour. Voici ce qu'en dit l'auteur lui-même : « J'ai fait imprimer autrefois un » petit ouvrage de ma façon, intitulé: *Scala* » *di musica,* plutôt dans le dessein de dimi- » nuer les fatigues de l'enseignement et de » l'étude des premiers éléments de l'art, que » pour en acquérir quelque gloire. Et vérita- » blement (si je ne me suis pas trompé), il » semble que l'ouvrage, bien que fort petit, et » renfermé dans une seule feuille, a été assez » heureux pour être universellement bien » reçu à cause des avantages qu'on y trouve; » ce qui m'a engagé par la suite à l'augmen- » ter et à l'améliorer autant qu'il m'était pos- » sible, afin que ceux qui étudient ce bel art » arrivent pour ainsi dire par degrés à la ré- » putation de chanteur excellent, etc. (1). » Ce passage fait voir qu'une édition de la *Scala di musica* a paru longtemps (*altre volte*) avant celle de 1598, et qu'elle n'avait qu'une feuille d'impression. L'épître dédicatoire de l'édition de 1598 n'ayant pas été reproduite dans les autres, ce fait a été ignoré de tous les bibliographes. Les éditions de Milan, 1599, Venise, 1600, 1608, 1656, et Rome, 1666, sont connues par les citations qu'en a faites le P. Martini (*Storia della musica,* t. I, p. 465); mais il en existe d'autres. J'en connais une imprimée à Milan, en 1610, in-4°, et une autre, de la même ville, datée de 1626. J'en possède une qui a pour titre : *Scala di mu-*

(1) Donato Calvi, dans son livre intitulé : *La Scena litteraria de gli Scrittori Bergamaschi* (part. I, page 330) dit que Scaletta naquit à Bergame; il a trompé sur ce point Gottfr. Walther, copié ensuite par Forkel, puis par E.-L. Gerber, Lichtenthal, C. Ferd. Becker et moi-même; mais toutes les éditions de la *Scala di musica* portent au frontispice : *Scaletta di Crema.*

(1) Diedi altre volte alla stampa un' operetta mia, intitolata *Scala di musica,* più tosto per allegiarir le molte fatiche le quali si fanno cosi nell' insegnare, come nell' apprendere i primi et necessari fondamenti dell' arte, che per acquistar a me lode alcune. Et di vero (se non sono ingannato) pare che l'opera, benche picciola et d'un foglio solo, habbia havuto cosi buona fortuna, ch' ella sia stata ricevuta universalmente per lo beneficio che apporta. Il che m'ha poi dato grand' occasione di andar pensando di ampliarla et di ridurla a quella minor imperfettione, che per me si potesse, a fin che gli studiosi di cosi bella professione, appunto quasi per Scala salir potessero al nome di perfetto cantante.

sica molto necessaria per principianti di Oratio Scaletta da Crema. Ampliata di novo in questa sesta impressione, con bellissimo ordine, et maggior facilità, alli desiderosi di questa virtù; in Venetia, appresso Alessandro Vincenti, 1626, in-4°. La Bibliothèque royale de Berlin possède des exemplaires de deux éditions imprimées à Rome, la première, en 1647, et l'autre, en 1685. Il y a aussi des exemplaires d'éditions imprimées à Rome qui portent les dates de 1660, 1665, 1666 et 1667, tous in-4°; mais il est vraisemblable que tous sont de la même édition dont on a changé seulement le frontispice. L'édition de 1685 a pour titre : *Scala di musica molto necessaria per principianti di Horatio Scaletta da Crema; dall' istesso nella settima impressione, revista, corretta, et ampliata con bellissimo ordine et maggior facilità; in Roma, per il Mascardi,* 1685, in-4° de trente pages. On voit, d'après ce titre, que toutes les éditions postérieures à la septième en ont été de simples reproductions. Mais quelle est cette septième édition? Évidemment, c'est la plus rapprochée de la sixième, publiée à Venise, en 1626; et elle n'a pu être mise au jour après 1630, puisqu'elle a été revue et corrigée par l'auteur, mort dans cette année. Il y a donc une édition authentique, vraisemblablement publiée à Venise, entre 1626 et 1630. Elle n'est pas connue jusqu'à ce jour. On voit, par les éditions faites sur son modèle, qu'elle offre quelques différences avec la sixième.

On a aussi de Scaletta des principes élémentaires de contrepoint intitulés : *Primo scalino della scala di contrappunto;* Milan, 1622, in-4°. La date de 1662, donnée par Forkel (*Allgem. liter. der Musik*, p. 435), est une faute d'impression copiée par Lichtenthal (*Bibliografia della musica*, t. IV, p. 361). E.-L. Gerber s'est trompé en indiquant Naples comme le lieu de l'édition de 1622; le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle (Paris, 1810-1811) a répété cette faute.

SCALICHIUS (Paul), aventurier, né en 1534, à Agram, en Croatie, prend dans ses écrits les titres de prince de *la Scala*, marquis de Vérone et seigneur de Creuzbourg, en Prusse, docteur en théologie et chanoine de Munster. Après avoir joué, à Rome, le rôle de savant et d'artiste, il alla à la cour de l'électeur Albert de Brandebourg, s'y mêla dans des intrigues politiques, et fut obligé de s'éloigner clandestinement. Il mourut à Dantzick, en 1578. On a de lui des *Miscellanea de Rerum causis* (Cologne, 1570-1578, deux tomes in-4°), où se trouve un dialogue sur la lyre des anciens.

SCALZI (Charles), chanteur distingué, naquit à Voghera, dans le Milanais, et brilla vers 1725. Appelé au Théâtre-Italien de Londres, il y eut de grands succès et amassa des richesses considérables. Vers la fin de sa vie, il se retira à Gênes, et y entra dans la congrégation de l'Oratoire.

SCANDELLI (Antoine), né à Naples, vers 1520, fut engagé au service de l'électeur de Saxe, en qualité de maître de chapelle, et se rendit à Dresde en 1556. Il y remplit ses fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 18 janvier 1580. On a imprimé de sa composition : 1° L'épitaphe du duc Maurice de Saxe avec une messe de *Requiem* à six voix; Nuremberg, 1558. 2° *Cantiones germanicæ 4 et 5 vocum;* Nuremberg, 1567 et 1579. 3° Chansons religieuses allemandes à cinq et six voix avec instruments, ainsi qu'un dialogue à huit voix; Dresde, 1575. 4° *Il primo libro delle canzoni napoletane a quattro voci;* Nuremberg, Ulrich Neuber et Théodore Gerlach, 1566, 1572 et 1583. 5° Nouvelles chansons allemandes à cinq et six voix; *ibid.*, 1565, in-4°. 6° *Newe teutsche Liedlein mit vier und fünf Stimmen, welche ganz lieblich zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles petites chansons allemandes, lesquelles sont toutes agréables à chanter et pour l'usage de toutes sortes d'instruments); *ibid.*, 1568, in-4° obl. 7° Il y a aussi un épithalame à plusieurs voix, de ce compositeur, dans l'ouvrage qui a pour titre : *Epithalamia in honorem ornatissimi viri, eruditione, virtute ac pietate præstantiss. D. Nicolai Leopardi, symphoniacorum puerorum illustriss. ac Sereniss. Principis Georgii-Friderici Marchionis Brandenburgensis, etc., præceptoris, composita per Anthonium Scandellum, Matthæum Le Maistre, Erasmum de Glein et Joannem Weselium; Noribergæ, apud Theod. Gerlatzenum,* 1568, in-4°. 8° *Neue schœne ausserlesene geistliche deutsche Lieder mit 5 und 6 Stimmen zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen, sammt einem Dialogo mit 8 Stimmen* (Nouveaux beaux cantiques spirituels allemands pour chanter à cinq et six voix et pour jouer sur toute espèce d'instruments, avec un dialogue à huit voix); Dresde, Gimel-Bergen, 1575, in-4° obl.

SCAPITTA (Vincent), musicien espagnol, naquit à Valence, dans les dernières années du seizième siècle. Il fut attaché au service de l'archiduc Léopold d'Autriche. On a imprimé de sa composition : *Musica di camera;* Venise, 1650, in-4°.

SCARABELLI (Damiano), vice-maître de chapelle de l'église métropolitaine de Milan, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On connaît de sa composition : *Magnificat quatuor usque* 12 *vocibus;* Venise, Richard Amadino, 1597, in-4°.

SCARAMELLI (Joseph), violoniste, né à Venise, en 1761, était, en 1811, premier violon directeur d'orchestre du théâtre de Trieste. Plus tard, il a vécu quelque temps à Vienne, puis s'est fixé à Florence. On a de lui un écrit intitulé : *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra;* Trieste, Weis, 1811, in-8° de cinquante et une pages. Il a publié aussi de sa composition : 1° *Rondo variato per violino e corno principale con orchestra;* Florence, Cipriani. 2° Quatuors pour deux violons, alto et basse, n°s 1 et 2; *ibid.* 3° Variations pour deux violons, op. 8; Vienne, Cappi. 4° Trois sonates pour violon avec accompagnement de basse, op. 1; Vienne, Mollo. Le nombre des œuvres qu'il a publiés s'élève à environ trente; mais je ne connais que ceux dont j'ai rapporté les titres.

SCARANI (Joseph), organiste du duc de Mantoue, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Motetti a due, tre, quattro et cinque voci, Libro* 1°, *op.* 2; *Venezia, app. Bart. Magni,* 1641, in-4. 2° *Concerti ecclesiastici a* 2, 3, 4 e 5 *voci;* ibid. 3° *Sonate concertate a due e tre stromenti;* ibid.

SCARLATTI (le chevalier Alexandre), un des plus grands compositeurs de l'Italie, ne naquit pas à Naples, comme l'ont dit la plupart des biographes, mais à Trapani, en Sicile, en 1649 (1), suivant la partition de son opéra *Pompeo,* que possédait Selvaggi (*voyez* ce nom), et qui porte au titre : *dal Sig. Aless. Scarlatti di Trapani.* A l'égard de la date de 1649, elle résulte de l'inscription placée sur le tombeau de l'illustre maître. Scarlatti paraît avoir fait ses études à Parme. Le marquis de Villarosa remarque (1) que Choron et Fayolle disent, dans leur *Dictionnaire des musiciens,* que Scarlatti apprit les règles du contrepoint de Carissimi à Rome, sans indiquer la source de ce renseignement; M. de Villarosa ignorait que les auteurs de ce dictionnaire ont traduit simplement le premier *Lexique* d'E.-L. Gerber, que ce biographe avait pris pour guide l'autorité de Quanz, qui avait connu Scarlatti à Naples, dans les premiers mois de 1725, et qu'il avait appris de ce maître lui-même le fait dont il s'agit (2). M. de Villarosa ajoute, contre cette tradition, qu'à l'époque où Scarlatti fit ses études musicales, il existait à Naples des maîtres de premier ordre, tels que Gaetano Greco, au Conservatoire des *Poveri di Giesù Cristo,* Jean Salvator et Provenzale, à celui de la *Pietà dei Turchini;* il fait en cela une singulière confusion, car Greco naquit à Naples, vers 1680, et, au lieu d'être le maître de Scarlatti, il fut son élève. A l'égard de Provenzale, il était à la vérité maître du Conservatoire de la *Pietà,* en 1669; mais Scarlatti avait alors vingt ans, et ses études étaient terminées. Au surplus, M. de Villarosa dit plus loin qu'on sait d'une manière positive que lorsque Scarlatti arriva à Naples avec sa famille, il était chanteur remarquable, virtuose sur la harpe, et claveciniste excellent. Quoi qu'il en soit, il est hors de doute que ce compositeur illustre reçut une bonne éducation musicale, perfectionnée par l'étude des œuvres des grands maîtres de l'école romaine.

(1) M. Gennaro Grossi s'est trompé (*Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli,* volume des maîtres de chapelle, etc, art. *Cavalier Alessandro Scarlatti*), en plaçant en 1650 l'année de la naissance de ce maître; il aurait dû éviter cette erreur, puisqu'il rapporte son épitaphe, où l'on voit qu'il mourut à l'âge de 76 ans, au mois d'octobre 1725. Gerber et le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle, donnent aussi cette date de 1650, d'après Quanz. Une copie fautive de l'épitaphe qui m'avait été envoyée de Naples pour la première édition de la *Biographie des musiciens,* portait le chiffre LXVI, pour son âge lorsqu'il mourut en 1725, au lieu de LXXVI, et j'en avait conclu que Scarlatti était né en 1659. Le marquis de Villarosa adopta cette date de 1759, parce qu'il y a aussi, dans l'épitaphe qu'il rapporte, le chiffre LXVI. Les renseignements donnés par Quanz sur l'âge de Scarlatti, en 1725, prouvent que le chiffre LXXVI, donné par M. Grossi et par la *Gazette générale de musique,* de Leipsick (39me année, n° 3, p. 39), dans la reproduction de l'épitaphe, est exact. C'est aussi ce chiffre qu'on trouve dans la *Gazetta musicale di Napoli* (1838, n° 1).

(1) *Memorie dei Compositori di musica del regno di Napoli,* p. 199.

(2) J'ai dit, dans la première édition de ce livre, les motifs qui me faisaient douter que Carissimi eût pu être le maître d'Alexandre Scarlatti; mais depuis que des documents authentiques ont permis de rectifier l'époque de la naissance de Carissimi et qu'au lieu de 1582 on sait que 1604 en est la date, les motifs de mes doutes n'existent plus; car, si l'on suppose que Scarlatti était âgé de quinze ans en 1664, il a pu être élève de Carissimi, qui n'en avait alors que soixante.

Scarlatti était âgé de trente et un ans lorsqu'il fut chargé de la composition de l'opéra intitulé l'*Onestà nell' amore,* qui fut représenté au commencement de l'année 1680, dans le palais de Christine, reine de Suède ; mais il est peu probable que cet ouvrage soit le premier qu'il ait écrit pour le théâtre, et tout porte a croire qu'il avait déjà de la renommée lorsque Christine le choisit pour composer l'*Onestà nell' amore.* L'auteur d'une notice sur l'Opéra, insérée dans le *Magasin musical* de Cramer (deuxième année, p. 668), dit que Scarlatti donna, dans la même année, un autre opéra, à la cour de Munich ; mais le catalogue authentique des opéras représentés sur ce théâtre, depuis 1657 jusqu'en 1788, publié par Lipowsky, à la suite de son *Dictionnaire de musiciens bavarois* (p. 425 et suivantes), prouve que cette assertion est erronée, et qu'aucun opéra de ce maître ne fut joué à Munich avant 1721. Son voyage à Vienne est aussi peu vraisemblable. Toute cette période de la vie de ce grand artiste est obscure ; toutefois, on peut conjecturer qu'il ne s'éloigna pas de Rome après la représentation de l'*Onestà nell' amore,* car au livret du *Pompeo,* joué au palais royal de Naples, le 30 janvier 1684, et dédié au marquis de Carpio, vice-roi, Scarlatti prend le titre de *maître de chapelle de Sa Majesté la reine de Suède.* Depuis cette date jusqu'en 1693, on ne trouve aucun renseignement sur sa vie ; mais dans cette année, il écrivit l'oratorio *I Dolori di Maria sempre vergine,* pour la congrégation des Sept Douleurs, à *San Luigi di Palazzo,* et l'opéra *Teodora,* joué à Rome. On ne peut mettre en doute que plusieurs opéras de Scarlatti n'aient été produits dans l'intervalle des neuf années écoulées depuis 1684 jusqu'en 1693 ; mais on n'en connaît pas les titres. C'est dans *Teodora* que Scarlatti donna le premier exemple du retour au motif principal des airs après la seconde partie : c'est ce qu'on appelle le *da capo.* Cette forme fut adoptée dès lors par tous les compositeurs et conservée pendant plus de soixante ans. Une autre nouveauté, plus importante encore, parut dans la *Teodora.* Jusqu'alors le récitatif n'avait eu d'autre accompagnement que la basse, qui le soutenait sans interruption ; Scarlatti y introduisit l'orchestre, coupa les transitions par des ritournelles, et donna naissance à ce qu'on appelle improprement *le récitatif obligé.* A l'égard de l'accompagnement des airs, au lieu de leur faire suivre le chant en harmonie plaquée, il lui donna un dessein particulier, lorsqu'il le jugea convenable, et par sa vivacité, évita la langueur et la monotonie.

Christine étant morte en 1688, Scarlatti était resté sans autre emploi que celui de compositeur pour le théâtre et pour l'église ; il paraît qu'il accepta, quelque temps après, la place de maître de la chapelle royale de Naples, car c'est ce titre qu'il porte dans le livret de l'*Odoacre,* opéra de Legrenzi dont il avait refait quelques airs par ordre du vice-roi, et qui fut représenté au théâtre *San Bartolomeo,* de Naples, le 5 janvier 1694. On trouve une preuve de la modestie de cet homme illustre dans un avertissement au lecteur de ce livret : *Les airs refaits par lui* (dit-il) *sont marqués d'un astérisque, afin que ses fautes ne soient pas préjudiciables à la réputation de Legrenzi, dont la gloire immortelle est pour lui l'objet d'un respect sans bornes. Pirro e Demetrio,* représenté en 1697, à Naples ; *Il Prigioniero fortunato,* en 1698 ; et surtout *Laodicea e Berenice,* joué en 1701, mirent le sceau à sa réputation. C'est dans ce dernier opéra qu'il écrivit un air admirable, pour ténor et violon obligé, dont l'accompagnement était destiné à Corelli, qui en manqua les traits à la répétition générale. Cette aventure, et la difficulté de trouver de bons violons pour l'exécution de ces traits, décidèrent Scarlatti à refaire cet air, ainsi que plusieurs autres morceaux, lorsqu'il fit jouer cet opéra à Rome, en 1705. Je possède les deux airs sur les mêmes paroles : le second est fort inférieur au premier.

Antoine Foggia, maître de chapelle de Sainte-Marie Majeure, devenu vieux eut besoin d'être secondé par un maître adjoint : Alexandre Scarlatti fut appelé à remplir cet emploi, le 31 décembre 1703, et devint premier maître au mois de mai 1707. Le cardinal Ottoboni lui avait déjà donné le titre de directeur de sa musique, ainsi qu'on le voit par le livret de son opéra *Il Trionfo della libertà,* qu'il fit représenter à Venise, en 1707. Il est vraisemblable que ce fut ce cardinal qui lui fit obtenir la décoration de chevalier de l'Éperon d'or. La conquête du royaume de Naples, qui avait été faite dans la même année, par l'empereur, sur les Espagnols, et le changement favorable dans le sort des Napolitains qui en fut la suite, paraît avoir décidé Scarlatti à reprendre ses fonctions de maître de la chapelle royale. Au mois de mars 1709, il donna sa démission de maître de chapelle

de Sainte-Marie Majeure, et retourna à Naples. Parmi les opéras qu'il y fit représenter, on remarque particulièrement *Tigrane*, représenté, en 1715, au théâtre *San-Bartolomeo*. Une note bien intéressante, placée après l'argument du drame, se trouve dans le livret; on y lit : *Sei pregato a compatire con discreta moderazione quei difetti, che forse potrai conoscere nella musica, in considerando che ormai dovrebbe essere affato stanco l'autore di più sudare in simili sceniche composizioni, delle quali col presente dramma viene a compire il numero di cento sei opere teatrali che ha posto in musica pel teatro di Napoli, ed altri teatri dell' Italia.* Ainsi, en 1715, Scarlatti avait écrit *cent six opéras*, auxquels il en faut ajouter dix ou douze autres qu'il écrivit dans les années suivantes, plusieurs oratorios, et beaucoup de musique d'église. Il faut bien se garder de prendre à la lettre ce qu'il dit de la faiblesse de son *Tigrane*, où tout, au contraire, est d'invention. C'est dans cet ouvrage qu'il a composé son orchestre de violons, violes, violoncelle, contrebasse, deux hautbois et deux cors ; instrumentation sans exemple jusque-là. On y trouve un morceau avec accompagnement de deux violes et violoncelle solo, une autre avec deux flûtes, deux cors et deux bassons joints aux instruments à cordes; enfin, un air de la plus suave mélodie avec deux violons, viole et violoncelle concertants, basse et clavecin d'accompagnement. J'ai dit, dans la première édition de la *Biographie des musiciens*, que le dernier opéra de Scarlatti est la *Caduta de' Decemviri*, joué au théâtre *San-Bartolomeo* de Naples ; j'étais mal informé, car la partition de l'ouvrage, que je possède aujourd'hui, porte la date de 1706. Les traits de génie abondent dans cette partition. Tous les airs ont un caractère analogue aux sentiments exprimés par les paroles, et leurs formes ont une originalité saisissante. Plusieurs ont une partie de violon solo avec deux violons d'accompagnement. Au second acte se trouve un air d'expression touchante accompagné par une *violetta* (alto) seul, avec violoncelle obligé et basse seule sans clavecin; ce morceau, rempli d'harmonies et de modulations hardies, est d'une beauté achevée. Les compositeurs de l'époque actuelle se sont persuadé qu'ils sont les inventeurs des parties de premier et de second violons divisées en deux chacune ; mais Scarlatti avait usé de cet effet plus de cent vingt ans avant eux, car l'air du premier acte de cette partition, *Ma, il ben mio, che fù?* est accompagné par quatre parties de violons, d'un effet admirable.

Quanz vit Scarlatti en 1725 : suivant ce qu'il en dit, ce maître aurait été alors âgé de soixante-quinze ans ; ce qui a fait remonter, par les biographes, la date de la naissance à 1650; mais Quanz s'est trompé, car Scarlatti mourut le 24 octobre de la même année, à l'âge de *soixante-seize ans*, ainsi que le prouve l'inscription suivante, placée sur son tombeau, dans la chapelle de Sainte-Cécile, à l'église des Carmes de Monte-Santo :

Hic situs est
Eques Alexander Scarlactus
Vir moderatione beneficentia
Pietate insignis
Musices instaurator. maximus
Qui solidis veterum numeris
Nova et mira suavitate
Mollitis
Antiquitati gloriam
Posteritati imitandi spem ademit
Optimatibus regibusque
Apprime carus
Tandem annos natum LXXVI extinxit
Summo cum Italiæ dolore
IX Kal. Novembris CIↃ IↃCCXXV
Mors modis flecti nescia

Tour à tour chargé de l'enseignement dans les Conservatoires de *Sant' Onofrio*, *dei Poveri di Gesù Cristo*, et de *Loreto*, Scarlatti eut pour élèves quelques-uns des artistes qui fondèrent la gloire de l'école de Naples, particulièrement Logroscino, Durante, et en dernier lieu Hasse. Les biographes qui lui donnent aussi pour élèves Leo et Pergolese se sont trompés ; car le premier eut pour maître Pitoni, de Rome, et l'autre, Gaetano Greco. Nul ne pouvait être plus digne que Scarlatti de diriger l'éducation musicale des hommes de génie produits alors par le royaume des Deux-Siciles. Audacieux génie lui-même, il unissait à la richesse, à la hardiesse de l'imagination, un savoir étendu, la pureté de style de l'école romaine, et l'expérience acquise par d'immenses travaux. Sa modulation, souvent inattendue, n'offre jamais de succession dont l'oreille soit blessée, et jamais, dans ce que cette modulation a de plus hardi, les intonations des voix ne sont difficiles : art que les Italiens seuls ont connu, parce que leur éducation commençait par l'étude du chant. Le marquis de Villarosa dit de Scarlatti (*Memorie*, etc., p. 201) : « Mais quelle musique » a-t-il laissée qu'on pourrait entendre au- » jourd'hui ? Son style est grand et correct, » mais *son goût fut toujours sec, énervé et*

» *scolastique* (1). » Ah! monsieur le marquis, si vous aviez connu cette musique, dont vous parlez si mal, si vous aviez entendu seulement l'air de *Laodicea e Berenice*, et celui de *Tigrane*, que j'ai fait exécuter à mes concerts historiques, donnés à Paris, en 1832 et 1833, vous auriez dû avouer que rien n'est plus suave, plus expressif, moins sec et moins scolastique. Pergolese, dont vous parlez avec enthousiasme, est bien loin de cette force dramatique, et de ces nouveautés d'harmonie et de modulation.

Le mérite de Scarlatti, comme professeur, se montre d'une manière évidente dans un écrit qui n'a malheureusement pas été imprimé, mais dont on trouve des copies à Naples, et dans lequel brille un profond savoir. Cet écrit a pour titre : *Discorso di musica sopra un caso particolare in arte, del Cav. Sig. Alessandro Scarlatti, maestro della reale cappella di Napoli*, 1717; manuscrit de vingt-huit pages in-folio de texte, et de douze pages d'exemples de musique. Il fut composé à l'occasion d'une dispute entre deux compositeurs espagnols, sur l'emploi que l'un d'eux avait fait d'une double dissonance de seconde et de neuvième dans une de ses messes. Scarlatti avait été pris pour juge de la contestation. Sa dissertation fut écrite pour résoudre la difficulté : il y montra une rare dextérité dans l'analyse; mais, en adroit Italien, il trouva le moyen de donner des éloges à chacun des adversaires sans prononcer entre eux.

Un des caractères du talent de Scarlatti fut une fécondité inépuisable; car, indépendamment des cent douze ou quinze opéras qu'il avait écrits, on connaît de lui une immense quantité de morceaux de chambre et de musique d'église, genres dans lesquels il excella. On sait que Jomelli considérait ses messes et ses motets comme les meilleurs qu'on eût faits dans le style concerté. Ces messes étaient, dit-on, au nombre de *deux cents*; un critique a révoqué ce fait en doute, et considérant le petit nombre de celles qu'on connaît, il a demandé ce qu'étaient devenues les autres. Mais cette manière d'argumenter ne saurait être admise, car Scarlatti nous apprend lui-même qu'il a fait plus de cent opéras, et l'on n'en connaît qu'environ trente, c'est-à-dire, à peu près le quart! Il faut remarquer que la plupart des compositeurs napolitains écrivaient leurs messes, leurs motets et leurs vêpres pour des couvents où l'on gardait les manuscrits originaux. Les auteurs eux-mêmes ne possédaient pas leurs ouvrages. Je crois d'autant plus facilement au nombre indiqué de messes de Scarlatti, que j'en ai retrouvé plusieurs qui étaient restées inconnues jusqu'à ce jour. Il a écrit aussi plusieurs oratorios, et un nombre prodigieux de cantates qui ont servi de modèles à tous les compositeurs italiens pendant le dix-huitième siècle. Son élève Durante en a arrangé plusieurs en duos, avec une sagacité merveilleuse. Scarlatti écrivait ces petits drames musicaux avec une singulière facilité. Burney en a trouvé la preuve dans le manuscrit original de trente-cinq cantates, composées par ce grand homme à Tivoli, au mois d'octobre 1704, dans une visite qu'il fit à son ami André Adami, chapelain chantre de la chapelle pontificale (*voyez* ADAMI). Toutes ces cantates sont datées, et chacune a été faite dans un seul jour. Un amateur napolitain disait à Quanz, en 1725, qu'il possédait environ quatre cents morceaux de tout genre composés par A. Scarlatti.

On ne connaît aujourd'hui des compositions de Scarlatti que celles dont les titres suivent : I. ORATORIOS. 1° *I Dolori di Maria sempre vergine*, Rome, 1693. 2° *Il Sacrifizio d'Abramo*, à Rome, en 1703. Une admirable cavatine tirée de cet oratorio a été publiée par Burney, dans le quatrième volume de son *Histoire générale de la musique* (page 121). 3° *Il Martirio di santa Teodosia*, Rome, 1705. La partition de cet ouvrage se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris. 4° *La Concezzione della beata Vergine*, ibid. 5° *La Sposa de' sagri cantici*, à quatre voix, avec instruments, à Naples, 1710; dans les archives de la chapelle royale, à Naples. 6° *San Filippo Neri*, à Rome, 1718. Je possède une partition de cet ouvrage, divisé en deux parties, et écrit pour quatre voix (*Saint Philippe*, *la Foi*, *l'Espérance* et *la Charité*), violons, viole, violoncelle obligé, contrebasse et luth. 7° *La Vergine addolorata*, à quatre voix, Naples, 1722. 8° *Stabat Mater*, à quatre voix, Rome, 1723. 9° *Stabat Mater* pour soprano et alto, avec orchestre. 10° *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem*, cantate spirituelle pour contralto, chœur, violons, viole et orgue. II. MUSIQUE D'ÉGLISE. 11° *Missa 4 vocum ad canones* (*col basso per organo*). 12° *Missa quatuor vocum* (en *mi* majeur). 13° Messe à cinq voix et orchestre en *si* mineur (dans les archives de la chapelle

(1) *Ma qual musica ha lasciata, che oggi potrebbe sentirsi? Il suo stilo fu grande, e ben inteso; ma il suo gusto fu sempre secco, snervato e scolastico.*

royale, à Naples). 14° Messe pastorale à dix voix en deux chœurs, violons et orgue. 15° Messe à six voix et orgue (en *mi* bémol). 16° Messe de *Requiem* à quatre voix et orgue. 17° *Tu es Petrus* à huit voix en deux chœurs avec basse continue pour orgue. 18° *Concerti sacri, motetti a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci* avec deux violons, viole et basse continue pour l'orgue, op. 1 et 2; Amsterdam, Roger. La deuxième partie de ces motets est à quatre voix, deux violoncelles obligés et basse continue pour l'orgue. 19° Motets à quatre, cinq et six voix avec orgue, en manuscrit, chez l'abbé Santini, à Rome. 20° Psaume *Memento Domine* à quatre voix, *à la Palestrina*. 21° Psaume *Laudate* pour soprano, contralto et basse, avec violons, viole et basse pour l'orgue. 22° *Ave Regina cœlorum*, pour deux soprani et orgue, composé pour l'église Sainte-Marie de Lorette. 23° *Miserere* à plusieurs voix, sans accompagnement. Ce morceau fut composé vers 1680 pour la chapelle pontificale, où il existe encore. III. Opéras. 24° *L'Onestà nell' amore*, Rome, 1680. 25° *Pompeo*, à Naples, en 1684. 26° *Teodora*, en trois actes, Rome, 1693. 27° *Odoacre*, en trois actes, musique de Legrenzi, avec de nouveaux airs de Scarlatti, Naples, 1694. 28° *Pirro e Demetrio*, en trois actes, à Naples, 1697. Je possède la partition de cet ouvrage. 29° *Il Prigioniero fortunato*, 1698. 30° *Il Prigioniero superbo*, en trois actes, Naples, 1699. 31° *Gli Equivochi nel sembiante*, Rome, 1700. *Eraclea*, en trois actes, à cinq voix, violons, alto, flûtes, hautbois, trompettes, violoncelle obligé et contrebasse, 1700. Je possède la partition de cet opéra. 32° *Le Nozze co'l nemico*. 33° *Il Mitridate Eupatore*. 34° *Laodicea e Berenice*, à Naples, 1701. 35° *Il Figlio delle selve* (ouvrage excellent), 1702. *La Caduta de' decemviri*, en trois actes, 1706. 36° *Il Trionfo della libertà*, Venise, 1707. 37° *Il Medo*, en trois actes, 1708 (une des plus belles compositions de Scarlatti). 38° *Il Martirio di santa Cecila*, tragédie lyrique en trois actes, à Rome, 1709. 39° *Il Teodosio*, en trois actes, Naples, 1709. 40° *Ciro riconosciuto*, en trois actes, Rome, 1712. 41° *Porsenna*, musique de Lotti, avec des airs et d'autres morceaux ajoutés par Scarlatti, au théâtre *San-Bartolomeo* de Naples, 1713. *Mitridate Eupatore*, en trois actes, au théâtre Saint-Jean-Chrysostome de Venise, 1713. 42° *Scipione nelle Spagne*, au théâtre *San-Bartolomeo* de Naples, pendant le carnaval de 1714. Je possède la partition de cet opéra. 43° *L'Amor generoso*, au théâtre du palais royal, à Naples, le 1er octobre 1714. 44° *Arminio*, en trois actes, au théâtre *San-Bartolomeo*, le 19 novembre 1714. 45° *Il Tigrane*, en trois actes, même théâtre, 1715. 46° *Carlo Re d'Allemagna*, Naples, 1716. 47° *La Virtù trionfante dell' Odio e dell' Amore*, au palais royal de Naples, en 1716. 48° *Il Trionfo dell' Onore*, au théâtre des *Fiorentini*, à Naples, en 1718. 49° *Il Telemacco*, à Rome, 1718. 50° *Attilio Regolo*, en trois actes, au théâtre *Capranica*, de Rome, 1719. 51° *Il Cambisio*, avec des intermèdes bouffes, au théâtre *San-Bartolomeo*, de Naples, en 1719. 52° *Tito Sempronio Gracco*, en trois actes, avec des ballets, au même théâtre, 1720. 53° *Turno Aricinio*, à Rome, 1720. 54° *La Principessa fedele*, Rome, 1721. 55° *Griselda*, Rome, 1721. 56° *Didone abbandonata*. Les opéras dont les dates et les lieux de représentation ne sont pas connus sont : 57° *Il Olitorio*. 58° *Massimo Papirio*. 59° *Non tutto il male vien per nuocere*. 60° *Diana ed Endimione*. IV. Musique de chambre. 61° Vingt madrigaux à plusieurs voix. Le P. Martini en a inséré un (*Cor mio*) chef-d'œuvre de facture élégante, d'expression et de modulation neuve, dans le deuxième volume de son *Esemplare di contrappunto fugato* (page 207). Ce morceau est écrit pour quatre voix de soprano et contralto. 62° *Serenata a quattro voci per gli sponzali del Principe di Stigliano*, 1723. 63° *Due serenate a cinque voci*. 64° *Madrigale a due canti* (*Questo silenzio ombroso*), *diviso in quattro duetti, senza stromenti*. 65° Quatorze duos de chambre pour l'étude, sans instruments. 66° Un nombre infini de cantates à voix seule, la plupart avec la basse continue, et quelques-unes avec des violons. On les trouve dans beaucoup de bibliothèques; celle du Conservatoire, à Paris, en possède huit volumes. 67° Deux livres de toccates pour clavecin ou orgue, dans la collection de l'abbé Santini. 68° Une suite de pièces de clavecin; *ibid*. On trouve un portrait de Scarlatti, gravé d'après une peinture de Solimène, dans la *Biografia degli Uomini illustri del Regno di Napoli*; Naples, 1819, in-4°.

SCARLATTI (Dominique), fils du précédent, né à Naples, en 1683, eut pour premier maître son père, et termina ses études à Rome, sous la direction de Gasparini. Il reçut vraisemblablement aussi des leçons de clavecin de Bernard Pasquini, car il devint le plus grand claveciniste de l'Italie, et l'un des plus habiles

de l'Europe, dans la première moitié du dix-huitième siècle. On manque de renseignements sur les premiers temps de sa carrière d'artiste. On trouve dans la bibliothèque du Lycée communal, à Bologne, le livret de l'opéra intitulé *Irène*, où l'on voit que cet ouvrage a été joué à Naples, en 1704, avec la musique de Dominique Scarlatti et de Charles François Pollarolo, de Brescia. Scarlatti n'avait écrit sans doute qu'un petit nombre de morceaux pour cet opéra, car *Irène*, de Pollarolo, avait été joué neuf ans auparavant (1695), au théâtre Saint-Jean-Chrysostome de Venise. Je vois par la notice sur Dominique Scarlatti écrite par M. Farrenc pour le *Trésor des pianistes* (deuxième livraison), que cet artiste écrivit à Rome, en 1710, pour le théâtre particulier de la veuve du roi de Pologne, Marie-Casimire, un drame pastoral intitulé *la Silvia*, dont le livret existe à la bibliothèque du Conservatoire impérial de Paris. En 1711, il donna sur le même théâtre, *l'Orlando, ovvero la gelosa pazzia*, et *Tolomeo ed Alessandro ovvero la Corona disprezzata*; en 1712, *Tetide in Sciro*; au même théâtre, en 1713, *Ifigenia in Aulide*, idem, et *Ifigenia in Tauri*, idem; en 1714, *Amor d'un' ombra e Gelosia d'un' aura*, et *Il Narciso*, idem; en 1715, *l'Amleto*, à Rome, au théâtre Capranica. A l'égard du *Telemacco*, dont parle M. Farrenc, et qui fut joué à Rome, en 1718, il fut écrit par Alexandre Scarlatti, et non par son fils. Dominique Scarlatti n'a écrit que quelques airs dans la *Berenice* de Porpora, et n'a pas été son collaborateur. A l'âge de vingt-six ans, il était à Venise. Hændel le rencontra dans cette ville, en 1709, et Scarlatti fut si charmé de son talent et du goût piquant d'harmonie de ses improvisations, qu'il le suivit à Rome, pour jouir plus longtemps du plaisir de l'entendre. Il écrivit alors des cantates dont le mérite était assez grand pour qu'on les comparât à celles de son père. Il composa aussi pour l'église, car j'ai une messe à quatre voix et basse continue pour l'orgue, qui porte son nom et qui est datée de Rome (1712). On connaît aussi de sa composition un *Salve Regina* à voix seule avec deux violons, viole et basse; morceau d'une belle expression. Le 1er janvier 1715, il succéda à Thomas Baj, en qualité de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican; mais il ne garda cette position que jusqu'au mois d'août 1719, ayant accepté la proposition de se rendre à Londres pour y composer un opéra, et pour tenir le clavecin à l'Opéra italien. Il donna en effet à ce théâtre *Narciso*, représenté le 30 mai 1720, mais qui avait été déjà joué à Rome, en 1715, ainsi qu'on vient de le voir. L'année suivante, il partit pour Lisbonne. Charmé de son talent, le roi de Portugal l'attacha à son service et lui accorda de grands avantages (1). Le désir de revoir son père le ramena vraisemblablement à Naples, en 1725, car Hasse l'entendit alors et eut tant d'admiration pour son habileté sur le clavecin, qu'il en parlait encore avec enthousiasme cinquante ans après. Quanz le vit aussi à Rome dans la même année, et ne fut pas moins charmé de sa musique de clavecin et de son exécution. Toutefois, l'Italie ne pouvait offrir alors une existence convenable à un instrumentiste de son mérite; il accepta donc des propositions qui lui furent faites, en 1729, au nom de la cour d'Espagne, pour donner des leçons de clavecin à la princesse des Asturies, qui avait été déjà son élève à Lisbonne, comme princesse de Portugal. Scarlatti, ayant accepté les avantages qui lui étaient offerts, partit pour Madrid, où il jouit du sort le plus heureux. Devenu roi en 1746, Ferdinand VI continua de le garder à son service, pour jouer tous les soirs du clavecin dans la chambre de la reine. J'ai dit, dans la première édition de la *Biographie des musiciens*, qu'après la mort de la reine d'Espagne, en 1754, Scarlatti reçut une pension de la cour et continua de résider à Madrid, où il mourut, en 1757 : il y a là une erreur grave, car la reine Madeleine-Thérèse ne mourut que le 27 août 1758, et Scarlatti avait cessé de vivre un an auparavant. Suivant un article de la *Gazetta musicale di Napoli* (15 septembre 1838), Scarlatti serait retourné à Naples, en 1754, et ce serait dans cette ville qu'il serait mort, en 1757. Le P. Sacchi nous apprend (2) que cet artiste célèbre avait la passion du jeu, et qu'après avoir dissipé tout ce qui avait été le produit de son talent et de la munificence des rois de Portugal et d'Espagne, il laissa dans le dénûment sa famille, qui fut secourue plusieurs fois par le grand chanteur Farinelli, son ancien ami.

(1) M. Farrenc dit que lorsque la fille du roi de Portugal (Madeleine-Thérèse) épousa Ferdinand, prince des Asturies, Jean V voulut que Scarlatti suivît son élève à Madrid ; et plus loin, il ajoute que ce grand claveciniste *se rendit de nouveau* dans cette ville en 1729. M. Farrenc ne s'est pas souvenu que le mariage du prince des Asturies et de la princesse de Portugal n'eut lieu que le 19 janvier 1729 ; d'où il suit évidemment que Scarlatti alla alors en Espagne pour la première fois.

(2) *Vita del cavaliere Don Carlo Broschi*; Venise, 1784, pp. 29, 30.

Scarlatti fut le claveciniste de son temps qui fit le plus d'usage du croisement des mains dans les passages rapides, et quelquefois il en tira de beaux effets dans des combinaisons qui ne sont pas sans difficulté: mais son excessif embonpoint ne lui permit plus d'employer cet artifice dans sa vieillesse, et l'on remarque que ses dernières pièces sont plus faciles que les deux premières suites qu'il dédia à la princesse des Asturies, et qui furent publiées à Venise, à Paris, à Amsterdam et à Nuremberg, avant 1760. Une prodigieuse variété dans la nature des idées, une grâce charmante dans les mélodies, et un grand mérite de facture, sont les qualités distinctives des compositions de cet artiste. Le mouvement rapide dans lequel la plupart de ses pièces doivent être jouées les rend difficiles, et nos pianistes les plus habiles y pourraient encore trouver des sujets d'étude. La fécondité de Scarlatti fut prodigieuse dans ce genre de composition, car l'abbé Santini, de Rome, possède *trois cent quarante-neuf sonates* ou pièces de clavecin et d'orgue dont il est auteur, et il n'a pas tout ce que ce maître a écrit. L'édition originale du premier livre de pièces de clavecin publié par Dominique Scarlatti est rare : il contient trente pièces renfermées dans cent dix pages grand in-folio oblong. M. Farrenc, qui en possède un exemplaire, en donne ainsi le titre : *Essercizi* (sic) *per gravicembalo di Don Domenico Scarlatti, cavaliere di San Giacomo e Maestro de* (sic) *serenissimi principe e principessa delle Asturie*, etc. M. Farrenc ajoute aux renseignements qu'il donne sur cette édition : « Burney dit que ce premier livre de Scarlatti » a été publié à Venise, » d'où il faut conclure que le cahier ne porte ni indication de ville, ni date. Ce qui est certain, c'est qu'il parut avant le 10 août 1746, car Scarlatti prend encore le titre de maître du prince et de la princesse des Asturies. Je possède une édition de pièces de cet artiste que je crois antérieure à celle dont parlent Burney et M. Farrenc; elle est divisée en cahiers ou volumes, dont le premier contient seize pièces, et le second dix-sept. Le premier volume a pour titre : *Pièces pour le clavecin, composées par Domenico Scarlatti, maître de clavecin du prince des Asturies. Premier volume. Les pièces contenues dans ce livre n'ont jamais été gravées; à Paris, chez madame Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'or, et chez M. Le Clerc, rue du Roule, à la Croix d'or.* Or, suivant l'*État de la France pour* 1753, la veuve Boivin était morte au mois de septembre de l'année précédente. Le second volume a simplement pour titre : *Pièces pour le clavecin, composées par Domenico Scarlatti. Deuxième volume* (mêmes adresses). Les éditeurs de ce second volume se sont trompés en plaçant, comme numéro 10 des pièces qui y sont contenues, une fugue en *fa* mineur écrite par Alexandre Scarlatti pour l'orgue. Toutes les pièces de ces deux volumes sont dans la notation originale, avec les clefs d'*ut* sur les première, troisième et quatrième lignes pour les deux mains, suivant les circonstances.

M. Farrenc dit, dans sa notice : « Pour ce » qui est des pièces autres que les trente con- » tenues dans ce volume (cité ci-dessus), je n'en » connais pas les éditions originales. Je pos- » sède deux livres publiés à Londres, chez » B. Cooke, par Thomas Roseingrave; ils ont » dû paraître vers 1730, ou, au plus tard, en » 1735; car, en 1737, Roseingrave perdit la » raison, et l'on fut obligé de le remplacer » comme organiste à l'église Saint-Georges » de Hanover-Square. Ce qui me fait pencher » pour une date rapprochée de 1737 et m'em- » pêche de regarder cette édition comme ori- » ginale, c'est qu'on y trouve dix-sept pièces » contenues dans le volume qu'on croit im- » primé à Venise, et que Roseingrave dit lui- » même, dans une note placée au-dessous du » titre, que son recueil contient quatorze » pièces qui ne sont dans aucune des autres » éditions. Je possède, enfin, deux livres pu- » bliés à Paris (probablement ceux que je viens » de citer) dans la seconde moitié du dernier » siècle. » Pour moi, je crois que Scarlatti n'a pas publié d'autre recueil que celui des trente pièces. En 1839, Charles Czerny a donné à à Vienne, chez Haslinger, une collection qui renferme deux cents pièces de Dominique Scarlatti pour le piano : c'est la plus complète des éditions de ce maître. Elle a été reproduite à Paris, chez l'éditeur Launer (Girod). Madame Farrenc, qui a donné des soins à cette édition, a corrigé, à l'aide de l'édition de trente pièces, de celle de Roseingrave, ami de Scarlatti, et d'une copie manuscrite appartenant au docteur Rimbault, de Londres, quelques fautes de l'édition de Vienne. M. Farrenc publie, au moment où cette notice est écrite (1864), un choix d'environ cent trente pièces de Scarlatti, dans sa magnifique collection intitulée : *Le Trésor des pianistes.*

SCARLATTI (Joseph), petits-fils d'Alexandre, mais non fils de Dominique, naquit à Naples, en 1718. On ignore le nom du

maître qui dirigea ses études de musique, et les commencements de sa carrière dans la composition dramatique ne sont pas mieux connus. Quelques-uns de ses opéras, représentés à Venise et à Naples, antérieurement à 1756, nous apprennent qu'il ne se fixa à Vienne qu'après cette époque. Il mourut dans cette dernière ville, en 1776. On connaît sous son nom les opéras dont les titres suivent : 1° *Pompeo in Armenia*, Rome, 1747. 2° *Adriano in Siria*, Naples, 1752. 3° *Ezio*, ibid., 1754. 4° *Gli Effetti della gran madre Natura*, Venise, 1754. 5° *Merope*, Naples, 1755. 6° *De Gustibus non est disputandum*, Venise, 1756. 7° *Che tutto abbraccia nulla stringe*, ibid. 8° *Il Mercato di Malmantile*, Vienne, 1757. 9° *L'Isola disabitata*, ibid., 1757. 10° *Isifile*. 11° *La Serva scaltra*, ibid., 1759. 12° *La Clemenza di Tito*, ibid., 1760. 13° *La Moglie padrona*, ibid., 1768.

SCARPA (Antoine), anatomiste distingué et directeur de la faculté de médecine de Pavie, naquit le 17 juin 1847, dans une petite ville de la Lombardie. Il était professeur d'anatomie à l'université de Pavie lorsque la république cisalpine fut établie. Sincèrement attaché à l'ancien gouvernement, il refusa le serment qu'on exigeait de lui, et fut expulsé de sa chaire par le directoire; mais Napoléon, devenu roi d'Italie, la lui rendit. Scarpa mourut à Pavie, le 30 d'octobre 1832. Au nombre de ses écrits, on remarque celui qui a pour titre : *Anatomicæ disquisitiones de auditu et olfactu*; Pavie, 1789, in-fol. On a publié une traduction allemande de cet ouvrage, à Nuremberg, en 1800, in-4°.

SCARSELLI (Régnier), compositeur, né à Bologne, vers 1610, fut membre de l'Académie des *Filomusi*, établie dans cette ville, en 1622. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Il primo libro de' madrigali a due, tre e quattro voci*, op. 2; Venise, Alexandre Vincenti, 1640, in-4°. 2° *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*; Venise, Gardane, 1642, in-4°.

SCHAARSCHMIDT (Jean-Frédéric), recteur à Schneeberg, mort en cette ville, le 17 avril 1813, a publié une brochure intitulée : *Versuch einer kurzen Geschichte der mit den gelehrten Schulen des evangelischen Deutschlands gewœhnlich verbundenen Singschœren* (Essai d'une histoire succincte de la réunion des chœurs de chant aux écoles normales du culte évangélique en Allemagne); Schneeberg, 1807, in-8° de trente-cinq pages.

SCHACHNER (J.-Rodolphe), pianiste et compositeur, né à Munich, le 31 décembre 1821, reçut les premières leçons de piano de madame De Flad, femme du conseiller de ce nom, qui avait aussi dirigé les premières études de Heuselt. Pendant les années 1837 et 1838, il reçut les conseils de Jean-Baptiste Cramer, qui résidait alors à Munich. Gaspard Ett fut le maître de composition du jeune Schachner dès 1833, et le dirigea pendant plusieurs années. En 1842, Schachner se rendit à Vienne et s'y fit connaître avantageusement comme virtuose dans les concerts. Il partit pour Paris à l'automne de 1843. Arrivé dans cette ville, il se lia d'amitié avec Habeneck et Chopin. Son talent distingué le fit admettre à jouer dans un concert du Conservatoire le *Concertstück* de sa composition, dans lequel il obtint du succès. De retour en Allemagne, il s'arrêta à Leipsick, où Mendelssohn l'accueillit avec bienveillance et lui fit jouer son *Concertstück* dans un des concerts du Gewandhaus. Schachner visita ensuite Berlin, où il publia quelques-uns de ses ouvrages; puis il retourna à Vienne, où il s'est fixé. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° *La Tempête*, étude pour piano, op. 1; Berlin, Schlesinger. 2° Grand *Concertstück* (grande pièce de concert), pour piano et orchestre, op. 6; Vienne, Haslinger. 3° Poésies musicales pour piano, op. 8; *ibid.* 4° *Idem*, op. 9; *ibid.* 5° Romance variée pour piano, op. 11; Berlin, Schlesinger. 6° *Ombres et rayons*, pièces pour piano, six cahiers, op. 13 et 17; Vienne; Mechetti. 7° *La Chasse*, caprice, pour piano, op. 12; Berlin, Schlesinger. 8° *Fantasie-Stück* pour piano, op. 15; Vienne, Haslinger. 9° Chanson à boire pour quatre voix d'hommes, op. 16; Vienne, Mechetti. 10° *Le Regret* et *Nocturne*, deux pièces de salon, pour piano et cor; Vienne, Haslinger.

SCHACHT (Mathieu-Henri), savant danois, naquit à Wiborg ou Viborg, dans le Jutland, le 29 avril 1660. Après avoir fait ses études littéraires à Copenhague, il fréquenta les universités de Kiel, Rostock, Leipsick, Jéna et Francfort; il habita ensuite à Upsal, et fut nommé professeur à Viborg, en 1682. Peu de temps après, il quitta ce poste et séjourna à Dantzick, puis à Kœnigsberg, à Copenhague, en Hollande, et enfin se rendit en Finlande, où il accepta, en 1685, une place de *cantor* et de professeur. Après en avoir rempli les fonctions pendant trois ans, il fut nommé recteur à Kierteminde, en Danemark, où il mourut le 8 août 1700. Il a laissé en manuscrit plusieurs compositions musicales, et un Lexique de mu-

sique suivi d'un traité de cet art, en langue latine, intitulé : *Bibliotheca musicæ, sive authorum musicorum catalogus, qui vel in theoria vel praxi musices scripto inclaruerunt*. Ce manuscrit, daté de Kierteminde, 1687, contient une dédicace de quatre pages, une préface de douze, le *Lexique musical*, renfermé en cent treize, et le traité en trois cent trente-deux pages in-folio. Ce manuscrit appartenait à Schiœrring, musicien de la chambre du roi de Danemark, qui en fit connaître le contenu à Gerber, auteur du *Lexique des musiciens*.

SCHACHT (Théodore, baron DE), naquit à Strasbourg, en 1748. Amateur passionné de musique, il se livra, dès sa jeunesse, à la culture de cet art et reçut, à la cour de Stuttgard des leçons de Jomelli, qui y était alors maître de chapelle. Le prince de La Tour et Taxis le fit ensuite intendant de sa musique; il en remplit les fonctions jusqu'en 1805, puis se rendit à Vienne, où il passa le reste de sa vie. Il s'est essayé dans tous les genres de composition, et a écrit des opéras, ballets, concertos pour divers instruments, symphonies, messes, etc.; tout cela est resté en manuscrit, à l'exception d'une symphonie publiée à Ratisbonne, en 1784.

SCHACHT (M.), compositeur de danses de l'époque actuelle (1840-1855), vit à Hanovre. Il a publié, dans cette ville et à Brunswick, un grand nombre de galops et de polkas pour le piano.

SCHACK, en langue bohême **CZIAK** (Benoît), naquit en 1758, à Mirowitz, en Bohême, où son père était instituteur. Il reçut sa première éducation musicale et littéraire dans la maison paternelle, puis entra, à l'âge de onze ans, chez les jésuites, comme enfant de chœur. Après avoir passé quatre années dans le collége, il fut admis comme chanteur à la cathédrale de Prague, et continua ses études à la maîtrise de cette église, particulièrement dans la composition, qui lui fut enseignée par le maître de chapelle Laube. Vers la fin de 1775, il retourna chez son père, puis se rendit à Vienne, où il eut la bonne fortune d'être admis au séminaire. Sa voix s'était changée en un bon ténor, que les leçons de Frieberth développèrent. C'est dans cette école que Schack fit ses premiers essais de composition, dans de petits opéras chantés par ses condisciples. Après un séjour de cinq ans à Vienne, pendant lequel il avait terminé son cours de philosophie et fait des études en médecine, il accepta une place de maître de chapelle chez un grand seigneur de la basse Silésie, et en alla prendre possession le 24 juin 1784. Pendant quatre années, il composa pour le service de cette chapelle des concertos pour divers instruments à vent. Un débordement de l'Oder ayant fait de grands ravages dans la basse Silésie, la chapelle dont Schack avait la direction fut supprimée, en 1788; dans le même moment des propositions lui furent faites pour entrer comme chanteur au théâtre de Prague. La banqueroute du directeur de ce théâtre l'ayant laissé sans ressource quelques mois après, Schack se trouva sans emploi jusqu'à ce qu'il entrât dans la troupe ambulante de Schikaneder, qui allait donner des représentations à Salzbourg. Ce fut pour cette troupe et à Salzbourg même qu'il écrivit ses opéras intitulés : *le Ballon aérostatique; Laurent et Suzette; le Cuisinier; le Faucheur*. Plus tard, il les fit jouer avec succès sur le théâtre de Vienne. A Ratisbonne, où la troupe de Schikaneder se rendit, Schack composa une messe et des litanies pour la chapelle du prince de La Tour et Taxis. Engagé, en 1790, au théâtre *An der Wien*, dans la capitale de l'Autriche, comme premier ténor, il y brilla et se forma dans l'art du chant en écoutant les excellents chanteurs italiens *Mandini*, *Babini*, *Mombelli* et *Maffoli*, qui s'y trouvaient réunis. C'est aussi à Vienne que Schack écrivit ses opéras : *La Suite de la Cosa rara; la Pierre philosophale, la Gazette de Vienne; les deux Antoine; le Tambour enchanté; le Pays des Utopies*, etc. Il dut à ces ouvrages l'avantage de connaître Mozart qui, allant le visiter quelquefois, prenait plaisir à s'asseoir à son pupitre, et à jeter dans ses partitions quelques-unes de ses abondantes idées. Schack quitta le théâtre de Vienne, en 1793, pour aller à Grætz, en Styrie, où il demeura trois ans; puis il reçut un engagement pour le théâtre de Munich, et pour la chapelle royale. Il composa dans cette ville six messes, deux *Requiem*, des graduels, offertoires, deux cantates funèbres, et beaucoup de morceaux de chant détachés, dont quelques-uns ont été publiés. Schack a cessé de paraître sur la scène en 1814. On a gravé de sa composition l'ouverture de l'opéra *les deux Antoine*, pour piano; une messe pour quatre voix d'hommes avec orgue (Munich, Falter), la partition des *deux Antoine*, réduite pour le piano, et quelques chansons allemandes.

SCHAD (Joseph), pianiste et compositeur, est né à Wurzbourg, en 1812. Ses parents l'avaient destiné à l'état ecclésiastique; mais

ses heureuses dispositions pour la musique, et les rapides progrès qu'il fit dans l'étude du piano, les firent changer de résolution : il lui fut permis de se livrer à son penchant. Après avoir fait, à l'Institut musical de Wurzbourg, des études de théorie musicale, de piano et d'orgue, sous la direction de Frœhlich, il se rendit à Francfort-sur-le-Mein et y devint élève d'Aloys Schmitt; puis il voyaga dans l'Allemagne du Rhin et en Suisse, où il se fit entendre avec succès. Arrivé à Morges, dans le canton de Vaud, il y fut nommé, en 1834, organiste et directeur d'orchestre; mais son mérite l'a fait appeler à Genève, où il fut pendant quelques années professeur de piano au Conservatoire. On a publié récemment quelques œuvres de pièces de piano de sa composition. Je connais de lui : 1° *Souvenirs de la vallée*, valses expressives pour piano, op.14; Leipsick, Hofmeister. 2° Morceau de salon sur la *Sérénade* de Schubert; pour piano, op. 23; Mayence, Schott. 3° Morceau de concert sur le sextuor de l'opéra *Lucia di Lammermoor*, op. 28; *ibid.* 4° Grande fantaisie sur le célèbre *Te Deum* de Haydn, pour piano; *ibid.* 5° Fantaisie brillante sur *Belisario*, pour piano; *ibid.* 6° Vingt-quatre études faciles et progressives pour le piano, op. 31, liv. I et II; Leipsick, Hofmeister. 7° *Souvenirs de Munich*, valse pour piano, op. 33; *ibid.* 8° Divertissement sur *Gemma di Vergi*, pour piano, op. 34; Mayence, Schott. 9° *La Rose des Alpes*, romance sans paroles pour piano, op. 38; Cobourg, Sinner. 10° *Les Cloches de Quasimodo*, nocturne caractéristique pour piano; Vienne, Haslinger. 11° *La Vierge de Domremi*, ballade nationale pour chant et piano; Mayence, Schott.

SCHADE ou **SCHAD** (Abraham), recteur à Spire, naquit à Senfftenberg, dans la dernière moitié du seizième siècle. Il n'est connu que comme compilateur d'une collection de motets d'auteurs célèbres de son temps; cette collection est intitulée : *Promptuarii musici sacros harmonicos sive motetos* 5, 6, 7 *et* 8 *vocum e diversis iisque clarissimis hujus et superioris ætatis antehac nunquam in Germania editis, collectos exhibentis Pars prima, quæ concentus selectissimos qui tempore hyemalis ecclesiæ usui esse possunt comprehendit*; Strasbourg, 1611, huit parties in-4° et la partie d'orgue in-fol. *Pars altera, quæ æstivi temporis*, etc., etc., *concentus continet*; Strasbourg, 1612. *Pars tertia*, 1613. *Pars quarta*, 1616. La partie d'orgue a été arrangée par *Gaspard Vincentius*, organiste à Spire. Cette collection, précieuse pour l'histoire de l'art, surtout en ce qui concerne l'école allemande, renferme trois cent quatre-vingt-quatre motets, composés par cent vingt-trois auteurs, dont la plupart sont Allemands; on peut la considérer comme faisant suite à la collection de Bodenschatz, et comme précédant celle de Donfrid.

SCHADE (Jean), bon facteur d'orgues, né en Westphalie, dans les dernières années du seizième siècle, s'établit à Aix-la-Chapelle, vers 1628, et construisit plusieurs bons instruments, parmi lesquels on remarquait ceux des Carmélites et des Sœurs grises de Ruremonde, et celui de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.

SCHADE (Charles), professeur à l'école communale de Halberstadt, né dans cette ville en 1791, a publié, pour l'instruction vocale dans les écoles, les ouvrages suivants : 1° *Darstellung einer Reihenfolge melodischer, rhythmischer und dynamischer Uebungen als Beitræge zur Færderung des Gesanges in Volksschulen* (Projet d'une suite d'exercices de chants mélodiques, rhythmiques et dynamiques (avec des nuances de *forte* et de *piano*), comme essai d'une amélioration du chant dans les écoles populaires); Halberstadt, Helm, 1828, in-8° de trente-cinq pages. 2° *Sangebuch für deutsche Volksschulen, enthaltend die nothwendigsten Treff-und Takt-Uebungen; nebst eine Auswahl von 90 ein-, zwei- und dreistimmigen Liedern und 10 Kanons*, etc. (Livre de chant pour les écoles allemandes, etc.); *ibid.*, 1828, in-4°. 3° *Kurze und gründliche Elementargesang-Bildungslehre*, etc. (Méthode courte et fondamentale du chant élémentaire); Halberstadt, 1831, in-4°. 4° *Singebuch für Schulen, eine Sammlung zwei- drei- und vierstimm. Lieder von verschied. Componisten* (Livre de chant pour les écoles; recueil de chansons de différents compositeurs à deux, trois et quatre voix) *ibid.*, 1829, in-4°. Ce recueil a été publié par Schade, en société avec E. Hauer. 5° *Wie der Lehrer N. seine Schule, die erste Classe einer Dorfschule, für den Gesang ausbildete. Oder Kurzer und gründlicher, nicht allein gangbarer, sondern auch gegengener Unterrichtsweg eines practischen Elementarlehrers in Gesangs* (Comment l'instituteur N. a perfectionné avec sa méthode l'enseignement du chant dans les premières classes d'une école de village, etc.); Halberstadt, C. Brüggemann, 1831, in-8° de quatre-vingt-quatre pages.

6° *Ueber den Zweck des Gesangunterrichts in Schulen. Einladungsschrift zur œffentlichen Prüfung der hœhern Bürgersschule zu Halberstadt* (Sur le but de l'enseignement du chant dans les écoles communales à Halberstadt); *ibid.*, 1831, in-8°.

SCHADECK (Jean), compositeur, né en Bohême, vers 1775, s'établit à Vienne, dans les premières années du dix-neuvième siècle, et y vécut en qualité de maître de piano. Il est mort jeune, vers 1807. Ses premières productions annonçaient un artiste distingué. On a gravé de sa composition : 1° Trois grandes sonates pour le piano; Vienne, Eder, 1801. 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 2, *ibid.*, 1802. 3° Sonate pour piano, op. 3 ; Vienne, Artaria. 4° Trois sonates pour piano, op. 5 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Quelques thèmes variés pour le piano.

SCHÆDEL ou **SCHÆDL** (Bernard), pianiste et compositeur, vécut d'abord à Hambourg, puis s'établit à Francfort-sur-le-Mein, en qualité de professeur de piano ; il s'y trouvait en 1845. Une symphonie à grand orchestre de sa composition fut exécutée dans cette ville, en 1842. On a gravé de cet artiste environ cinquante œuvres, dont je ne connais que celles-ci : 1° *Feuilles d'Album;* pièces caractéristiques pour le piano, dans tous les tons majeurs et mineurs, op. 25; Mayence, Schott. 2° Quatre *Lieder* pour baryton et piano, op. 26 ; Hambourg, Schubert. 3° Six *Lieder* à voix seule avec piano; *ibid.* 4° Ancien chant allemand, à voix seule et piano; Mayence, Schott. 5° Chant de guerre pour un chœur d'hommes ; Offenbach, André.

SCHÆFER (Jean-Henri), chanteur dramatique, né à Cassel, le 2 janvier 1782, a appris les éléments de la musique sous la direction de Stegmann qui, plus tard, est devenu son beau-père. Élève de Righini dans l'art du chant, il débuta, comme baryton, au théâtre de la cour. Bien qu'il y jouît d'un sort agréable, il quitta ce théâtre pour entrer à celui de Schwerin, où il fut accueilli avec faveur. En 1810, il se rendit à Hambourg, et y débuta avec succès dans l'*Axur* de Salieri. Depuis lors il n'a plus quitté cette ville, où il a brillé pendant vingt ans. Devenu régisseur du théâtre en 1828, il y a fait preuve d'autant d'activité que de talent, et quelquefois il a dirigé l'orchestre avec habileté.

SCHÆFFER (maître Zacharie), compositeur allemand, vécut vers le commencement du dix-septième siècle. On a imprimé deux psaumes à quatre voix de sa composition, à Hambourg, en 1612.

SCHÆFFER (Charles-Frédéric-Louis), né à Oppeln, le 12 septembre 1746, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. A l'âge de douze ans, il se faisait déjà entendre dans les concerts. En 1768, il alla étudier la jurisprudence à l'université de Halle; et deux ans après, il alla continuer ses études à Leipsick. Il s'y lia d'amitié avec quelques hommes distingués, tels que Weisse, Wieland et Gleim. Après un court séjour à Francfort, il se rendit à Breslau, et y fut nommé avocat, puis notaire et commissaire de justice pour la haute Silésie. Il mourut à Breslau, le 6 avril 1817. Cet amateur possédait une belle bibliothèque de musique. Il a composé : 1° Plusieurs sérénades pour trois instruments. 2° Six concertos de piano avec orchestre, 1790 à 1800. 3° *Walmir et Gertrude,* opéra représenté sur le théâtre du prince d'Anhalt-Cœthen, à Pleiss, en 1798 et en 1800. 4° *Orkan*, grand opéra, 1805. 5° *Requiem* pour deux chœurs et orchestre, 1810.

SCHÆFFER (Henri), ténor du théâtre de Hambourg, est né à Cassel, le 20 février 1808. Ses heureuses dispositions pour la musique se sont manifestées dès son enfance : à l'âge de huit ans, il chantait à vue, dans les églises, des solos, des motets et des fugues. Vers la fin de sa neuvième année, il entra dans les chœurs du théâtre. Gerstæcker et Wild, qui brillèrent à Cassel depuis 1820 jusqu'en 1827, devinrent ses maîtres et ses modèles. Il reçut aussi des leçons de composition de quelques bons professeurs. Engagé comme ténor à Magdebourg, en 1830, il y resta dix-huit mois, puis chanta pendant une saison à Brunswick, et enfin accepta un engagement au théâtre de Hambourg, où il débuta, en 1832. La belle qualité de sa voix, son sentiment musical et l'expression de son chant le rendirent bientôt l'acteur favori du public, particulièrement dans les rôles de Cléomène, du *Siége de Corinthe*, de Pylade, dans *Iphigénie en Tauride,* et de don Ottavio, dans *Don Juan*. Un mariage avantageux lui a fait quitter le théâtre, en 1840, et depuis lors il s'est livré aux travaux de la composition. Il a publié trois recueils de chants pour cinq et six voix d'hommes, à Hambourg, chez Bœhme. Ses compositions manuscrites consistent en une symphonie, plusieurs ouvertures, des quatuors pour deux violons, alto et basse, et la cantate intitulée *Éloge de la Concorde,* exécutée à Hambourg, le 1er mars 1838.

SCHÆFFER (Auguste), compositeur à

Berlin, est né le 23 août 1814, à Reinsberg, où son père était receveur d'impôts. Dès ses premières années, il reçut des leçons de piano de Breyer, musicien de la chambre. A l'âge de dix ans, il fut envoyé à Potsdam, et jusqu'à l'âge de dix-huit ans, il reçut des leçons de violon de Koch, professeur du séminaire, et continua l'étude du piano et de la théorie de la musique sous la direction de l'organiste Bœttcher et du directeur de musique Schærtlich. Admis dans la maison de Mendelssohn, en 1833, il reçut des instructions de ce compositeur, pendant qu'il fréquentait d'autre part l'institut de musique religieuse et y recevait des leçons d'orgue de l'organiste distingué Henri Birnbach. Dans l'année 1839, il donna avec succès, au théâtre Kœnigsstadt, son premier opéra intitulé *Emma de Falkenstein*. Vers le même temps, il produisit aussi quelques autres ouvrages, parmi lesquels on remarque des chants comiques pour des voix d'hommes, où se manifeste un talent original qui a fait sa réputation en Allemagne. Les ouvrages principaux de cet artiste sont : 1° Une immense quantité de *Lieder* à voix seule avec piano, en recueils et détachés ; 2° des chants pour des voix d'hommes; 3° les opéras : *Emma de Falkenstein,* en trois actes, dont le livret est de Kotzebue; *la Bergère du Piémont* (Die Hirtin von Piemont), opéra-comique, en un acte, représenté, le 23 septembre 1841, au théâtre royal de Berlin; *Eben Recht* (Le bon chemin) opéra-comique en un acte, paroles de Charles Blum, représenté le 28 février 1847, au même théâtre; *la belle Gasconne* (Die schœne Gascognerin), opéra-comique en deux actes, le 19 novembre 1852, au théâtre Frédéric-Guillaume, de Berlin, publié en grande partition chez Bote et Bock, et en partition de piano, chez Trautwein; *La nouvelle Fanchon,* comédie en cinq actes, avec des morceaux de musique, en 1854; *José Riccardo, ou l'Espagnol en Portugal,* opéra-comique en trois actes, représenté à Hanovre, le 3 mars 1857. M. Schæffer a publié quelques compositions pour le piano et des danses, à Leipsick, chez Kistner, et à Berlin, chez Trautwein et chez Schlesinger.

SCHÆFFER (Jules), compositeur, élève de Dehn de Berlin, fut d'abord directeur de musique de la Société académique et de l'Académie de chant à Breslau; puis, en 1855, il fut appelé à Strelitz, en qualité de directeur de la musique du grand-duc de Mecklenbourg. En 1860, il devint successeur de Reinecke, comme professeur de musique à l'Université de Breslau et à l'Institut de musique religieuse de cette ville. On a publié de sa composition des *Lieder* et des chants sans paroles pour piano, à Berlin, chez Challier.

SCHÆRER (maître Melchior), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a publié un recueil de pièces pour trois voix ou trois instruments, sous le titre de *Tricinia,* à Nuremberg, en 1603, in-4°.

SCHÆRTLICH (Jean-Chrétien), professeur à l'école normale de Potsdam, est né à Dresde, le 25 mars 1785. Après avoir reçu une instruction élémentaire dans l'école primaire du séminaire de cette ville, il fut admis dans le chœur à l'âge de sept ans pour y chanter le soprano. Il y parvint jusqu'au grade de préfet. A l'âge de treize ans, il entra au séminaire de Neustadt, y fit ses études, et après avoir été fait bachelier, obtint une place de quatrième professeur. Ses connaissances, plus littéraires que musicales, le rendaient peu propre à occuper la place de *cantor* qu'il désirait; mais par un travail assidu, il parvint à posséder assez d'instruction sur l'orgue et le violon pour obtenir le cantorat à Annabourg, au mois d'octobre 1811. Dans cette position, il reprit ses études musicales avec ardeur, et acquit une connaissance suffisante de la composition par la lecture du Manuel de Koch. Bien que sa situation fût voisine de la misère à Annabourg, où il ne touchait qu'un traitement de cent soixante-huit thalers (six cent cinquante francs), pour nourrir sa femme et plusieurs enfants, il fut presque effrayé quand on lui offrit la place de professeur de musique à l'école de Potsdam, quoiqu'il y dût trouver de grands avantages. D'après les explications qui lui furent données, il accepta sa place au mois d'août 1817 : il l'occupait encore en 1840. Le 23 août 1842, Schærtlich fut nommé membre honoraire de la Liedertafel (Société de chant), fondée par Zelter, et en 1844, il en devint directeur de musique. Enfin, en 1852, il fut nommé directeur de musique de la Liedertafel de Potsdam. Il fêta, en 1856, le cinquantième anniversaire de sa carrière dans l'enseignement et reçut à cette occasion la décoration de l'ordre de l'Aigle rouge de quatrième classe. Cet artiste respectable est mort à Potsdam, le 29 septembre 1859. On a de lui : 1° Chants pour trois voix d'hommes; Hambourg, Christiani. 2° *Neues Choralbuch für Bürger und Landschulen* (Nouveau livre choral pour

les écoles des villes et de la campagne), Potsdam, Riegel, 1827, in-8°. La deuxième édition a paru en 1829, et plusieurs autres ont été publiées postérieurement. 3° Trois suites de chansons de table, *ibid.* 4° *Leitfaden bei dem ersten Unterrichten im Gesænge* (Guide pour l'instruction primaire du chant); *ibid.*, 1830. 5° *Umfassende Gesængschule für den Schul- und Privatunterricht* (Nouvelle méthode de chant pour l'enseignement public et particulier), première partie; Potsdam, Riegel, 1832, deuxième *idem*; *ibid.*, 1833. 6° *Sammlung van 500 Uebungsstücken beim Gesang-Unterricht* (Recueil de cinq cents exercices pour l'étude du chant); *ibid.*, 1832, grand in-8°. 7° *Harmonielehre,* etc. (Méthode d'harmonie); *ibid.*, 1839, première et deuxième parties, in-8°. 8° *Der liturgische Chor nach seiner aussern und innen Einrichtung,* etc. (Le chœur liturgique suivant son organisation intérieure et extérieure); *ibid.*, 1839. 9° Quatre chants pour quatre voix d'hommes; Berlin, Bote et Bock. 10° Méthode de chant pour l'instruction dans les écoles et dans l'éducation privée (en allemand); Potsdam, Riegel. Trois éditions de cet ouvrage ont été publiées. 11° Livre choral évangélique, avec des préludes et des conclusions pour l'orgue (en collaboration avec Lange); Potsdam, Riegel.

SCHÆTZEL (Pauline DE), devenue ensuite madame **DECKER**, est née à Berlin, en 1812, et débuta au théâtre de cette ville, en 1828, dans le rôle d'Agathe du *Freyschütz,* avec un brillant succès. Les journaux de cette ville retentirent bientôt d'éloges remplis d'enthousiasme pour ses qualités personnelles; ils vantaient sa beauté, sa jeunesse, le timbre de sa voix, le brillant de sa vocalisation, l'expression et la noblesse de son jeu. Elle parut avec le plus grand succès dans *Fidelio*, dans le rôle difficile de *donna Anna* (de *Don Juan*), et enfin dans celui de Rosine, du *Barbier de Séville.* C'est dans cet ouvrage qu'elle a pris congé du public en 1832, s'étant retirée alors de la scène pour épouser M. Decker, imprimeur de la cour. Depuis lors elle ne s'est fait entendre que comme amateur dans quelques concerts.

SCHAFFEN (Henri), compositeur qui vivait vers le milieu du seizième siècle, naquit en France, de parents nobles, comme on le voit par le titre d'un de ses ouvrages. On connaît de lui : 1° *Madrigali a quattro voci a note negre;* Venise, 1549, in-4° obl. 2° *Motetti a 5 voci, lib. I et lib. II;* ibid., 1565, in-4°. Des motets de H. Schaffen se trouvent dans le cinquième volume de la rarissime collection intitulée : *Evangelica Dominicorum et festorum dierum musicis numeris pulcherrimi comprehensa et ornata*; *Noribergæ, in officina Joan. Montani et Ulr. Neuberi,* 1554-1556, 6 vol. in-4°, obl.

SCHAFFNER (Nicolas-Albert), né en Silésie, vers 1790, apprit, dès sa jeunesse, à jouer de plusieurs instruments, particulièrement du violon et de la clarinette, sur lesquels il acquit un certain degré d'habileté. Il vécut quelque temps à Breslau, puis voyagea en Allemagne, et arriva à Paris, en 1815, où il fut nommé chef de musique d'un des régiments de la garde royale; mais il renonça à cet emploi, au commencement de 1817, pour succéder à Alexandre Piccinni dans la place de chef d'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin. Il écrivit pour ce théâtre la musique des mélodrames et pantomimes *le Prince et le Soldat; Daniel, ou la Fosse aux lions; Azendaï; la Cabane de Montainard; le Maréchal de Villars; le Proscrit et la Fiancée; le Petit Chaperon rouge; le Banc de sable; les Frères invisibles,* etc. Quelques désagréments lui firent abandonner sa place, en 1821, pour celle de chef d'orchestre du théâtre de Rouen : il en remplit les fonctions jusqu'en 1834. L'année suivante il avait quitté ce poste, mais on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. Artiste laborieux, Schaffner a publié beaucoup de musique d'harmonie pour instruments à vent, composée ou arrangée par lui, et des morceaux pour divers instruments. Ses principales productions sont : 1° Divertissement militaire à douze parties; premier et deuxième livres, Paris, Schonenberger. 2° Suites d'harmonie à quatorze parties; 1, 2, 3, Paris, Petit. 3° Quatuors concertants pour flûte, clarinette, cor et basson, op. 5, 7, 9; Paris, Ph. Petit. 4° Air varié pour violon et orchestre; Paris, Gambaro. 5° Duos pour deux violons, *ibid.* 6° Quelques solos et airs variés pour flûte. 7° *Idem* pour clarinette. 8° Six trios pour clarinette, cor et basson; liv. 1 et 2, Paris, Gambaro. 9° Duos pour deux clarinettes, op. 16 et 17; Lyon, Arnaud. 10° Trios pour violon, alto et violoncelle, op. 10; Paris, A. Petit.

SCHAFHOEUTL (le docteur Charles), conservateur de la Bibliothèque royale et professeur de physique à l'université de Munich, a publié, sous le pseudonyme de *Pellisow,* quelques bons ouvrages sur des sujets relatifs à l'acoustique et à la musique. Ces opuscules

ont pour titres 1° *Theorie gedeckter cylindrischer und konischer Pfeifer und der Querflœten. Der Beitræge zur Theorie einiger musikalischen Instrumente* (Théorie des tuyaux (d'orgue) bouchés cylindriques et coniques, et de la flûte traversière); dans les *Nouvelles Annales de Chimie*, t. VIII, et tiré à part; Halle, Anton, 1833, in-8° de trente pages, avec une planche. 2° *Ueber Schall, Ton, Knoll und einige andere Gegenstænde der Akustik* (Sur le son, l'intonation, le retentissement, et quelques autres objets de l'acoustique); dans les *Nouvelles Annales de chimie*, t. IX, et tiré à part; Halle, Anton, 1834, in-8° de vingt et une pages. 3° *Ueber den Kirchen-Musik des katolischen Cultus* (Sur la musique d'église du culte catholique), dans la *Gazette générale de musique de Leipsick*, trente-sixième année, p. 721 et suiv. M. Schafhœutl fit partie du jury pour les instruments de musique à l'exposition universelle de Londres, en 1851, et à l'exposition universelle de l'industrie allemande, à Munich, en 1854. Il a fait sur les instruments de musique de celle-ci, un savant rapport (quatrième classe) renfermé dans les pages 53 à 224 du rapport général, et qui a pour titre : *Bericht der Beurtheilungs Commission bei der allgemeinen teutschen Industrie-Ausstellung zu München*, 1854. IV. *Ueber musikalische Instrumente von Dr. K. Schafhœutl*, gr. in-8°; Munich, Georges Franz.

SCHAFRATH (Christophe), musicien de la chambre de la princessse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric II, naquit en 1709 à Hohenstein, près de Dresde, et mourut à Berlin, le 17 février 1763. Savant musicien, il a formé plusieurs des meilleurs chanteurs, clavecinistes et compositeurs allemands de son temps. Il a publié : 1° Six duos pour clavecin et violon ou flûte, op. 1; Berlin, 1752. 2° Six sonates pour clavecin seul, op. 2; *ibid.*, 1754. Le catalogue de Breitkopf indique aussi en manuscrit, de sa composition, trois symphonies pour l'orchestre ; six trios pour flûte, violon et basse, et six sonates pour piano. La Bibliothèque royale de Berlin possède le manuscrit original de douze solos pour clavecin, de cet artiste.

SCHALE (Chrétien-Frédéric), musicien de la chambre du roi de Prusse, et organiste de l'église principale de Berlin, naquit à Brandebourg, en 1713. Rolle, organiste de cette ville, fut son premier maître de musique. A l'âge de seize ans, il entra à l'école de Magdebourg, d'où il passa à l'université de Halle, en 1732, pour y suivre un cours de droit. Trois ans après, le margrave Henri de Brandebourg le prit à son service, en qualité de violoncelliste de sa chambre. En 1742, Frédéric II le fit entrer dans sa musique, où Schale fut attaché pendant quarante ans. Il obtint la place d'organiste de l'église principale de Berlin, vers 1760 ; il était alors considéré comme un des meilleurs organistes et clavecinistes de l'Allemagne, et comme un compositeur distingué. Il a fait imprimer, à Nuremberg, trois œuvres de sonates de clavecin, depuis 1750 jusqu'en 1759. Ses préludes pour l'orgue, publiés en quatre recueils, à Berlin, depuis 1791 jusqu'en 1796, in-fol. oblong, sont considérés comme son meilleur ouvrage. Les catalogues de l'Allemagne indiquent aussi en manuscrit, de la composition de cet artiste, des symphonies à grand orchestre, des concertos pour le clavecin, des trios et des solos pour divers instruments. Il mourut à Berlin, le 2 mars 1800, à l'âge de quatre-vingt-sept ans.

SCHALENRENTER (Paul), compositeur allemand du seizième siècle, a écrit, en société avec Agricola, les mélodies des cantiques de Georges Thymius, publiées à Zwickau, en 1553.

SCHALL (Olaus), né à Copenhague, vers 1756, a été considéré, en Danemark et en Allemagne, comme un violoniste distingué et comme un compositeur de mérite. Après avoir fait plusieurs voyages et s'être fait entendre avec succès à Hambourg, à Berlin, à Dresde, à Francfort, à Paris et en Italie, il retourna dans sa patrie, où le roi le nomma maître de concert, et le créa chevalier de l'ordre de Danebrog. Schall a formé une bonne école de violonistes, dont la plupart sont entrés dans la chapelle royale. Il est mort à Copenhague, en 1836, dans un âge avancé. Dans sa jeunesse, il s'était distingué par la composition de quelques ballets. Ses principaux ouvrages en ce genre sont : 1° *L'Idole de Ceylan*, représenté en 1789, et gravé en partition pour le piano; Copenhague, 1780. 2° Grand ballet pour l'anniversaire de la naissance du roi, en 1800. 3° *Seyfried*, grand ballet, en 1802. 4° *Le Chanoine de Milan*, opéra en deux actes. Parmi ses compositions instrumentales, on remarque : 5° Concertos pour le violon, n^{os} 1, 2, 3, 4, 5; Copenhague et Paris. 6° Duos pour deux violons, op. 1, 2; Paris, Pleyel, Sieber. 7° Études de l'archet et du doigter pour le violon; Hambourg, Bœhme. 8° Quelques danses pour l'orchestre.

SCHAMBACH (Jean-Christophe), savant allemand du dix-septième siècle, a publié une dissertation intitulée : *De veteris recentisque eccles. hymno* Te Deum laudamus; Wittenberg, 1686, in-4°.

SCHAMELIUS (Jean-Martin), né à Meuselwitz, dans le duché d'Altenbourg, le 5 juin 1668, remplit, pendant quelques années, les fonctions de magister dans ce lieu, après avoir achevé ses études; puis il demeura à Hambourg, en 1702, et fut appelé, l'année suivante, à Naumbourg, où il fut nommé pasteur en 1708. Il mourut en cette ville, le troisième jour de Pâques de l'année 1742. On a de lui deux ouvrages intéressants sur le chant de l'Église réformée, particulièrement en ce qui concerne son histoire. Le premier a pour titre : *Vindiciæ cantionum S. Ecclesiæ evangelicæ, das ist, theologische Rettung und Beantwortung einiger schwerscheinenden Stellen der evangel. œffentl. Kirchengesænge*, etc. (Défense et explication évangélique de quelques passages difficiles de chants de l'Église réformée, etc.) ; Leipsick, 1719, in-8° de cent cinquante-deux pages; deuxième partie, première édition, 1715, in-8° de deux cent trente-neuf pages. L'autre ouvrage de Schamelius est intitulé : *Evangelischer Lieder Commentarius, darinnen vornehmlich die alten Kirchen-und Kernlieder des Sel. Lutheri und anderer Theologen*, etc. (Commentaire des chants évangéliques, renfermant principalement les anciens chants d'église de feu Luther et d'autres théologiens, avec des remarques) ; Leipsick, 1737, in-8° de sept cent seize pages. On y trouve une histoire abrégée des hymnes de l'Église évangélique (p. 61-148). La deuxième partie de ce livre a paru à Leipsick, dans la même année, in-8° de quatre cent quatorze pages.

SCHAPLER (Jules), maître de concert à Wiesbaden, en 1840. La Société musicale de Manheim ayant ouvert un concours dans cette même année pour la composition d'un quatuor pour des instruments à archet, ce fut Schapler qui obtint le prix. Son ouvrage a été publié sous ce titre : *Preis-Quartett für zwei violinen, viola und violoncello, von*, etc.; Manheim, Heckel. On connaît du même artiste : *An den Frühling, Lied* pour soprano, ténor ou basse, avec accompagnement de piano et violoncelle ; *ibid.*

SCHARBEAU (Henri), né à Lubeck, le 25 mai 1689, fut nommé prédicateur de l'église Sainte-Marie de cette ville, en 1717. Parmi ses ouvrages, il en est un qui a pour titre : *Observationes sacræ;* Lubeck, 1731-1733, deux volumes in-4°. On y trouve une dissertation intitulée : *De ministerio musices sacræ solis viris vindicato* (t. II, p. 219-244). Elle est dirigée contre Calmet qui, dans son *Trésor des antiquités sacrées et profanes*, avait dit que les femmes prenaient part à la musique dans le temple de Jérusalem.

SCHATTENBERG (Thomas), de Flensbourg, fut organiste au temple de Saint-Nicolas, à Copenhague, dans la première moitié du dix-septième siècle. On a de sa composition : 1° *Jubilus S. Bernhardi de nomine Jesus quatuor vocibus decantatus;* Copenhague, 1620, in-4°. 2° *Cantiones sacræ quatuor vocibus decantandæ;* Stettin, 1623, in-4°.

SCHAUENSÉE (François-Joseph-Leonti-Meyer DE), organiste du monastère de Saint-Léodgar, à Lucerne, naquit en cette ville, le 10 août 1720. A l'âge de cinq ans, il apprit les éléments de la musique et bientôt après il commença l'étude de l'orgue, sous la direction de Muller, organiste du couvent de Saint-Léodgar, à qui il succéda plus tard. Après six années d'études sous la direction de ce maître, son éducation musicale se trouva assez avancée pour qu'on lui confiât l'orgue du monastère, dans les plus grandes solennités. En 1731, ses parents l'envoyèrent chez les bénédictins de l'abbaye de Saint-Jean, près de Saint-Gall, pour qu'il y continuât ses humanités. N'y ayant pas trouvé d'orgue, il s'y livra à l'étude du clavecin, du violon, du violoncelle, et, quelques années après, se mit à la lecture des meilleurs traités de théorie et de composition. Il avait atteint l'âge de dix-neuf ans lorsqu'il crut se sentir de la vocation pour la vie monastique, et il entra au couvent de Saint-Urbain, de l'ordre de Cîteaux, pour y faire son noviciat; mais le peu de prix qu'on y attachait à la musique le dégoûta bientôt de son nouvel état. Il retourna chez ses parents, et peu de temps après, il partit pour l'Italie. Après avoir passé dix-sept mois à Milan, dans la société des meilleurs artistes, et y avoir composé ses premières sonates de clavecin, il entra comme enseigne dans le régiment suisse de Keller, qu'on venait de former pour le service du roi de Sardaigne, et fit en cette qualité les campagnes de 1742 et 1743. Pendant que ce régiment était en garnison à Turin, il composa, pour la fête de son colonel, un petit opéra qui fut représenté avec succès à Cagliari. Il se chargea aussi de la composition d'un *Te Deum* pour célébrer une victoire rem-

portée sur les Espagnols; enfin, il écrivit pour la cour un autre opéra, intitulé *Applausi festosi,* qui ne fut pas moins bien accueilli, en 1742. Ayant été fait prisonnier près de Nice, peu de temps après, il obtint la liberté sur sa parole et retourna dans ses foyers. Sa famille lui fit obtenir une charge de magistrature dont il remplit les fonctions pendant quelque temps; mais son ancienne vocation pour la vie monastique s'étant réveillée, il fit ses vœux au couvent de Saint-Léodgar, où il succéda à son ancien maître Müller, dans la place d'organiste. Il vivait encore dans ce monastère en 1790, mais on n'a plus de renseignements sur sa personne depuis cette époque. On a imprimé ou gravé de sa composition : I. Pour l'église : 1° *De semine bono,* quarante motets pour soprano et contralto, avec accompagnement, 1748. 2° *Obeliscus musicus,* contenant des offertoires à quatre voix, 1752. 3° *Ecclesia triumphans in campo,* œuvre composé de *Te Deum, Tantum ergo, Vidi aquam, Asperges,* et *Stella cœli,* op. 3, 1753. 4° *Pontificale Romano-Constantiense musicum, seu Missæ VII breviores,* etc., op. 4; Augsbourg, 1756, in-fol. 5° *Cantica doctoris, seu antiphonæ Marianæ XXXII nempe XII Salve Regina, VI Alma Redemptoris, VI Ave Regina, et VIII Regina cœli,* etc.; Augsbourg, 1756, op. 5, in-fol. 6° *Phœbus musicus seu vesperæ IV,* op. 7; *ibid.*, 1757. II. Pour le théâtre : 7° *Il Trionfo della Gloria,* 1743. 8° *Il Palladio conservato,* 1743. 9° *Applausi festosi della Sardegna,* 1744. Tous trois en Sardaigne. 10° *Hortus conclusus,* cantate à voix seule, 1745. 11° *L'Ambassade du Parnasse,* opéra allemand, à Lucerne, 1746. 12° *La Fête de la Paix,* ibid., 1751. 13° *Brutus,* opéra sérieux avec intermèdes, ibid., 1753. 14° *La Bourse de l'avare perdue,* opéra-comique, *ibid.*, 1754. III. Musique de chambre : 15° *Pantheon musicum,* recueil de huit concertos pour l'orgue ou le clavecin, avec accompagnement; Augsbourg, 1757, op. 6. 16° *Tabellarius musicus,* renfermant six symphonies à quatre parties, op. 8; *ibid.*, 1757. 17° *Concerti armonici d'organo e di cembalo concertati colli accompagnamenti,* op. 4; Nuremberg, 1754. 18° *Omne trinum perfectum,* cantate à quatre voix avec instruments; Saint-Gall, 1763. 19° *Par nobile fratrum,* etc.; *idem,* op. 7, *ibid;* 1763. Schauensée a laissé en manuscrit des messes, offertoires, *Te Deum,* vêpres, hymnes, *Magnificat,* litanies, *Miserere,* antiennes, *Requiem,* un œuvre de concertos pour l'orgue et le clavecin, dix-huit sonates pour ce dernier instrument, et un œuvre de symphonies.

SCHAUER (Charles), *cantor* à l'église de Jérusalem, à Berlin, né à Furstenwalde, le 3 décembre 1806, se rendit à Berlin, en 1821, et y reçut les leçons de Zelter, puis devint élève de Grell, en 1823, et continua sous sa direction ses études d'orgue, d'harmonie et de contrepoint jusqu'en 1830. Vers la même époque, il fréquenta l'école de musique religieuse, où il perfectionna ses connaissances sous les professeurs Grell, A.-Guillaume Bach et L. Hellwig. En 1825, il était entré comme choriste au théâtre Kœnigstadt. Deux ans après, il obtint la place de préchantre à l'église Saint-Nicolas, de Berlin, et en 1829, il abandonna sa place du théâtre Kœnigstadt pour celle de *cantor* à l'église de Jérusalem. En 1830, il remplaça Grell et Zelter comme directeur de l'école judaïque et succéda à B. Auerbach, en qualité de professeur de chant de la même institution. On lui doit : 1° La publication d'un recueil de chants de divers auteurs, divisé en deux suites, et intitulé : *Markische* Lieder *Sammlung für Schulen;* Berlin. 2° *Chants* à deux et trois voix, à l'usage des écoles de la campagne, des gymnases et des séminaires; *ibid.*

SCHAUL (Jean-Baptiste), musicien de la cour du roi de Wurtemberg, mort à Stuttgard, le 23 août 1822, était en même temps professeur de langue italienne, et a publié divers ouvrages concernant la grammaire de cette langue. On a de lui un écrit intitulé : *Briefe über den Geschmack in der Musik* (Lettres sur le goût dans la musique); Carlsruhe, 1809, in-8° de cent pages. On y trouve quelques notices sur des musiciens, négligés dans le premier *Lexique* de Gerber.

SCHAUM (J.-O.-H.), né en Silésie, fut d'abord auditeur à Hirschberg, puis à Berlin. Il vécut quelque temps à Breslau, et s'y fit remarquer comme amateur distingué en dirigeant, le 5 avril 1804, l'exécution du *Pater noster* de Naumann, au profit des pauvres, par un orchestre de quatre-vingts personnes. Il a fait représenter, en 1795, au théâtre ducal d'Oels, *Jery et Bately,* opéra de sa composition. Il avait écrit un autre opéra intitulé *Leila,* qu'il se proposait de faire représenter à Breslau, mais qui ne paraît pas avoir été joué. On a gravé de sa composition : 1° *Kriegslieder, zum besten verwandeter Krieger herausgegeben* (Chansons de guerre avec accompagnement de piano, etc.); Hirschberg, Thomas. 2° Chants et chansons à voix seule

avec piano; Breslau, Grass, etc. 3° Canons à trois voix; Berlin, Schlesinger. Schaum a traduit en allemand le traité de la construction des instruments à archet, par Bagatella (voyez ce nom), sous ce titre : *Ueber den Bau der Violinen, Bratschen, Violoncells und Violons;* Leipsick, Kühnel (sans date), in-4° de vingt pages, avec deux planches.

SCHAUTZ (Mathieu), facteur de pianos à Augsbourg, naquit à Sontheim sur la Brenz, en Bavière, vers le milieu du dix-huitième siècle. Élève de Georges-André Stein, il a fabriqué des instruments qui soutenaient la comparaison avec ceux de son maître. Il s'est fixé à Augsbourg, en 1783.

SCHEBST ou **SCHEBEST** (Agnès), cantatrice allemande d'un talent distingué, est née à Vienne, le 15 février 1813. A l'âge de deux ans, elle fut transportée par ses parents à Alexandrie (Piémont), d'où ses parents étaient originaires. Son père, officier dans l'armée autrichienne, avait été blessé par l'explosion d'une mine dans la démolition d'un ouvrage de fortification; un événement semblable lui donna la mort, en 1815; et sa femme partit pour la Bohême. A l'âge de quinze ans, Agnès Schebst, dont la belle voix de *mezzo-soprano* commençait à se développer, se rendit à Dresde, s'y livra à l'étude du chant, et madame Werdy, bonne actrice allemande, fut chargée de lui enseigner la déclamation. Après quelques années de travail, Agnès débuta à Dresde, dans le rôle de *Benjamin*, de l'opéra de Méhul intitulé *Joseph*. Le succès qu'elle y obtint la fit engager, en 1832, à l'Opéra de cette ville, puis elle chanta à Pesth. Rappelée à Dresde, elle y fit remarquer les progrès de son talent, et reçut ensuite un engagement pour Vienne. En 1837, elle était à Carlsruhe, où elle produisit une profonde impression par la perfection de son talent dramatique. En 1841, mademoiselle Schebst commença à voyager, parcourut l'Allemagne, une partie de la France, l'Italie et la Suisse: partout elle eut de grands succès et souvent excita l'enthousiasme du public par l'expression de son jeu et le charme de sa voix. Ce fut dans cette même année 1841 qu'elle épousa David-Frédéric Strauss, auteur de la *Vie de Jésus*. Fixée plus tard à Stuttgard, elle a quitté le théâtre et depuis lors a vécu dans la retraite. En 1857, elle a publié sa biographie, écrite par elle-même, sous ce titre : *Leben einer Kunstlerin* (Vie d'une artiste); Stuttgard, un volume in-8°. Cet ouvrage, écrit d'un style charmant, est plein d'intérêt.

SCHECHINGER (Jean), organiste de la cour de Munich, vivait en cette ville, vers le milieu du seizième siècle. On voit par les comptes de la cour qu'il recevait *trente florins* annuellement pour les leçons de clavicorde qu'il donnait aux enfants du duc Albert V. Il a publié un recueil de chansons profanes à quatre voix, à Nuremberg, en 1549, in-4° oblong.

SCHECHNER-WAAGEN (Nanette), célèbre actrice de l'Opéra allemand, est née à Munich, en 1806. Les premières leçons de chant lui furent données par un acteur nommé Weber, et ses premiers pas sur la scène se firent dans le chœur de l'Opéra italien. Une circonstance heureuse la tira de cette position, et fit connaître de quoi elle était capable, lorsque madame Grassini, arrivant à Munich, voulut se faire entendre dans des scènes détachées des *Horaces*, de Cimarosa. N'ayant trouvé personne au théâtre qui pût remplir le rôle de Curiace, elle se rendit à l'école de chant, et y fit choix de mademoiselle Schechner. Effrayée d'une entreprise si hasardeuse, celle-çi ne parut sur la scène qu'en tremblant; mais dès les premiers sons de sa belle voix, un murmure d'approbation l'encouragea, et son succès fut complet. Devenue sa protectrice, la reine de Bavière lui donna un maître de langue italienne, et la fit instruire dans le chant par le maître de chapelle Orlandi, et par l'excellent chanteur Ronconi. Le premier rôle qu'elle chanta fut celui de la comtesse dans les *Nozze di Figaro*. Après deux années passées à l'Opéra italien de Munich, elle se rendit à Vienne, où elle fut peu remarquée, n'y ayant chanté que des seconds rôles dans des ouvrages peu analogues à la nature de son talent. Enfin, en 1827, à l'âge de vingt et un ans, elle prit la résolution de quitter la scène italienne pour chanter l'opéra allemand, et elle accepta un engagement au Théâtre-Royal de Berlin. Elle y parut la première fois dans le rôle d'Emmeline de *la Famille suisse*. Son nom, à peine connu dans l'Allemagne du Nord, n'avait pu triompher du désavantage d'une représentation donnée le dimanche, par un beau jour d'été: il y avait peu de monde dans la salle pendant le premier acte de l'opéra; mais l'étonnement qu'avaient fait éprouver à l'auditoire la beauté de son organe, son intelligence et sa véhémence dramatique, furent causes que les spectateurs se répandirent pendant l'entr'acte dans les cafés et sur la place, et y parlant avec enthousiasme de ce qu'ils venaient d'entendre, amenèrent la foule dans la

salle pendant le second acte. Des acclamations unanimes firent connaître à la cantatrice qu'elle n'aurait bientôt plus de rivale à l'Opéra allemand. *Fidelio*, *Iphigénie en Tauride* et *la Vestale* lui fournirent des occasions de faire apprécier la flexibilité de son talent et l'énergie de son âme. Un séjour de quelques mois à Berlin avait suffi pour fonder la réputation de mademoiselle Schechner et pour la faire considérer comme une des meilleures cantatrices qu'ait eues la scène allemande. De retour à Munich, elle y fut malheureusement bientôt atteinte d'une maladie nerveuse qui la tint longtemps éloignée du théâtre. Sa voix en reçut une atteinte sensible, et lorsqu'elle se fit entendre à Berlin, dans quelques représentations, la diminution de ses moyens d'exécution frappa ses plus ardents admirateurs. Les progrès de sa maladie de nerfs l'ont obligée à se retirer en 1835, et depuis lors elle n'a plus paru sur la scène.

SCHED ou **SCHEDIUS** (Paul-Mélisse), conseiller, professeur et bibliothécaire à Heidelberg, naquit le 20 décembre 1539. Après avoir fini ses études, il reçut de l'empereur Ferdinand Ier, en 1564, le titre de poëte couronné. Il mourut subitement à Heidelberg, le 3 février 1602, laissant en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, dont on faisait encore usage en 1656, suivant la chronique de Zwickau. Gerber cite sous son nom, d'après la *Bibliotheca classica* de Draudius (p. 1613), un recueil de motets, sous le titre de *Cantiones musicæ miscellaneæ quatuor et quinque vocum* (Wittenberg, 1566, in-4°).

SCHEDLICH (Jacques), compositeur allemand, vécut dans les premières années du dix-septième siècle. Il a publié un recueil de musique intitulé : *Magnificat et intonationes precum vespertinarum*, sur les huit tons de l'église, à quatre voix ; Leipsick, 1613.

SCHEDLICH (David), compositeur et organiste de Saint-Laurent, à Nuremberg, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un œuvre de musique instrumentale intitulé : *Musikalisches Kleeblatt, bestehend in Balletten, Couranten und Sarabanten* (Feuille de trèfle musicale, consistant en ballets, courantes et sarabandes pour deux violons et violette); Nuremberg, 1665, in-4° obl.

SCHEFER (Jean-Guillaume), musicien de ville à Ueberlingen, dans le grand-duché de Bade, a fait imprimer de sa composition des messes à deux et trois voix avec orgue (Ueberlingen, 1676, in 4°).

SCHEFFER (Martin), et selon Lipenius (*Bibl. philos.*, p. 976), **SCHEFER**, *cantor* à l'école de Minden, au commencement du dix-septième siècle, est auteur d'un traité de musique intitulé : *Sylvulæ musicæ libri duo;* Hildesheim, 1605, in-8°. La nature de cet ouvrage, devenu fort rare, n'a été connue ni de Forkel, ni de Gerber qui l'ont cité.

SCHEFFER (Paul), musicien allemand, né vraisemblablement en Silésie, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Lib. I et II melodiarum biblicarum, quinque et sex vocum*, Breslau, 1619, in-4°. 2° *XII Entrées et courantes, avec un canon à six parties;* ibid., 1619, in-4°.

SCHEFFER (Henri-Théophile), né à Stockholm, en 1710, se distingua dans les mathématiques et dans la physique, particulièrement dans leur application aux arts. Admis dans l'Académie des sciences de Suède, il fournit à cette société savante beaucoup de mémoires, parmi lesquels on remarque une *Comparaison mathématique des rapports naturels des sons entre eux*, insérée dans les mémoires de l'Académie royale de Stockholm (tome X, page 59). Scheffer mourut dans la capitale de la Suède, en 1759.

SCHEFFER (Jean-Théophile-Guillaume), facteur d'orgues à Brieg, dans la Silésie, vécut au milieu du dix-huitième siècle. En 1752, il a construit l'orgue de l'église réformée de Breslau, composée de trente jeux, puis celui de Klein-Oels, près de Brieg.

SCHEIBE (Jean), facteur d'orgues à Leipsick, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a construit, en 1715, le bel orgue de cinquante-quatre jeux, dans l'église des Paulins de cette ville. Plus tard, il fit aussi celui de Saint-Jean qui, bien que composé seulement de vingt-deux jeux, a été déclaré parfait par Jean-Sébastien Bach et le facteur Hildebrand, qui en avaient été nommés les examinateurs.

SCHEIBE (Jean-Adolphe), fils du précédent, naquit à Leipsick, en 1708. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il commença l'étude de cet art dès l'âge de six ans. A la même époque, il eut le malheur de perdre l'œil droit par l'inadvertance d'un ouvrier, dans l'atelier de son père. A neuf ans, il se livra à l'étude du clavecin, mais il ne put le faire d'une manière suivie qu'après avoir atteint sa quatorzième année. En 1725, il suivit les cours de droit de l'université, après avoir achevé ses humanités au collége de Saint-Nicolas; mais bientôt la ruine de son père l'obligea à les abandonner pour la mu-

sique, qui lui offrait des ressources plus immédiates. Il reprit donc avec ardeur ses exercices sur le clavecin et sur l'orgue, dans l'espoir d'obtenir une place d'organiste. Plusieurs devinrent vacantes à Leipsick, mais malgré ses efforts il ne put parvenir à en obtenir une seule. Désespérant de réussir dans cette carrière, il crut qu'il serait plus heureux dans la composition, qui partagea ses travaux avec la théorie de la musique. Après avoir donné pendant quelques années des leçons de clavecin à Leipsick, il fit, en 1735, un voyage à Prague et à Gotha. Après un court séjour à Sondershausen, il se rendit à Hambourg, dans l'espoir d'y être employé comme compositeur à l'Opéra; mais ce spectacle ayant été fermé peu de temps après, Scheibe entreprit la publication d'un écrit périodique intitulé *le Musicien critique*, dans l'espoir que la littérature de l'art lui serait plus utile que l'art lui-même. Malgré quelques tracasseries, la fortune sembla lui devenir plus favorable, en 1740, qu'elle ne l'avait été jusque-là, car le margrave de Brandebourg-Culmbach le nomma son maître de chapelle. Scheibe, dans cette nouvelle position, n'interrompit pas la publication de son *Musicien critique*, qui souleva contre lui d'assez vives attaques de la part de Mizler et de Schrœter, parce qu'il avait dit, dans un des numéros de cet écrit, que les mathématiques sont absolument inutiles à la théorie de l'harmonie. La réputation de savant musicien, que lui avait procurée cette publication, lui fit obtenir, en 1744, la place de maître de chapelle du roi de Danemark. L'année suivante, il donna une deuxième édition du *Musicien critique*, augmentée des discussions que cet écrit avait fait naître. Pendant les douze ou quinze années qui suivirent, son sort fut heureux, et il se livra à la composition avec beaucoup d'activité; mais l'arrivée de Sarti à Copenhague lui fit perdre sa position; car ses lourdes productions ne pouvaient lutter avec la musique élégante et facile du compositeur italien. Scheibe fut mis à la retraite, en 1758, avec une pension de quatre cents écus. Il vécut encore dix-huit ans, occupé de travaux scientifiques relatifs à la musique, et mourut à Copenhague, au mois d'avril 1776, à l'âge de soixante-huit ans.

La plupart des compositions de Scheibe sont restées en manuscrit : elles consistaient en plus de deux cents morceaux de musique d'église, cent cinquante concertos pour la flûte, composés pour le margrave de Brandebourg-Culmbach, trente concertos pour le violon, soixante-dix symphonies à quatre parties, une multitude de trios et de sonates pour le clavecin, un opéra en langue danoise, des cantates italiennes et allemandes, et beaucoup de chansons. Tout cela paraît avoir été dépourvu d'imagination. On n'a imprimé de cette immense quantité d'ouvrages que ceux-ci : 1° *Tre sonate per il cembalo obligato e flauto traverso*, op. 1; Nuremberg, in-fol. 2° *Musikalische Erquick-Stunden*, consistant en six sonates pour flûte et basse continue; Leipsick, 1729, in-fol. 3° *Thusnelda*, opéra danois en quatre actes, avec une préface sur *la possibilité et les qualités d'un bon opéra*; Leipsick et Copenhague, 1749. 4° Chansons de francs-maçons; Copenhague, 1749. 5° Cantates tragiques à deux voix, avec accompagnement de clavecin, précédées d'une préface sur le récitatif en général, et sur les cantates en particulier; Copenhague et Leipsick, 1765. 6° Chansons morales pour des enfants, avec une préface sur ce genre de compositions; Flensbourg, 1766. Parmi ses compositions manuscrites, son oratorio de la Résurrection et de l'Ascension de Jésus-Christ a été distingué de son temps comme un ouvrage bien écrit.

Scheibe n'a conservé de réputation que par ses écrits sur la musique. Il y fait preuve non-seulement de savoir, mais, ce qui était plus rare de son temps parmi les musiciens, d'esprit d'analyse et de vues ingénieuses. Par exemple, il est le premier qui ait dit que l'origine de l'harmonie se trouve chez les peuples du Nord. Cette assertion, alors si neuve, prouvait que son auteur avait attentivement examiné la question : elle ne fut cependant pas remarquée; mais peu de temps après, Jean-Jacques Rousseau la reproduisit, et les écrivains français la traitèrent d'insoutenable paradoxe, quoique le fait ne puisse plus être aujourd'hui contesté. Les ouvrages de littérature musicale et de théorie publiés par Scheibe sont les suivants : 1° *Der Critischen Musicus* (le Musicien critique), journal hebdomadaire dont il parut soixante-dix-huit numéros; Hambourg, 1737-1738, in-8°. En 1745, il donna à Leipsick une deuxième édition de ce recueil, augmentée de plusieurs dissertations et de pièces relatives aux discussions de l'auteur avec Birnbaum, Mizler et Schrœter, quatre parties, grand in-8° de mille cinquante-neuf pages. 2° *Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechten* (Traité des intervalles et des genres musicaux), Hambourg, 1739, in-8° de cent quatorze pages. Dans cet ouvrage, Scheibe considère les inter-

valles absolument musicalement et sans aucun rapport avec les proportions mathématiques. 3° *Abhandlung von Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik* (Dissertation sur l'origine et l'antiquité de la musique); Altona, 1754, in-8° de cent sept pages, avec une préface critique de LXX p. qui peut être considérée comme une des meilleures productions de Scheibe. 4° *Beantwortung der unparteïschen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des Kritischen Musicus* (Réponse aux remarques sur un passage important du sixième numéro du *Musicien critique*); Hambourg, 1738, in-8° de quarante pages. Les remarques auxquelles Scheibe répond dans cet écrit sont celles que Birnbaum avait publiées sur la critique faite par Scheibe des compositions de J.-S. Bach, qu'il appelle pourtant *un grand homme*. C'est cette réponse qu'il inséra dans la deuxième édition de son *Musicien critique* (*voyez* Birnbaum). 5° *Schreiben an die Herren Verfass. der neuen verschiedener Schriften zur Aufnahme und Verbesserung der schœnen Wissenschaften und danischen Sprache, die in Soræ heraus kam* (Lettre aux auteurs de l'écrit périodique publié à Sorau sous le titre : *Recueil de pièces ayant pour objet les progrès des sciences et de la langue danoise*); Copenhague, 1765, in-8° de cinquante-six pages. Une cantate que Scheibe avait composée pour la confirmation du prince royal de Danemark, et qui avait été critiquée dans le recueil de Sorau, donna lieu à cet écrit. 6° *Abhandlung über das Recitativ* (Dissertation sur le récitatif), dans la bibliothèque (allemande) des sciences et des beaux-arts (tome II, pages 209-268, et tome XII, pages 217-266). 7° *Ueber die musikalische Composition* (Sur la composition musicale), première partie, contenant la théorie de la mélodie et de l'harmonie; Leipsick, Schwickert, 1773, un volume in-4° de six cents pages, avec une bonne préface historique et critique de LX pages. Cet ouvrage devait avoir quatre volumes; mais la mort de l'auteur ne lui permit pas de l'achever. Dans le volume publié, Scheibe traite des intervalles, de l'harmonie à trois et à quatre parties, de la tonalité, de la modulation, de la mesure et du rhythme. On y trouve une longue analyse du système de Rameau, un bon morceau sur la comparaison de la tonalité moderne avec les modes des anciens et les tons du plain-chant, un autre sur les différents systèmes de solmisation, et un troisième sur les genres chromatique et enharmonique. Bien qu'on puisse reprocher au livre de Scheibe des longueurs et des redites, on ne peut refuser à l'auteur l'esprit méthodique et un savoir fort étendu. 8° *Compendium musices theorico-praticum*, ou abrégé des règles les plus nécessaires pour la composition. Le manuscrit de cet ouvrage, qui n'a point été publié, appartient à M. Charles-Ferdinand Becker, de Leipsick; il est composé de trente feuilles in-4°. M. Becker le considère comme un travail destiné à l'instruction des élèves de Scheibe.

SCHEIBEL (Godefroid-Éphraïm), né à Breslau, en 1696, y fit ses humanités, puis alla suivre les cours de théologie à l'université de Leipsick. En 1736, il obtint sa nomination de professeur au gymnase de Breslau; il mourut dans cette ville, en 1759. Scheibel fut un des plus savants musiciens de son temps. A l'âge de vingt-cinq ans, il publia son premier ouvrage, sous le titre suivant : *Zufællige Gedanken von der Kirchen-Musik*, etc. (Pensées fortuites sur la musique d'église, dans l'état où elle se trouve aujourd'hui, etc.); Francfort et Leipsick, 1721, in-8° de quatre-vingt-quatre pages. Quoiqu'il y ait du mérite dans cet opuscule, c'est surtout par son histoire de la musique d'église ancienne et moderne (*Die Geschichte der Kirchen-Musik alter und neuer Zeiten*; Breslau, 1738, in-8° de quarante-huit pages), que Scheibel s'est rendu recommandable. Bien que ce ne soit qu'une simple brochure, elle est si substantielle, qu'on peut la considérer comme une des meilleures choses qu'on ait écrites concernant la musique des églises réformées. On a aussi de ce savant : *Musikalisch-poetisch-andæchtige Betrachtungen über die Sonn- und Feiertags-Evangelia* (Considérations musicales et poétiques sur les évangiles des fêtes et dimanches); Breslau, Korn, 1726, in-8°; deuxième édition, *ibid.*, 1738, in-8°. Scheibel s'est fait connaître aussi comme compositeur par une année entière de musique d'église, à l'usage du culte protestant, publiée à Oels (sans date). Cet ouvrage est composé de morceaux à deux voix, deux violons et basse continue pour l'orgue.

SCHEIBLE (Jean-Népomucène), directeur de la Société musicale de Francfort-sur-le-Mein, connue sous le nom de *Cæcilia* (vers 1818), naquit à Buffingen, le 16 mai 1789, et mourut à Francfort, le 7 août 1837. Doué d'une bonne voix de ténor et bon musicien, Scheible montra de l'habileté dans la directeur de la société dont il avait été le fondateur.

Comme professeur de chant, il était fort estimé. On connait, sous son nom, des chœurs, des cantates et des romances. Weismann a publié sur lui un petit écrit qui a pour titre : *Joh. Nepomuck Scheible, Director der Cæcilien-Wereins in Francfurt-am-Main;* Francfort, 1838, in-8°.

SCHEIBLER (Jean-Henri), fabricant d'étoffes de soie à Crefeld ou Crevelt, près de Dusseldorf, naquit le 11 novembre 1777, à Montjoie, dans la régence d'Aix-la-Chapelle, et y passa ses premières années. Des études sérieuses et des voyages faits avec fruit, particulièrement en Italie, ornèrent son esprit de connaissances solides et variées. Ayant fondé une manufacture d'étoffes de soie à Crefeld, il y passa doucement les trente dernières années de sa vie, remplie par d'utiles travaux. L'excès du travail lui occasionna une maladie inflammatoire, dont il mourut le 20 novembre 1837. Son penchant pour la physique, et particulièrement pour la science des sons, le conduisit à faire des recherches pour une meilleure division du manche de la guitare par le tempérament égal. Plus tard, il inventa un instrument appelé *Aura*, composé de vingt guimbardes régulièrement accordées et réunies sur deux barres par un mécanisme particulier qui en facilite de maniement, et rend possible la succession de tous les tons. Ce n'était là que le prélude de ce qui devait plus tard attacher son nom à l'histoire de la musique par des expériences qui tendent à démontrer que les instruments à clavier doivent être accordés par le tempérament égal. Depuis longtemps il employait le loisir que lui laissait sa manufacture à chercher les moyens de déterminer l'accord des instruments d'une manière à la fois sensible et mathématique, et à poser le son fixe qui devait servir à cet accord. Les embarras que lui avait causés l'accord des guimbardes de son *Aura* lui avaient démontré que les tempéraments pratiques des accordeurs manquent de justesse, et que les travaux des calculateurs sur ce sujet ne fournissent pas de rectification satisfaisante. Il eut recours à l'expérimentation, et prit, comme Sauveur et Sarti (*voyez* ces noms), les battements de deux sons, dont les vibrations se heurtent, comme la mesure du nombre de ces vibrations; mais avec des moyens de vérification des battements, préférables à ceux dont ceux-ci s'étaient servis. Au lieu du pendule fixe, Scheibler construisit un métronome semblable à celui de Maelzel, quant au mécanisme de l'accélération ou du ralentissement du balancier, et dont l'échelle graduée était entre les limites de cinquante et quatre-vingt-dix oscillations par minute. Par une multitude d'expériences délicates, il trouva : 1° que le métronome subit les influences de la température d'une manière sensible, et qu'il doit être réglé à toute variation d'un demi-degré du thermomètre de Réaumur, de manière à fournir exactement le même nombre d'oscillations dans un temps donné; 2° que le nombre de battements par chaque coup de balancier, en raison du degré de l'échelle où celui-ci est placé, suffit pour avoir le nombre de battements par seconde, et que celui-ci se trouve en multipliant le numéro du balancier par le nombre de battements, et divisant le produit par soixante ; 3° que tout battement est composé de deux vibrations simples. Cela posé, Scheibler trouva le diapason moyen du *la* à vide du violon égal à quatre cent trente-neuf et un tiers vibrations par seconde, et fixa, par de nombreuses expériences sur le tempérament égal, la valeur numérique de toutes les intonations de l'octave représentées par une suite de diapasons en acier. Il donna à l'appareil de cette collection de diapasons le nom de *Tonmesser* (phonomètre), et publia le résultat de ses observations et de ses découvertes dans un écrit intitulé : *Der physikalische und musikalische Tonmesser, welcher durch den Pendel, dem Auge sichtbar, die absoluten Vibrationen der Tœne, so wie die schœrfste Genanigkeit gleichswebender und mathematischer Accorde beweist*, etc. (Le phonomètre physique et musical, qui démontre par le balancier d'une manière visible à l'œil les vibrations absolues des tons (sons déterminés), des espèces principales de sons tempérés, ainsi que la justesse précise des accords par le tempérament égal); Essen, Bædeker, 1834, in-8° de quatre-vingts pages. Quelques mois après, Scheibler fit paraître une instruction sur l'application de son système à l'accord de l'orgue, dans une demi-feuille d'impression intitulée : *Anleitung die Orgel vermittelst der Stæsse* (*vulgo Schwebungen*) *und des Metronoms, correct gleischwebend zu stimmen;* Crefeld, C.-M. Schüller, 1834, in-8°. Deux autres brochures relatives au même sujet ont été publiées par lui, sous les titres suivants : *Ueber mathematische Stimmung, Temperaturen und Orgelbaustimmung nach Vibrations - differenzen oder Stæssen* (Sur l'accord mathématique, les tempéraments et l'accord de l'orgue d'après les différences de vibrations ou battements); *ibid.*,

1833, in-8°, et *Mittheilung über des Wesentliche des musikalischen und physikalischen Tonmesser* (Note sur la nature du phonomètre musical et physique); *ibid.*, 1833, in-8°. Les divers écrits de Scheibler ont été réunis en un volume sous le titre : *Schriften über musikalische und physikalische Tonmessung und deren Anwendung auf Pianoforte und Orgelstimmung;* Crefeld, 1838, in-8°.

Les expériences de Scheibler ont eu un grand retentissement en Allemagne, et ses succès ont fait adopter généralement son phonomètre pour l'accord des orgues par le tempérament égal. Mon savant ami Neukomm m'a écrit de Francfort, en 1837, une lettre remplie d'expressions d'enthousiasme sur l'excellent résultat d'une expérience de cet accord à laquelle il avait assisté. Le système du tempérament égal n'était pas nouveau ; plusieurs auteurs en ont soutenu l'excellence, et dans les dernières années du dix-huitième siècle, l'abbé Requeno a prétendu le démontrer par des expériences rapportées dans son *Essai sur le rétablissement de l'art harmonique des Grecs et des Romains* (voyez Requeno) ; mais le monocorde, seul instrument dont il s'était servi, ne pouvait lui fournir de démonstration réelle.

Scheibler ne possédait pas l'art d'exposer ses idées avec clarté : sa méthode d'ailleurs présentait un grand obstacle pour l'usage qu'en auraient pu faire les accordeurs, à savoir, le prix élevé de ses appareils, lesquels étaient construits par un mécanicien de Crefeld, à qui il en avait cédé la propriété et l'exploitation. En 1836, il fit un voyage à Paris pour y faire connaître les résultats de ses travaux ; il s'y mit en relation avec Savart et avec Cagniard de La Tour, qui d'abord furent intéressés par certains aperçus qu'ils démêlaient au milieu de ses obscures paroles ; mais, incapable de formuler en théorie quelconque ce que l'expérience lui avait révélé, Scheibler ne parlait qu'en empirique de sa méthode à ces savants, sans parvenir à la leur faire comprendre : ils se dégoûtèrent et l'abandonnèrent. Il prit alors la résolution d'ouvrir un cours dans lequel il voulait procéder par la démonstration des faits; mais à peine eut-il trois ou quatre témoins de ses expériences. Découragé, il quitta Paris et retourna en Allemagne, où il eut d'abord des succès qui furent oubliés après sa mort, parce qu'il avait négligé la fabrication de ses appareils, et que ne pouvant les acquérir avec facilité, on finit par oublier l'inventeur et la méthode. Tœpfer (voyez ce nom) essaya de rendre le système de Scheibler plus clair et plus pratique dans un petit écrit intitulé : *Die Scheibler'sche Stimm-Methode, leicht fasslich erklært und auf eine neue Art angewendet* (La méthode d'accord de Scheibler, rendue facile, intelligible, et éclaircie, etc.) ; Erfurt, Kœrner, 1842, in-8° de quarante-huit pages. Après Tœpfer, M. Vincent (voyez ce nom) a exposé, dans un Mémoire de soixante-trois pages, avec onze tables de nombres acoustiques et une planche (*Annales de chimie et de physique*, troisième série, t. XXVI, 1849), le système de Scheibler, au point de vue de l'analyse mathématique (1). Mais c'est à M. Lecomte (voyez ce nom) que sont dus l'exposé parfaitement intelligible de la méthode de Scheibler, et l'analyse de ses œuvres dans un Mémoire inséré parmi ceux de la Société impériale des sciences, de l'agriculture et des arts, de Lille (volume de 1856), et dont il a été fait des tirés à part. Cet ouvrage a pour titre : *Mémoire explicatif de l'invention de Scheibler, pour introduire une exactitude inconnue avant lui, dans l'accord des instruments de musique;* Lille, imprimerie de Danel, 1856, in-8° de soixante-dix-huit pages, avec une planche et quatre tableaux.

SCHEIBNER (Georges-Gottlieb ou Théophile), compositeur, né dans la Thuringe, en 1785, est mort le 25 juin 1836. On ne sait rien concernant sa personne, si ce n'est qu'il fut professeur au gymnase d'Erfurt, et qu'il occupait cette position au moment de son décès. Admirateur passionné de Mozart, il imitait dans ses ouvrages le style de ce grand maître. On n'a publié qu'un petit nombre de ses productions; les plus connues sont : 1° Quatre suites de chants à voix seule avec piano ; Erfurt, Müller. 2° Grande sonate (en *la*) pour le piano, œuvre 5 ; Erfurt, Kœrner. 3° Deux fugues pour l'orgue ou le piano, publiées par Kœrner, dans la troisième partie de son *Postludienbuch*.

SCHEID (Jean-Frédéric), né à Francfort-sur-le-Mein, était, en 1719, étudiant en droit à l'université de Strasbourg, où il soutint une thèse qui a été imprimée sous ce titre : *Dissertatio inauguralis de Jure in musicos singulari, Germ. Dienste und Obrigkeit der Spielleuth, Rappolsteinensi comitatui annexo, quam solo Deo præside, auctoritate amplissimæ facultatis juridicæ Argentoratensis, pro licentia summos in utroque jure honores et privilegia doctoralia rite consequendi solemniter defendit Jo. Fredericus*

(1) Ce mémoire a été tiré à part dans la même année.

Scheid, Francofurt. ad Mæn. D. XIX Maji, Anno MDCCXIX. hor. et loc. consuet. Argentorati, litteris Johannis Pastorii, in-4° de cinquante-deux pages. Il y a eu une deuxième édition donnée à Jéna, en 1738, de cette curieuse dissertation sur la constitution et les droits de la corporation des ménétriers en Allemagne; elle a pour titre plus simple : *Jo. Frederici Scheid Dissertatio de Jure in musicos singulari, German. Dienste und Obligkeit der Spielleut, Rappolsteinensi comitatui annexo* (1), in-4° de soixante-douze pages. M. Bernhard (*voyez* ce nom) dit que la dissertation de Scheid n'a aucune espèce de valeur (*Notice sur la Confrérie des joueurs d'instruments d'Alsace,* p. 175, note 1) : ce jugement est beaucoup trop sévère.

SCHEIDLER (Jean-David), violoncelliste et musicien de chambre du duc de Gotha, né en 1748, mourut à Gotha, d'une inflammation de poitrine, le 20 octobre 1802, à l'âge de cinquante-quatre ans. Il a publié à Leipsick, en 1779, une suite de petites pièces pour le clavecin, suivie d'un autre œuvre du même genre, en 1787.

Il y a eu un guitariste du même nom, qui vivait à Vienne, en 1820, et qui y a publié beaucoup de pièces pour son instrument.

SCHEIDEMANN (Henri), fils de Jean Scheidemann, bon organiste de Sainte-Catherine, à Hambourg, naquit dans cette ville vers 1600. Élève de son père jusqu'à l'âge de seize ans, il fut ensuite envoyé à Amsterdam pour y continuer ses études sous la direction du célèbre organiste Swelinck. Dans l'espoir d'attacher à leur église un grand organiste, les administrateurs de Sainte-Catherine payèrent tous les frais du séjour du jeune Scheidmann à Amsterdam. Leur attente ne fut pas trompée, car il devint un des plus habiles virtuoses de son temps sur l'orgue, et se distingua autant par le mérite de ses compositions que par son talent d'exécution. Il succéda à son père dans la place d'organiste de Sainte-Catherine en 1625, et mourut à Hambourg, en 1694. Il a laissé en manuscrit de beaux préludes pour l'orgue qui, après avoir appartenu à Westphal, organiste à Schwerin, ont passé dans ma collection. On lui doit aussi des mélodies chorales pour le livre de chant de Hambourg, et les chansons de Rist, publiées en cinq parties, à Hambourg, en 1652.

Il y a eu, à la fin du seizième siècle, un autre musicien nommé David Scheidemann, qui était organiste de l'église Saint-Michel, à Hambourg, en 1585, et qui a mis à quatre parties plusieurs mélodies du livre de chant de Luther; ces mélodies ont été imprimées dans le livre rarissime intitulé : *Melodeyen Gesangbuch darinn D. Luthers und ander Christen gebreuchlichsten Gesenge* (sic), *ihren gewœhnlichen Melodeyen nach durch Hieronymum Prætorium, Joachimum Deckerum, Jacobum Prætorium, Davidem Scheidemannum, Musicis und verordnete Organisten in den vier Caspelkirchen* (sic) *in Hamburg, in vier Stimmen ubergesetzt, begriffen sindt* (Mélodies du livre de chant du docteur Luther et autres chants chrétiens en usage, lesquelles mélodies sont mises à quatre voix par Jérôme Prætorius, Joachim Decker, Jacques Prætorius et David Scheidemann, conformément aux règlements pour les musiciens et organistes des quatre chapelles des églises de Hambourg); Hambourg, Samuel Rudinger, 1604, pet. in-8° de quatre cent onze pages.

SCHEIDHAUER (Christophe), facteur d'orgues à Breslau, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit un orgue de vingt-trois jeux pour le temple évangélique de Wustwalthersdorf, et un autre de quatorze jeux à Breslau, en 1743.

SCHEIDLER (Sophie-Élisabeth-Suzanne), dont le nom de famille était **PREYSING**, naquit à Gotha et débuta au théâtre de cette ville, en 1776. Ce théâtre ayant été supprimé l'année suivante, le duc la nomma cantatrice de la chambre, et la maria à Scheidler. La beauté de sa voix passait pour incomparable.

SCHEIDT (Samuel), organiste distingué, naquit à Halle, en 1587. L'étude des ouvrages de Merulo, de Hoffhaimer, des deux Gabrieli et de quelques autres organistes célèbres du seizième siècle, paraît avoir formé son talent. Après avoir été organiste de l'église Saint-Maurice, à Halle, il s'établit à Hambourg pendant quelques années, puis retourna dans sa ville natale pour y reprendre son ancienne position, avec le titre de maître de chapelle du magistrat. Il mourut à Halle, le 14 mars 1654, à l'âge de soixante-sept ans, laissant par son testament une somme considérable pour l'érection du grand orgue de l'église de Saint-Maurice. Cet artiste n'a pas joui de la célébrité qui lui était due, car il est à peine cité dans l'histoire des organistes; cependant le mérite de ses ouvrages le rend digne d'y figurer au premier rang. Les mélodies de Sa-

(1) *Rappolsteinensi comitatui* signifie le comté de Ribeaupierre, en Alsace.

muel Scheidt n'ont pas la grâce de celles de son contemporain Frescobaldi, mais son harmonie est piquante, et il y a plus de ressources dans son génie pour les variations d'un sujet. On peut considérer ses ouvrages comme les types des excellents préludes publiés plus tard par les meilleures organistes allemands. Les productions imprimées de ce grand musicien sont : 1° *Cantiones sacræ octo vocum;* Hambourg, 1620, in-4°. 2° *Cantiones sacræ 7 vocibus decantandæ;* ibid., 1622, in-4°. 3° *Concentuum sacrorum* 2, 3, 4, 5, 8 *et* 12 *voc. adjectis symphoniis et choris instrumentalibus;* ibid., 1622, in-fol. 4° *Ludorum musicorum prima et secunda pars,* composées de pavanes, gaillardes, allemandes, chansons et entrées pour l'orgue ou le clavecin; *ibid.*, 1623. 5° *Tabulatura nova;* ibid., 1624, trois parties in-fol. La première partie de cet important ouvrage contient des psaumes et des cantiques variés, des fantaisies, des passamèses et des canons pour l'orgue. La seconde renferme des psaumes et des toccates; dans la troisième, on trouve une messe des dimanches, les hymnes des principales fêtes de l'année, et des *Magnificat* de tous les tons. 6° *Liebliche Kraft-Blümlein, Conzertweise mit 2 Stimmen und Generalbass* (Agréable petite fleur vigoureuse, concerts à deux voix et basse continue); Halle, 1625. 7° *Geistliche Conzerten, mit* 2 *und* 3 *Stimmen,* etc. (Concerts spirituels à deux et trois voix avec basse continue); Leipsick, 1631, quatre parties in-4°. 8° *Tabulatur-Buch, enthælt* 100 *vierstimmige Psalmen, und Geistliche Lieder* (Livre de tablature, contenant cent psaumes à quatre voix et quatorze cantiques spirituels); Gœrlitz, 1650 et 1653. Mattheson cite dans son *Ehrenpforte* (p. 106), un traité de composition, en deux parties, que Scheidt a laissé en manuscrit. Le portrait de cet artiste se trouve en tête de la *Tabulatura nova*.

SCHEIFFELHUT (Jacques), musicien allemand, né en Bavière, fut attaché à l'église Sainte-Anne d'Augsbourg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Lieblicher Frühlings,* etc., collection d'allemandes, courantes, etc., pour deux violons, viole et basse; Augsbourg, 1685, in-4°. 2° *Musikalisches Kleeblatt,* collection de marches, airs, rondos, bourrées, etc., pour deux violons et basse; Augsbourg, 1711, in-4°.

SCHEIN (Jean-Hermann), né à Grünhain, en Saxe, le 29 janvier 1586, était fort jeune lorsqu'il perdit son père, pasteur en ce lieu. Sa mère l'envoya à Dresde, où le prédicateur de la cour le fit entrer dans la chapelle de l'électeur, pour y chanter le soprano. En 1603, il fut admis comme interne au gymnase de Dresde, connu sous le nom de *Schulpforte;* puis il alla continuer ses études à l'université de Leipsick. En 1613, le duc de Saxe-Weimar le nomma son maître de chapelle. Deux ans après, il succéda à Calvisius, dans la place de *Cantor* à Leipsick, où il mourut en 1630, à l'âge de quarante-trois ans. On a imprimé de sa composition : 1° *Venus Krænzlein, oder weltliche Lieder mit* 5 *Stimmen,* etc. (Couronne de Vénus, ou chansons profanes à cinq voix, avec quelques entrées, gaillardes, etc.); Leipsick, 1609, in-4°. 2° Concerts à quatre voix, *ibid.*, 1612, in-4°. 3° *Cymbalum Sionium,* contenant trente cantiques allemands et latins à cinq, six, huit, dix et douze voix; *ibid.*, 1615, in-4°. 4° *Banchetto musicale,* nouvelle collection de pavanes, gaillardes, courantes et allemandes à cinq parties; *ibid.*, 1617, in-4°. 5° *Opellæ novæ,* première partie contenant des concerts spirituels à trois, quatre et cinq voix; *ibid.*, 1618; deuxième édition, *ibid.*, 1627. 5° (*bis*) *Musica divina,* collection de motets à huit, seize et vingt-quatre voix, avec basse continue pour l'orgue et timbales; *ibid.*, 1620, petit in-fol. 6° *Musica boscareccia,* chansons de chasseurs, villanelles d'invention italienne, à trois voix; *ibid.*, 1621, in-4°. Il y a aussi une édition de ce recueil publiée à Francfort (sans date). 7° *Israels Brünlein, auserlesene Sprucklein von* 5 *und* 6 *Stimmen* (Fontaine d'Israel, recueil de maximes de l'Écriture à cinq et six voix avec basse continue, composées dans le style des madrigaux); Francfort, 1623. 8° *Opellæ novæ,* deuxième partie, ou concerts spirituels à trois, quatre, cinq et six voix; Fribourg et Leipsick, 1626, in-4°. Ce recueil contient vingt-sept chants allemands et cinq latins. 9° *Cantional* ou livre de chant choral de la Confession d'Augsbourg, à quatre voix, etc.; Leipsick, 1627, in-8°. On voit dans l'*Ehren-Pforte* de Mattheson (page 106) que Hausmann possédait un traité de composition, de Schein, sous le titre de *Manuductio ad musicam poeticam*. On ne sait pourquoi Forkel et d'autres ont mis en doute si cet ouvrage est de Schein, ou s'il n'est qu'une seule et même chose avec le traité d'Otto (*voyez* ce nom) en langue allemande sur le même sujet : il est évident, par le titre même de ce dernier, qu'il était extrait de plusieurs ouvrages, notamment de celui de Schein.

SCHEINLEIN (Jean-Michel), fils d'un musicien de la Franconie qui était en même temps fabricant d'instruments, naquit à Langenfeld, en 1751. Instruit dans les ateliers de son père, il devint un habile luthier, et fabriqua des violons qui furent estimés en Allemagne.

SCHEINPFLUG (Chrétien-Gothilf), né dans un village de la Saxe, en 1722, entra d'abord en qualité de ténor dans la chapelle du prince de Rudolstadt, et succéda à Gebel, en 1753, comme maître de cette chapelle. Il mourut en 1770, à l'âge de quarante-huit ans, considéré comme un compositeur habile, particulièrement pour la musique d'église. Il a laissé en manuscrit : 1° Deux années de musique d'église; la deuxième finit au quatrième dimanche après la Trinité. 2° *Mithridate*, opéra représenté à Rudolstadt, le 5 mai 1754.

SCHELHAMMER (le docteur Gunther-Christophe), fils d'un professeur de médecine à l'université de Jéna, naquit en 1649, dans cette ville. Devenu orphelin à l'âge de deux ans, il fut destiné à l'exercice de la même profession que son père, et fit ses études à l'université de Leipsick. En 1672, il visita l'Allemagne et les Pays-Bas, séjourna à Leyde pendant deux ans, puis parcourut l'Angleterre, la France et l'Italie. De retour dans sa patrie, il obtint une chaire de botanique à Helmstadt, fut nommé, en 1690, professeur d'anatomie et de chirurgie à l'université de Jéna, et cinq ans après eut la chaire de médecine pratique à Kiel, où il mourut, le 11 janvier 1716. Sa thèse de doctorat est intitulée : *Dissertatio inauguralis medica de voce, ejusque affectibus*; Helmstadt, 1677, in-4°. Il s'y montre partisan du système de Fabrice d'Aquapendente concernant les fonctions et le mécanisme de l'organe vocal. Schelhammer a fait aussi imprimer une dissertation *De auditu*, Lugduni-Batavorum, 1684, in-8°.

SCHELIUS (Jacques), *Cantor* à Eisfeld, dans le duché de Saxe-Meiningen, naquit dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Christlicher Wünsch und Segen aus dem* 121 *Psalm genommen und mit* 6 *Stimmen komponirt* (Souhait et bénédiction chrétiennes, tirés du 121e psaume, à six voix); Eisfeld, 1618, in-4°.

SCHELLE (Jean), *Cantor* à l'école Saint-Thomas de Leipsick, naquit à Geisingen, dans le cercle de Misnie, où son père était *Cantor*. Après avoir été quelque temps sopraniste dans la chapelle de l'électeur de Saxe, il alla faire ses études à Wolfenbüttel, et les acheva à l'université de Leipsick. Son premier emploi fut celui de *Cantor* à Eilenbourg; puis il alla remplir les même fonctions à Leipsick, où il mourut en 1701. Kuhnau fut son successeur. Il a composé plusieurs années complètes de cantates et de morceaux pour le culte réformé, qui se trouvent en manuscrit à l'école de Leipsick, et n'a fait imprimer de sa composition que le recueil intitulé : *Melodien zu Joach. Fellers andæchtigen Studenten* (Les mélodies de l'étudiant pieux par Joach. Feller, à quatre voix).

SCHELLENBERG (Antoine-Othon), professeur à l'université de Gœttingue, au commencement du dix-neuvième siècle, a publié un livre singulier, qui a pour titre : *Die Pasimusik oder Hermannusspiel Bekanntmachung der vor einigen Jahren angekundigten Freuden Erfindung* (la Musique universelle, ou invention amusante connue depuis quelques années sous le nom de jeu d'Hermann); Gœttingue, 1811, gr. in-8°.

SCHELLENBERG (Hermann), organiste de l'église Saint-Jean, à Leipsick, est né dans cette ville, le 10 novembre 1816. Artiste distingué, il a donné avec succès des concerts d'orgue, en 1846, à Leipsick et dans plusieurs autres villes de la Saxe. Il a publié de sa composition : 1° Toccate-étude pour l'orgue; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Le 150e psaume pour voix solo, chœur et orgue; *ibid.* 3° Fantaisie et fugue (en *sol* mineur), pour l'orgue, à trois claviers, op. 1; Erfurt, Kœrner. 4° Cinq *Lieder* pour voix de contralto, avec accompagnement de piano, op. 6; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. M. Schellenberg a publié une analyse critique de l'édition des œuvres d'orgue de J.-S. Bach, publiée par Griepenkerl (*voyez* ce nom), chez Peters, à Leipsick (dans la *Gazette générale de musique*, 48me année, p. 291-296).

SCHELLER (Jacques), bon violoniste, naquit le 12 mai 1759, à Schettat, près de Rakonitz, en Bohême. Destiné à l'état ecclésiastique, il fut envoyé à Prague pour faire ses études chez les jésuites; mais un penchant invincible pour la musique lui fit abandonner cette carrière pour se livrer à l'étude du violon. Fort jeune encore, il se rendit à Vienne et y fut employé dans les orchestres; puis il fut attaché pendant deux ans à l'orchestre de la cour de Manheim, où il reçut des leçons de composition de l'abbé Vogler. Le désir de voyager pour perfectionner son talent lui fit quitter la cour de l'électeur Palatin; il par-

courut la Suisse, l'Italie, puis se rendit à Paris, où il séjourna trois ans, sans cesse occupé de l'étude du style de Viotti, le plus beau modèle qu'il pût choisir. De retour en Allemagne, il s'arrêta à Stuttgard, et entra dans la musique du duc de Wurtemberg, en qualité de maître de concerts. Il y était depuis sept ans et jouissait d'une existence heureuse, lorsque l'entrée des troupes françaises dans le duché de Wurtemberg, en 1792, lui enleva sa position. Il voyagea alors en Allemagne, et y donna des concerts; mais bientôt l'intempérance le fit tomber dans une misère si profonde que, ne possédant plus même de violon, il allait à pied de ville en ville, empruntant l'instrument dont il devait se servir. Il vivait encore ainsi en 1799; mais on n'a plus eu de renseignements sur sa vie depuis cette époque. Cet artiste est le premier qui imagina de jouer en harmonie sur les quatre cordes du violon, en détachant le talon de l'archet afin que les crins touchassent toutes les cordes pendant que la baguette frottait le dos de l'instrument. Cet effet a été reproduit depuis lors par plusieurs violonistes.

SCHELWIG (Samuel), professeur de théologie, bibliothécaire et recteur du gymnase de Dantzick, fut d'abord pasteur à Thorn. Il naquit en 1646, à Lissa, en Pologne, et mourut à Dantzick, le 18 juin 1715. On a de lui une thèse intitulée *Disputatio de musica;* Thorn, 1671, in-4°.

SCHEMELL (Georges-Christophe), *Cantor* à Zeitz, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié un livre choral qui renferme neuf cent cinquante-quatre mélodies du culte évangélique, sous le titre de *Musikalisches Gesangbuch;* Leipsick, 1736, in-4°.

SCHENCK (Jean), musicien au service de l'électeur Palatin, vers la fin du dix-septième siècle, et virtuose sur la basse de viole, se fixa à Amsterdam, où il paraît avoir terminé sa carrière. Il y fit graver les ouvrages suivants : 1° *Sang-Arien van Opera van Ceres en Bacchus,* op. 1 (Airs et chansons de l'opéra de *Cérès et Bacchus*). 2° *Konst-œffeningen,* etc., *quinze sonates pour basse de viole et basse continue,* op. 2; Amsterdam, 1688. 3° *Il Giardino armonico consistente in diverse sonate a due violini, viola di gamba, e basso continuo,* op. 3; *ibid.*, 1692, in-fol. 4° *Scherzi musicali per la viola di gamba con basso continuo ad libitum,* op. 6; *ibid.*, in-fol. oblong. 5° *Dix-huit sonates à violon seul et basse continue,* op. 7; *ibid.*, 1693, in-fol. 6° La Ninfa del Reno, *contenant douze sonates pour basse de viole, composées de préludes, allemandes, sarabandes,* etc., op. 8. 7° *L'Écho du Danube, sonates pour basse de viole et basse continue,* op. 9. 8° *Les Bizarreries de la goutte, contenant douze sonates pour basse de viole et basse continue,* op. 10.

SCHENCK (Jean-Georges), facteur d'orgues et d'instruments à clavier à Weimar, naquit en 1760, à Osthein, en Bavière. Devenu élève de Stein, à Augsbourg, il apprit dans ses ateliers les éléments de sa profession, puis se fixa à Weimar. En 1790, il avait déjà acquis de la réputation par ses grands pianos, supérieurs aux instruments anglais de la même époque. En 1800, il construisit un *piano-écho* dont on trouve la description dans le journal des Modes, de Vienne (mai 1800, pages 263-267). La forme de cet instrument était un carré long : Schenck y employa une longue table d'harmonie, dont le premier essai avait été fait par Hildebrand, en 1782, et qui fut employée peu d'années après à Paris, avec de considérables modifications du mécanisme, par Pfeiffer et Petzold.

SCHENCK (Jean), compositeur, naquit à Neustadt sur la Vienne, dans la Basse-Autriche, le 30 novembre 1753. Tomaselli, chanteur italien de la cathédrale, lui trouvant une belle voix, se plut à la cultiver, et lui donna des leçons de chant et de clavecin. Devenu enfant de chœur à l'âge de dix ans, Schenck reçut les premières leçons d'harmonie de Stall, directeur de l'école, et apprit à jouer du violon et de plusieurs instruments à vent. Plus tard, il fut élève de Wagenseil. Les compositions de Dittersdorf et de Haydn étaient devenues ses modèles : il imita leur manière dans ses premiers essais. En 1744, il se rendit à Vienne, où il trouva des protecteurs puissants qui lui procurèrent les moyens de compléter son éducation musicale. A l'âge de seize ans, il écrivit sa première messe solennelle, qui fut exécutée le 8 janvier 1778. Elle fut suivie de plusieurs compositions pour l'église et autres qui le firent connaître avantageusement, et lui firent obtenir la direction de la musique du prince d'Auersberg. Dans sa carrière laborieuse, il écrivit la musique de plusieurs drames et opéras, des cantates, des symphonies, et d'autres morceaux de musique instrumentale. Dans sa vieillesse, il tomba dans l'indigence et mourut à Vienne, le 29 décembre 1836, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Ce fut Schenck qui éclaira Beethoven sur la négligence qu'avait apportée Haydn

dans la correction des fautes de ses exercices de contrepoint, et qui lui conseilla d'étudier sous la direction d'Albrechtsberger. Les compositions de cet artiste pour le théâtre sont : 1° *L'Opéra sans titre,* au théâtre Schikaneder, vers 1790. 2° *Im Finstern ist nich gut tappen* (Il n'est pas bon de frapper dans les ténèbres), au théâtre impérial de Vienne, vers 1791. 3° *Les Vendanges,* au théâtre Marinelli, en 1791. 4° *Noël à la campagne,* au même théâtre, 1792, joué avec succès. 5° *La Couronne de la moisson,* au théâtre Schikaneder, 1791. 6° *Achmet et Almanzine,* au théâtre national de Vienne, 1795. Un rondeau de cet opéra, pour soprano, a été publié à Stuttgard, chez André. 7° *L'Étudiant mendiant,* à Vienne, 1796. 8° Morceaux de chant ajoutés à la pièce d'*Ifland* intitulée *Achmet et Zénide,* à Vienne, 1797. 9° *La Chasse,* opéra, Vienne, 1797. 10° *Le Barbier de village,* joué avec succès à Vienne et à Berlin. La partition réduite pour piano et flûte a été publiée à Leipsick, chez Hofmeister. 11° *Le Tonnelier.* La partition manuscrite de cet ouvrage se trouvait chez Traeg, à Vienne, en 1800.

SCHERBAUM (Joseph), né dans un village, près de Luditz, en Bohême, vers 1690, entra dans l'ordre des servites, au couvent de Saint-Michel de Prague, et y passa toute sa vie. Habile compositeur, il a laissé en manuscrit beaucoup de musique instrumentale à quatre parties, et une grande quantité de canons, genre dans lequel il excellait. Tous ces ouvrages ont été dispersés après la suppression du couvent de Saint-Michel.

SCHERER (Hans ou Jean), facteur d'orgues qui a eu de la célébrité dans le seizième siècle, naquit dans le Brandebourg, vers 1540. Ses principaux ouvrages furent : 1° L'orgue de l'église de Bernau, dans la Marche de Brandebourg, composé de trente-cinq jeux, deux claviers et pédale, construit en 1576. 2° Celui de l'église Notre-Dame, à Stendal, composé de dix-neuf jeux, construit en 1580. On trouve les dispositions de ces deux instruments dans le *Syntagma musicum* de Prætorius (tome II, page 176).

SCHERER (Sébastien-Antoine), organiste distingué, vécut à Ulm, vers le milieu du dix-septième siècle, d'abord sans emploi, puis avec le titre de second organiste de la ville, ainsi que l'indique le titre d'un de ses ouvrages, imprimé en 1664. On ne sait rien de plus sur cet artiste de mérite, et l'on ignore également le lieu, la date de sa naissance, celle de sa mort, et le nom du maître qui dirigea ses études. Ses ouvrages, qui le recommandent à l'attention des musiciens, sont les suivants : 1° *Musica sacra, hoc est missæ, psalmi et motettæ 3, 4 et 5 vocum cum instrumentis,* op. 1 ; Ulm, 1655, in-4°. 2° *Tabulatura in cymbalo et organo intonationum brevium per octo tonos, lib. I; Ulmæ, apud auctorem,* 1664, in-fol. Le deuxième livre de cette tablature d'orgue a pour titre : *Partitura* 8 *toccatorum usui apta cum vel sine pedali;* ibid., 1664, in-fol. Les deux livres ont été réunis sous ce titre général : *Sebast. Ant. Schereri vicæ organistæ Ulmensis operum musicorum secundum, distinctum in libros duos : tabulaturam in cymbalo et organo intonationum brevium per octo tonos, et partituram toccatarum usui aptam cum vel sine pedali, ad modernam suavitatem concinnatum, et ad petitionem multorum luci datum; Ulmæ, typis Balth. Kühnen,* 1664. On voit aussi, par le titre, que Scherer a gravé lui-même son ouvrage sur des planches de cuivre (*Ejusdemque auctoris sumptibus et manibus propriis æri incisa et insculpta*). Comme les tablatures d'orgue de Merulo et de Frescobaldi, les parties qui doivent être exécutées par la main droite sont écrites, dans l'ouvrage de Scherer, sur une portée de six lignes, et celles de la main gauche, sur une portée de huit. Les formes des pièces qui se trouvent dans le recueil dont il s'agit, et leur mérite, prouvent que Scherer avait étudié avec fruit les œuvres des plus célèbres organistes italiens et allemands. 3° *Sonaten für zwey Violinen und Viol da gamba* (Sonates pour deux violons et basse de viole); Ulm, 1680, in-fol. 4° *Suiten für die Laute* (Suites de pièces pour le luth); Augsbourg, Lotter, in-fol. (sans date).

SCHERER (Théophile), compositeur allemand, paraît avoir vécu, vers 1785, à Gênes, où il a fait imprimer ses ouvrages. On connaît sous son nom : 1° Six trios pour clavecin, violon et basse, op. 1 ; Gênes. 2° Six sonates pour violoncelle et basse, op. 5 ; *ibid.* 3° Six symphonies à huit parties, op. 6 ; *ibid.*

SCHERER (Jean-Guillaume-Auguste), pasteur primaire à Jauer, en Silésie, occupait déjà ce poste en 1801, comme le prouve un de ses sermons imprimé dans cette année, et il remplissait encore ces fonctions en 1817. Il a fait imprimer un bon livre choral à l'usage de Jauer, sous ce titre : *Sammlung christlicher Lieder für die Kirchliche Andacht evangel. Gemeinden, zunæchst der zu Jauer;* Breslau et Jauer, chez Grass et Barth, in-4° de sept cent quatre-vingt-deux pages avec XXXII

pages de préface. On trouve dans ce recueil beaucoup de bonnes mélodies composées par Scherer; il y a joint l'harmonie avec le doigter pour les organistes.

SCHERER (Antoine), archiviste des cercles de l'empire, à Saint-Polten (Autriche), naquit dans cette ville, en 1791. Il s'est fait connaître par l'ouvrage intitulé : *Abhandlung über Kirchenmusik im allgemeinen und in ihren einzelnen Theilen Entstehung und verbesserung bis auf unsere Zeiten* (Dissertation sur la musique d'église en général, et sur l'origine et le perfectionnement de ses diverses parties jusqu'à l'époque actuelle) ; Saint-Polten, chez Anne Lorenz, 1837, in-8° de cent six pages avec trente-six pages in-fol. d'exemples.

SCHERFFERSTEIN (Martin **KINNER DE**), né en 1534, à Leobschütz, en Silésie, fut professeur de poésie et d'histoire à Wittenberg, puis chancelier à Leobschütz. Élève de Mélanchton, il se distinguait par son savoir, son mérite dans la poésie, et son habileté dans la musique. Il mourut le 24 mars 1597, à Baumgarten, près de Frankenstein. Plusieurs mélodies de sa composition se trouvent dans l'*Hymnologie de Breslau*. Après sa mort, on a imprimé le recueil de ses cantiques, sous le titre de *Sylvulæ musicæ*, à Hildesheim, 1605, in-8°, divisé en deux livres. Henel a dit de Scherfferstein (*in Silesiogr.* cap. VII, p. 170) : *Quemadmodum harmoniæ musicæ eximius ipse fuit artifex, ita cordis et oris, mentis et linguæ, rationis et orationis in eo erat harmonia suavissima omniumque adeo virtutum consensus concentusque admirabilis.*

SCHERFFERSTEIN (Wenceslas **SCHERFFER DE**), vraisemblablement parent du précédent, et peut-être son fils, naquit à Leobschütz, dans les dernières années du seizième siècle. La guerre de trente ans l'obligea à abandonner le lieu de sa naissance et de se retirer à Brieg, où il eut une place d'organiste. En 1652, il publia un recueil de poésies en onze livres, dont le dernier est un poëme à la louange de la musique (*Der Musik Lob*).

SCHERLITZ (Jean-Valentin), né en 1732, à Gossel, dans le duché de Gotha, eut pour maître de musique le savant organiste Kellner, de Græfenroda. A l'âge de dix-neuf ans, il obtint une place d'instituteur et d'organiste dans la Hesse ; puis il entra au service du prince de Hohenlohe, qui lui fit achever ses études musicales sous la direction du maître de chapelle Georges Benda, à Gotha. Admis ensuite dans la chapelle du duc, il y remplit les fonctions d'organiste et de musicien de la chambre. Il mourut à Gotha, en 1793, à l'âge de soixante et un ans, laissant en manuscrit : 1° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle. 2° Plusieurs cantates religieuses. 3° Plusieurs trios pour deux violons et violoncelle. 4° Quelques sonates pour clavecin. 5° Six chorals à trois claviers pour l'orgue.

SCHERMER (Antoine), né en 1760, à Beilengries, sur le Danube, fit ses études à Neubourg, et suivit les cours de théologie à l'université d'Amberg. Il alla ensuite à Eichstadt et y fut ordonné prêtre. Ses connaissances étendues dans la musique le firent ensuite nommer maître de chapelle du couvent de Bénédictins de cette ville : il en remplissait encore les fonctions en 1814, et avait écrit plusieurs opéras composés pour des colléges, des messes, oratorios, cantates, et des concertos pour plusieurs instruments.

SCHERZ ou **SCHERZIUS** (Jean-Georges), professeur de droit et de philosophie à Strasbourg, naquit dans cette ville en 1678, et y mourut le 1er avril 1754. Au nombre de ses écrits, dont la plupart sont relatifs aux antiquités allemandes, on trouve : *Dissertatio physica experimentalis ; Argentorati, typis Melch. Pauschinger*, 1731, in-4° de cinquante pages. Il y traite de plusieurs expériences d'acoustique.

SCHETKY (Christophe), violoncelliste distingué, né à Darmstadt, en 1740, eut pour premier maître son père, musicien et secrétaire de la chambre du grand-duc. Il reçut ensuite quelques leçons de violoncelle d'Antoine Filtz, à Manheim, et apprit la théorie de l'harmonie sous la direction du maître de chapelle Endeler, à Darmstadt. Lorsqu'il eut atteint sa vingtième année, il reçut un engagement pour aller à Hambourg avec son père et ses sœurs : il y passa toute l'année 1761, incessamment occupé d'études pour perfectionner son talent ; puis il retourna à Darmstadt, où il entra dans la chapelle du grand-duc ; mais avec la liberté nécessaire pour faire de petits voyages à Manheim, Francfort et Wetzlar. Après la mort de son père et de sa mère, il fit un second voyage à Hambourg, en 1768, y séjourna deux ans, puis se rendit à Londres où la protection de Jean-Chrétien Bach lui procura un bon accueil. Cependant, il paraît qu'il ne s'y arrêta pas longtemps, et qu'il alla s'établir à Édimbourg. Bientôt après, ayant épousé une riche veuve, il ne s'occupa plus de la musique qu'en amateur ; mais il ne

jouit pas longtemps des avantages de sa nouvelle position, car il mourut à trente-trois ans, en 1773. Schetky a publié de sa composition : 1° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 1, à Londres. 2° Six duos pour violon et violoncelle, op. 2, *ibid.* 3° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 3, *ibid.* 4° Six sonates pour violoncelle et basse, op. 4, *ibid.* 5° Six duos pour deux flûtes, op. 5, *ibid.* 6° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 6, *ibid.* 7° Douze duos pour deux violoncelles avec quelques règles et observations pour jouer de cet instrument, op. 7, *ibid.* 8° Six duos faciles pour deux violoncelles; Paris, Sieber. 9° Six sonates pour violon et violoncelle, op. 13; *ibid.* Le même artiste a laissé en manuscrit beaucoup de concertos pour violoncelle et orchestre, des symphonies, six trios pour violoncelle obligé, alto et basse, *la Nuit de Zacharie,* cantate pour contralto, deux violes, deux flûtes, deux cors et violoncelle obligé, composée pour sa sœur, et exécutée à Hambourg.

SCHEUENSTUHL (Michel), bon organiste, naquit le 3 mars 1705, à Guttenstetten, près de Bayreuth. A l'âge de dix-sept ans, il obtint la place d'organiste à Wilhelmdorf, résidence du prince de Hohenlohe; mais, en 1729, il donna sa démission pour la place d'organiste à Hof, dans le Voigtland. Il occupa celle-ci jusqu'à sa mort. Il a publié de sa composition : 1° Sonate pour le clavecin, qu'il grava lui-même à l'eau-forte. 2° Trois œuvres de petites pièces appelées *suites de clavecin.* 3° Deux œuvres d'exercices pour le même instrument, *ibid.* 4° Deux concertos pour le clavecin, 1738.

SCHEUERMANN (le P. Flavius), né à Lohe, près de Ratisbonne, en 1744, entra, en 1762, dans l'ordre des Franciscains, et passa la plus grande partie de sa vie au couvent central de Kaisersheim, où il était encore en 1812. Bon organiste et compositeur, il a écrit plusieurs messes, motets et litanies répandus dans les couvents de la Bavière.

SCHEUFLER (Martin), facteur d'orgues, né en Silésie, dans la seconde moitié du seizième siècle, a construit, en 1600, l'orgue de l'église de la Madeleine, à Breslau, composé de trente-six jeux. Cet instrument n'a été refait qu'en 1723, après avoir servi pendant cent vingt-deux ans.

SCHEYERMANN (Georges), professeur de piano à Nantes, naquit, en 1767, à la Verrerie de Monthermé (Ardennes), où son père, Suisse d'origine, était ouvrier. Le voisinage de l'abbaye de Prémontrés de Lavaldieu lui fournit, dès l'âge de huit ans, les moyens de recevoir une bonne éducation, particulièrement dans la musique. Il y eut pour condisciple Méhul, et tous deux reçurent des leçons du P. Hanser (*voyez* ce nom) pour l'orgue, le clavecin et la composition. A quinze ans, Scheyermann était déjà assez habile pour aller remplir les fonctions d'organiste à l'abbaye de Foncarmont, dans la haute Normandie. Après trois années de séjour dans ce lieu, il se rendit à Paris, où il trouva son ancien ami Méhul qui lui fit continuer ses études d'harmonie, et lui fit obtenir des leçons de Séjan pour l'orgue. Au mois de septembre 1789, il accepta la position d'organiste et de directeur des concerts de la ville, à la Rochelle, où il passa dix années. De retour à Paris, en 1801, avec l'intention de s'y livrer à la culture de l'art, il ne s'y arrêta cependant que huit mois, parce que des propositions avantageuses lui furent faites pour aller s'établir à Nantes, où s'écoula le reste de sa vie. Il y mourut le 29 juin 1827. On a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour piano et violon, op. 1; Paris, Porro. 2° Deux sonates pour piano et violon ou flûte, op. 2; Paris, Sieber. 3° Pastorale pour piano et harpe; *ibid.* 4° Deux recueils de romances avec accompagnement de piano; Paris, Leduc. Il a laissé en manuscrit : 1° *Le Couronnement de Numa Pompilius,* opéra en deux actes, composé pour le théâtre de Nantes. 2° Plusieurs cantates avec orchestre. 3° Trois concertos pour le piano. 4° Symphonie concertante pour deux pianos et orchestre. 5° Trio concertant pour piano, flûte et basson obligés. 6° *La Bataille d'Austerlitz,* symphonie militaire. 7° Une ouverture à grand orchestre. 8° Beaucoup de morceaux détachés pour le piano. 9° Plusieurs morceaux pour des loges de francs-maçons.

SCHEYRER ou **SCHREYER** (Bernard), frère mineur de Saint-François de Paule, au couvent du faubourg d'Au, près de Munich, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Musica choralis theorico-practica,* ou méthode facile pour apprendre en peu de temps le plain-chant; Munich, chez Jean Jœklin, 1663, in-4°.

SCHIASSI (Cajétan-Marie), violoniste et compositeur, né à Bologne, dans les dernières années du dix-septième siècle, a fait représenter dans cette ville avec succès plusieurs opéras dont voici les titres : 1° *Amor tra nemici,* 1732. 2° *La Fede ne' tradimenti,*

1732. 3° *Alessandro nell' Indie*, 1734. 4° *Demofoonte*, 1735. 5° *Didone abbandonata*, 1735. On a aussi imprimé de sa composition : *Douze concerti a violino principale, violini di ripieno, alto-viola, violoncello e cembalo*, op. 1, à Amsterdam, chez le Cène. Schiassi était membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne.

SCHIASSI (Philippe), chanoine de la cathédrale de Bologne, et membre de l'Académie des sciences de l'Institut de cette ville, mort en 1838, dans un âge avancé, est connu par des travaux dans les sciences mathématiques. Au mois de janvier 1832, il a lu à l'Académie des sciences une dissertation latine sur le tempérament dans l'accord des instruments à clavier, dont une traduction italienne a été publiée sous ce titre : *Del temperamento per l'accordatura del gravicembalo e dell' organo. Dissertazione recitata in latino nell' Academia delle scienze dell' Instituto di Bologna li 12 gennaro dell' anno 1832, ed ora pubblicata in italiano; Bologna, tipografia dall' Olmo e Ciocchi*, 1832, in-4° de vingt-six pages, avec six planches. Il faut joindre à cet écrit une feuille in-4°, intitulée : *Lettera nella quale si dà notizia della esperienza fatta in Bologna di un nuovo metodo di accordatura del gravicembalo e dell' organo coll' aggiunta di una tavoletta per l'applicazione pratica di tal metodo.*

SCHIATTI (G.), compositeur et violoniste italien, était, vers 1740, maître de concerts du margrave de Bade-Dourlach. En 1747, il se rendit à Pétersbourg, où il entra dans la chapelle impériale. On a gravé de sa composition, à Amsterdam, six trios pour deux violons et basse, op. 1.

SCHIAVELLI (Jules), compositeur vénitien, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il a fait imprimer : *Mottetti a cinque e sei voci*; Venise, 1565, in-4°.

SCHICHT (Jean-Godefroid), naquit à Reichnau, près de Zittau, le 29 septembre 1753. Fils d'un pauvre tisserand, il n'aurait été lui-même qu'un artisan, si son oncle ne l'eût adopté dès l'âge de deux ans, et ne lui eût fait faire de bonnes études au collége de Zittau, où il demeura pendant dix ans, puis à l'université de Leipsick. L'organiste Trier fut son premier maître de clavecin; mais bientôt dégoûté par la négligence de cet homme, dont il ne recevait que de rares leçons, il prit la résolution de diriger lui-même ses études musicales. Son penchant pour cet art lui fit abandonner les cours de droit de l'université. Naumann l'avait recommandé à Hiller, alors *Cantor* de l'école de Saint-Thomas de Leipsick; celui-ci l'employa en qualité d'accompagnateur et d'organiste de l'école. Il était en même temps premier violon du concert de la ville. La retraite de Hiller, en 1785, fit jeter les yeux sur Schicht pour la direction du grand concert, et dans le même temps il fut choisi pour remplir les fonctions d'organiste de la nouvelle église du convent. Il occupait encore ces places lorsqu'il reçut (au commencement de 1810) sa nomination de *Cantor* et de directeur de musique de l'école Saint-Thomas de Leipsick. Il en remplit les fonctions avec honneur jusqu'à sa mort, arrivée le 16 février 1823. En 1820, l'Académie de musique de Stockholm l'avait choisi pour un de ses membres, et peu de jours avant sa mort, le roi de Saxe se préparait à le nommer son maître de chapelle. Schicht avait épousé, en 1786, la cantatrice italienne Valdesturla, qui lui donna quatre filles, dont une seule, douée de grandes dispositions pour la musique, a vécu. Madame Schicht a chanté au concert de Leipsick pendant dix-neuf ans : elle est morte dans cette ville, en 1809.

Les compositions de Schicht ont été longtemps exécutées avec succès à Leipsick ; mais elles ont eu peu de retentissement dans le reste de l'Allemagne et sont à peu près inconnues en France. On n'a publié que celles dont voici les titres : 1° *Das Ende der Gerechten* (la Fin du Juste), oratorio de la Passion, à quatre voix et orchestre (gravé en partition); Leipsick, Hofmeister. 2° *La Fête des chrétiens sur le Golgotha*, oratorio à quatre voix, en partition pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Cet ouvrage a été chaleureusement applaudi à toutes les reprises qu'on en a faites à Leipsick. 3° Trois motets allemands à quatre voix et orchestre, en partition ; Leipsick, Hofmeister. 4° Le 100° psaume (*Jauchzet dem Herrn*), à deux chœurs, en partition; *ibid.* 5° *Te Deum*, à quatre voix, chœur et orchestre ; en partition, *ibid.* 6° *Allgemeine Choralbuch für Kirchen, Schulen*, etc. (Livre choral général pour les églises, les écoles, etc., à quatre parties, pour l'orgue ou le piano), en trois parties; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, in-4° oblong. 7° Mélodies chorales à trois et quatre voix ; Leipsick, Peters. 8° Le *Pater noster* et le *Benedicite*, à voix seule avec orgue; *ibid.* 9° *Joie d'Aminte au retour de Lalagé*, cantate pour soprano et orchestre; Leipsick, 1778. 10° *Le prix de la poésie*, grande cantate en deux parties, avec orchestre, en partition pour

le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 11° Six chants de Claudius à quatre et cinq voix; Leipsick, Hofmeister. Parmi les ouvrages du même artiste qui sont restés en manuscrit, on remarque : 12° *Moyse sur le Sinaï*, oratorio à cinq voix, chœur et orchestre. 13° Quatre *Te Deum*. 14° Deux messes. 15° Grand motet choral (*Nach einer Prüfung kurzer Tage*), en neuf parties, à trois, quatre, cinq, six, sept et huit voix. 15° Beaucoup de cantates de circonstance avec orchestre. 16° Trois proverbes à quatre voix en style fugué. 17° Six grands chœurs italiens et allemands avec orchestre. 18° Concerto pour le piano. 19° Caprices et sonates pour le même instrument.

Schicht s'était livré à l'enseignement de l'harmonie pendant près de trente ans; il publia le système qui l'avait guidé pour cet enseignement dans un livre qui a joui en Allemagne de quelque faveur, et qui a pour titre : *Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungs-System* (Principes fondamentaux d'harmonie, d'après le système des modifications, etc.); Leipsick, Breitkopf et Hærtel (sans date), in-folio de soixante-six pages. La méthode de Schicht est purement empirique. Il y considère la dominante comme base de l'accord parfait majeur *sol, si, ré;* de l'accord de septième *sol, si, ré, fa,* d'où se tire l'accord parfait diminué *si, ré, fa;* de l'accord de neuvième *sol, si, ré, fa, la,* d'où se déduisent l'accord de septième de sensible *si, ré fa, la,* et l'accord parfait mineur, *ré, fa, la;* de l'accord de onzième *sol, si, ré, fa, la, ut,* d'où se tire l'accord de septième mineure *ré, fa, la, ut;* et enfin, de l'accord de treizième *sol, si, ré, fa, la, ut, mi,* d'où provient l'accord de septième majeure *fa, la, ut, mi.* L'altération accidentelle des intervalles de ces accords complète le système de Schicht. On lui doit aussi les traductions allemandes de la *Grammaire de l'art du chant* de madame Celoni-Pellegrini (Leipsick, Peters), et de la *Méthode de piano* de Dussek et Pleyel, dont il y a eu cinq éditions publiées à Leipsick.

SCHICK (Ernest), violoniste, naquit à La Haye, au mois d'octobre 1756. Son père, maître de danse à Amsterdam, lui enseigna cet art, où il devint habile; mais son penchant irrésistible pour la musique le lui fit abandonner. Il se livra à l'étude du violon, sous la direction de Kreutzer, maître de concerts qui se trouvait alors à Amsterdam; puis il reçut des leçons d'Esser (*voyez* ce nom), et en dernier lieu devint élève de Lolli, lorsque celui-ci revint de Pétersbourg. Il en adopta la manière et fut au nombre des violonistes qui l'imitèrent le mieux. L'électeur de Mayence l'admit dans sa musique, en qualité de premier violon. En 1782, Schick voyagea en Allemagne avec le violoncelliste Triklir, et partout il excita l'admiration par l'expression suave de son jeu et le brillant de son exécution, particulièrement dans le *staccato*. Arrivé à Hambourg, en 1794, après que l'invasion des troupes françaises eut dispersé la musique de l'électeur de Mayence, il avait l'intention de s'y fixer; mais dans la même année il se rendit à Berlin, où sa femme fut engagée au Théâtre National et à celui de la cour. Il y eut le titre de premier violon ou de maître de concerts de la chapelle du roi. Schick est mort à Berlin, le 10 décembre 1815. Il a publié de sa composition, à Berlin, en 1783, six concertos pour violon, avec orchestre.

SCHICK (Marguerite-Louise), femme du précédent, et dont le nom de famille était **HAMEL**, naquit à Mayence, le 26 avril 1773. Son père, bassoniste de la chapelle de l'électeur, lui donna les premières leçons de musique et de piano. A l'âge de huit ans, elle passa sous la direction de madame Hellmuth, artiste de talent. Après que la voix de mademoiselle Hamel eut acquis du timbre, ses heureuses dispositions furent remarquées par le prince électeur, qui lui accorda une pension pour aller étudier le chant à Wurzbourg, chez un bon professeur italien nommé *Steffani*. De retour à Mayence, elle entra dans la musique du prince, en qualité de cantatrice. En 1791, elle épousa le violoniste Schick, et fit avec lui quelques petits voyages en Hollande et dans l'Allemagne du Rhin. Vers le même temps, elle était devenue l'élève de Righini, alors maître de chapelle à Mayence et directeur de la musique du Théâtre National. Madame Schick débuta sur la scène, en 1791, par le rôle de *Lilla*, dans l'opéra de ce nom; puis elle brilla dans l'*Arbore di Diana*, de Martini, dans *le Talisman*, de Salieri, dans les rôles de *Suzanne*, des *Noces de Figaro* et de *Zerline* de *Don Juan*. Les grands événements qui dispersèrent la chapelle de l'électeur et firent fermer le théâtre, obligèrent madame Schick à s'éloigner de Mayence. Arrivée à Hambourg au commencement de 1794, elle y donna quelques représentations avec un brillant succès; mais les offres avantageuses qui lui furent faites pour s'y fixer ne l'empêchèrent pas de se rendre à Berlin, où elle eut à la fois un engagement pour le Théâtre Royal et un autre pour celui de Kœnigstadt: elle y débuta le 11 oc-

tobre 1794, dans l'*Axur* de Salieri. Depuis cette époque jusqu'à sa mort, elle ne s'éloigna de Berlin que pour faire un voyage à Breslau; et dans sa carrière dramatique, elle joua tous les genres avec un égal succès. L'*Alceste* et l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, n'eurent jamais de meilleur interprète. La rupture d'une artère la fit mourir presque subitement le 29 avril 1809, à l'âge de trente-six ans. Des obsèques magnifiques lui furent faites, et les artistes des deux théâtres se réunirent pour y exécuter le *Requiem* de Mozart. Plusieurs discours furent prononcés sur sa tombe, et M. Conrad Levezow (*voyez* ce nom), conservateur du musée de Berlin, publia une notice sur la vie de madame Schick, ornée de son portrait, sous le titre : *Leben und Kunst der Fr. Marg. Schick;* Berlin, Duncker et Humblot, in-8°.

SCHICK (FRÉDÉRIC), fils des précédents, né à Berlin, le 6 novembre 1794, se livra de bonne heure à l'étude de la clarinette, sur laquelle il acquit un talent distingué. En 1812, il se fit entendre dans un concert avec un brillant succès. Le 5 février 1817, il entra dans le corps de musique du 34me régiment d'infanterie, qui était en garnison à Stralsund. Dans l'année suivante, il se rendit à Berlin et obtint le titre de musicien de la chambre du roi, et fut nommé première clarinette du Théâtre Royal. En 1832, il entra dans le corps de musique du régiment de l'empereur Alexandre, en garnison à Berlin, dont il devint directeur de musique en 1842. En 1848, il fut décoré de l'ordre de l'Aigle rouge. Il a obtenu sa retraite avec la pension, en 1859. Cet artiste a écrit un grand nombre de morceaux pour la musique militaire.

SCHICK (THÉOPHILE), pianiste, né en Bavière, vécut à Paris vers 1808; mais après la restauration, il retourna en Allemagne et demeura quelque temps à Augsbourg. On a gravé de sa composition : 1° Trois grandes sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 1; Paris, Sieber. 2° Andantino avec huit variations; Augsbourg, Gombart. 3° Valses et contredanses pour piano; Paris, Sieber.

SCHICKANEDER ou **SCHIKANEDER** (JEAN-EMMANUEL), acteur, compositeur et directeur de spectacles, naquit à Ratisbonne, en 1751. Après y avoir achevé ses études musicales et littéraires, il se sentit entraîné vers le théâtre par un goût irrésistible, et pour la première fois il parut sur la scène, en 1773. Le succès qu'il y obtint décida de sa carrière. En 1777, il joua à Munich quelques rôles tragiques, entre autres celui d'Hamlet, où il fit admirer son intelligence dramatique. Devenu directeur d'une troupe d'acteurs ambulants, il la conduisit à Salzbourg, Grætz, Linz, puis se rendit dans la capitale de l'Autriche, où il fit construire le théâtre sur la Vienne (*an der Wien*). Le mélodrame, avec ses accessoires de belles décorations, de riches costumes et de machines, fut le genre de spectacle qu'il y établit. De temps en temps, il y faisait aussi jouer des opéras. Ce fut lui qui, après avoir fait l'informe canevas de *la Flûte enchantée,* alla le présenter à Mozart pour qu'il en composât la musique. On sait comment le génie de ce grand homme sut triompher de l'absurdité du poëme. Schickaneder, dont les affaires étaient fort dérangées, n'avait pu offrir au compositeur aucun prix pour son travail, et celui-ci ne s'était réservé que la propriété de sa partition; mais peu touché d'un sacrifice si généreux, le directeur de spectacle trahit la confiance de celui qui l'avait sauvé de sa ruine par un chef-d'œuvre, et vendit en secret la partition de *la Flûte enchantée* à d'autres entrepreneurs de théâtre. Schickaneder est mort à Vienne, le 21 septembre 1812, à l'âge de soixante et un ans. Il avait composé le texte et la musique de l'opéra allemand *Die Lyranten*.

Son neveu (Charles Schickaneder), régisseur du théâtre de Prague, est auteur de la musique de plusieurs petits opéras, et de beaucoup de trios comiques pour soprano, ténor et basse, dont Simrock, de Bonn, a publié quelques-uns.

SCHICKHARD (JEAN-CHRÉTIEN), flûtiste et hautboïste, vécut à Hambourg, depuis le commencement du dix-huitième siècle jusque vers 1730. Roger, éditeur de musique à Amsterdam, a gravé les ouvrages suivants de la composition de cet artiste : 1° Sonates pour flûte seule et basse continue, op. 1. 2° *Idem,* pour hautbois et basse continue, op. 2. 3° *Idem,* pour flûte seule et basse continue, op. 3. 4° *Idem,* pour deux flûtes et basse, op. 4. 5° *Idem,* pour flûte, deux hautbois, basse de viole et basse continue, op. 5. 6° *Idem,* pour deux flûtes et basse continue, op. 6. 7° Douze sonates pour deux hautbois, basse de violon et basse continue, op. 7. 8° Sonates pour hautbois seul et basse continue, op. 8. 9° *Idem,* pour deux flûtes et basse, op. 9. 10° *Idem,* pour deux hautbois et basse continue, op. 10. 11° Recueil de menuets pour deux hautbois et basse, op. 11. 12° *Principes de la flûte, contenant des airs à deux dessus sans basse, propres à pousser un éco-*

lier très-avant en la manière de faire dans tous les tons les cadences sur cet instrument, op. 12. 13° Concerts à deux hautbois, deux violons, basse et basse continue, op. 13. 14° Quatorze sonates pour un hautbois, flûte, basse et basse continue, op. 14. 15° *Principes de hautbois contenant des airs à deux hautbois sans basse, très-propres à apprendre à jouer du hautbois, et la manière de faire tous les tons sur cet instrument.* 16° Douze sonates à deux flûtes et basse, op. 16. 17° Six *idem,* à une flûte et basse, op. 19. 18° *Idem,* pour hautbois et basse continue, op. 20. 19° Airs spirituels des Luthériens à deux flûtes et basse, op. 21. 20° Sonates pour hautbois, deux flûtes et basse, op. 22.

SCHIEBEL (Jean-Georges), poëte et musicien, fut recteur et cantor à Ratzbourg, en Danemark, où il mourut le 2 mai 1684. J.-G. Ahle indique, dans ses *Dialogues musicaux de l'automne* (*Musikalisches Herbstgespræch,* un livre de Schiebel intitulé : *Curiouseste Wunderwerke der Natur, se sie durch den einstimmenden Klang an Menschen, Vieh und allen Creaturen ansübt, etc.* (Merveilles curieuses que la nature exerce par des sons harmonieux sur l'homme, les animaux et autres créatures, etc.); mais il ne fait connaître ni le lieu ni la date de l'impression de cet ouvrage.

SCHIEDERMAYER (Joseph-Bernard), organiste de la cathédrale de Linz (Autriche), mort dans cette ville, le 8 janvier 1840, fut un compositeur fécond de musique d'église. On a publié de lui les ouvrages dont voici les titres : 1° *Missa a quattro voci, con 2 violini, 2 trombe ed organo,* n° 1, op. 18 (en *ré*); Linz, Haslinger. 2° *Idem,* à quatre voix, deux violons, deux cors et orgue, n° 2, op. 19 (en *sol*); *ibid.* 3° Messe à quatre voix, deux violons, deux trompettes et orgue, n° 3, op. 20 (en *ut*); *ibid.* 4° Messe solennelle à quatre voix, orchestre et orgue, op. 27; *ibid.* 5° Messe avec graduel et offertoire, à quatre voix, deux violons et orgue (en *fa*), op. 31; Vienne, Haslinger. 6° *Idem,* à quatre voix, deux violons, deux cors *ad libitum* et orgue (en *ut*), op. 32; *ibid.* 7° *Idem,* idem (en *sol*), op. 33; *ibid.* 8° Messe avec graduel et offertoire à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux trompettes, timbales et orgue (en *ré*), op. 34; *ibid.* 9° Messe *idem* (en *ut*), op. 35; *ibid.* 10° Messe avec graduel et offertoire, à quatre voix, deux violons, alto, deux clarinettes, deux trompettes, timbales et orgue (flûtes et bassons *ad libitum*), op. 36 (en *mi*); *ibid.* 11° Messe de *Requiem,* à quatre voix, deux violons, deux cors, contrebasse et orgue (en *mi* bémol), op. 46; *ibid.* 12° Messe pour la fête de Pâques, à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux trompettes, contrebasse et orgue (en *ut*), op. 66; *ibid.* 13° Messe pastorale pour la fête de Noël, à quatre voix, deux violons, flûte, deux clarinettes, basson, deux trompettes, timbales, contrebasse et orgue, op. 72; *ibid.* 14° Messe pour la campagne, à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux cors, violoncelle, contrebasse et orgue (en *mi* bémol), op. 75; *ibid.* 15° Messe à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes, timbales et orgue; *ibid.* 16° Nouvelle messe allemande, à quatre voix et orgue; *ibid.* 17° Messe solennelle à quatre voix et orchestre, op. 101; *ibid.* 18° Deux graduels et offertoires pour tous les temps, à quatre voix, deux violons, deux cors et orgue, op. 21; *ibid.* 19° *Tantum ergo* et litanie de la Vierge *idem,* op. 25; *ibid.* 20° Litanies à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux trompettes, timbales, contrebasse et orgue, op. 41; *ibid.* 21° Vêpres *idem,* op. 42; *ibid.* 22° *Te Deum* idem, op. 43; *ibid.* 23° Deux *Asperges* à quatre voix, basse et orgue; deux *idem* à quatre voix, deux violons, basse et orgue, op. 45; *ibid.* 24° Graduel (*Victimæ paschali*) à quatre voix, deux violons, deux clarinettes, deux cors, contrebasse et orgue, op. 67; *ibid.* 25° Offertoire (*Hæc dies*) pour soprano et chœur, deux violons, deux clarinettes, deux cors, contrebasse et orgue, op. 68; *ibid.* 26° *Pange lingua* à quatre voix, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, op. 70; *ibid.* 27° Quatre Évangiles à quatre voix, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, op. 71; *ibid.* 28° Graduel pastoral (*Tecum principium*) pour voix de basse et clarinette solo, avec deux violons, deux trompettes, timbales et orgue, op. 73; *ibid.* 29° Offertoire pastoral (*Lætentur cœli*), pour soprano et violon concertant, chœur à trois voix, deux violons, flûte, deux clarinettes, basson, deux trompettes, timbales, contrebasse et orgue, op. 74; *ibid.* 30° Graduel (*Voce mea ad Dominum*), à quatre voix, chœur, deux violons, deux clarinettes, deux cors, contrebasse et orgue, op. 76; *ibid.* 31° Offertoire (*Exaudi Deus*), idem, op. 77; *ibid.* Schiedermayer a écrit aussi des symphonies, œuvres 8 et 9; Vienne, Haslinger; des pièces d'harmonie, des trios pour instruments à archet, des sonates de piano, des pièces d'orgue et des danses. Il est auteur d'une instruction sur le plain-chant, intitulée :

Theoretische praktische Chorallehre, zum gebrauch beim katholische Kirchen ritus (Doctrine théorique et pratique de chant choral, suivant le rit de l'église catholique); Linz, Haslinger, 1828, brochure in-4° de quinze pages. Schiedermayer a publié aussi un abrégé de la méthode de violon de Léopold Mozart, sous le titre de *Theoretisch-praktische Violinschule,* dont il a été fait des éditions à Vienne, Hambourg, Mayence et Posen.

SCHIEDERMAYER (Jean-David), facteur d'instruments à Nuremberg, naquit à Erlang, au mois d'avril 1753. Élève de Stein, d'Augsbourg, il se distingua par la bonne qualité des pianos dont il perfectionna le système de mécanique légère alors en usage. Il s'était d'abord établi dans le lieu de sa naissance, mais, en 1797, il se fixa à Nuremberg, où il mourut le 20 mars 1805, à l'âge de cinquante-deux ans.

Un fils de Schiedermayer (Jean-Laurent), né à Erlang, en 1786, s'est fixé à Stuttgard, en 1809, et y a établi une fabrique de pianos d'où il est sorti de bons instruments. Il est mort dans cette ville, au mois d'avril 1860. Ses fils, facteurs habiles, continuent la fabrication des pianos et y ont ajouté celle des harmoniums. L'aîné était membre du jury à l'exposition internationale de Londres, en 1862.

SCHIEFFERDECKER (Jean-David), professeur de théologie à Weissenfels, naquit en cette ville, le 7 novembre 1672, et y mourut le 11 juin 1721. On lui doit la publication du livre choral de Weissenfels avec les mélodies et la basse continue pour l'accompagnement; Weissenfels, 1714, in-4°.

SCHIEFFERDECKER (Jean-Chrétien), vraisemblablement de la même famille que le précédent, était accompagnateur et claveciniste du théâtre de Hambourg, vers 1720. Après la mort de Buxtehude, célèbre organiste de l'église Sainte-Marie, à Lubeck, Schiefferdecker obtint sa place, en se soumettant à la condition d'épouser sa fille. Il en remplit les fonctions avec honneur pendant vingt-cinq ans, et mourut à Lubeck, en 1732. Pendant son séjour à Hambourg, il avait écrit pour le théâtre : 1° *Alaric,* opéra en trois actes, représenté en 1702. 2° Le premier acte de *Victor,* dont les deux autres furent composés par Mattheson et Bronner, 1702. 3° *Regnerus,* en trois actes, 1702. 4° *Justin,* en trois actes, 1706. Pendant son séjour à Lubeck, il publia une collection de pièces de clavecin intitulée : *XII musikalisches Concerten, bestehend aus ausserlesene Ouverturen, nebst einigen schœnen Suiten und Sonaten;* Hambourg, 1713, in-fol. Il a laissé en manuscrit des cantates spirituelles sur des textes des évangiles des dimanches et fêtes.

SCHIEFLHOLZ (Jean-Paul), directeur de musique à l'église paroissiale de l'université d'Ingolstadt, mourut dans cette ville, en 1757. Walther appelle cet artiste *Schieffelholz,* et Gerber, *Schiffelholz;* mais son nom est écrit, sur l'ouvrage qu'il a publié, comme je le donne ici : il se peut que ce soit une faute typographique. Cet ouvrage a pour titre : *Thesaurus reconditus quem, que quærit, inveniet, seu VIII concerten a violino principale,* 2 *violini, viola, violoncello et organo;* Augsbourg, 1727, in-fol. Schieflholz a laissé en manuscrit beaucoup d'autres compositions.

SCHIEKE (Jean), né à Grimma, en Saxe, était, en 1693, élève à l'université de Leipsick, où il soutint, le 22 décembre de cette année, une thèse qui a été imprimée sous ce titre : *Organum musicum, historice extructum;* Leipsick, 1593, Joh. Georg, in-4° de six feuilles.

SCHIFF (Chrétien), cantor et directeur de musique à Lauban, en Silésie, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a publié une ode funèbre pour soprano, contralto, deux ténors et basse à Gœrlitz, en 1679, in-fol. Le pasteur Muscov (*voyez* ce nom) ayant attaqué sa musique dans son écrit intitulé : *Gestrafter Missbrauch der Kirchen-Musik,* Schiff réfuta son antagoniste avec modération dans une réponse qui a pour titre : *Schrift und Vernunftmæssiges Lob der in Gottes Wort wohlgegründeten vocal und instrumental-Kirchenmusik, aus rechtschaffener Theologorum Schriften entlehnt, und wider der Verstand und lieblosen Eifer der Musikfeinde wohlmeinend vorgestellet von Christian Schiff, chori musici Director* (Éloge écrit et raisonné de la musique d'église vocale et instrumentale bien démontré dans la parole de Dieu, etc.).; Lauban, 1694, in-8° de trente pages.

SCHILCHA (Antoine), organiste à Brzezno, en Bohême, y était aussi maître d'école à la fin du dix-huitième siècle. Précédemment il avait été organiste à Jungbunzlau. Il mourut à Brzezno, en 1795. On trouve dans les archives de l'église de Raudnitz des messes, offertoires et litanies de sa composition, en manuscrit.

SCHILD (Melchior), organiste et compositeur à l'église Saint-Georges et Saint-Jac-

ques de Hanovre, avait fait ses études musicales à Amsterdam, sous la direction du célèbre organiste Sweiinck, et était parvenu à un rare degré d'habileté. Il mourut à Hanovre, en 1668, laissant à ses enfants pour environ cinquante mille francs de biens, quoiqu'il n'eût joui pendant toute sa vie que d'un médiocre revenu. On ne connait point d'œuvres imprimées de Schild, mais il a laissé en manuscrit des chorals variés pour l'orgue.

SCHILLING (Gustave), docteur en philosophie et conseiller de cour à Stuttgard, est né le 3 novembre 1803, à Schwiegershausen, dans le royaume de Hanovre. Fils d'un pasteur protestant, dont le père et le grand-père avaient été organistes, et qui était lui-même musicien instruit et bon organiste, il apprit sous sa direction les éléments de l'art qui, plus tard, est devenu l'objet principal de ses travaux. Dès l'âge de dix ans, il se fit entendre en public sur le piano; dans le même temps, il se livra à l'étude de l'orgue, du violon, de la flûte et du violoncelle, et s'essaya dans la composition de quelques morceaux de musique religieuse. A l'âge de quinze ans, il entra au collége; puis il alla, en 1823, étudier la théologie à l'université de Gœttingen. Il termina ses études littéraires et scientifiques à l'université de Halle. Fixé à Stuttgard, en 1830, il y prit la direction d'une école de musique pour laquelle il écrivit, dans la même année, un petit lexique de musique destiné spécialement aux pianistes. Quelques travaux littéraires remplirent les années suivantes; mais bientôt il conçut le plan d'un grand dictionnaire de musique qu'il parvint à réaliser, en associant à sa rédaction quelques hommes distingués, au nombre desquels on trouve les noms de Fink, La Motte-Fouqué, Grosheim, Heinroth, Marx, Keferstein, G. Nauenburg, L. Rellstab, de Seyfried, du savant professeur de physique Weber, etc. Schilling s'était réservé les articles d'esthétique, ce qui concerne la musique des Hébreux, une grande partie de la biographie, et la rédaction générale. L'ouvrage, dont le premier volume parut en 1835, fut achevé en six volumes dans l'année 1838, et deux ans après un septième volume, contenant le supplément, a été publié. Bien qu'entaché de défauts inséparables d'un travail de ce genre, il est le meilleur et le plus complet des dictionnaires de musique publiés jusqu'à ce jour (1864), et l'on y trouve des articles bien étudiés.

Dans l'année 1838, Schilling, dont l'activité était remarquable, fit paraître aussi un livre important par son objet, mais auquel on peut reprocher d'être trop superficiel dans le fond et dans la forme. Ce livre a pour titre : *Essai d'une philosophie du beau dans la musique, ou Esthétique de cet art.* Des critiques sévères, dures même, de cet ouvrage, ont paru dans les journaux. Il est incontestable que ce livre manque de profondeur; toutefois, quelles que soient ses imperfections, on ne doit pas perdre de vue la difficulté du sujet; difficulté si grande, qu'elle a été l'écueil des hommes les plus distingués qui ont essayé de le traiter. La même rigueur a accueilli la publication d'un autre livre du docteur Schilling sur la science de l'harmonie, qui a paru, en 1839, sous le titre de : *Polyphonomos, ou l'art d'acquérir une connaissance complète de l'harmonie, en trente-six leçons.* Je ne crois pas devoir ici reproduire les accusations de plagiat qu'on a dirigées contre l'auteur de cet ouvrage et de l'*Essai d'une philosophie du beau dans la musique;* car il faut se défier de toute polémique passionnée.

Dans le temps même où tant de travaux différents semblaient devoir l'absorber tout entier, Schilling avait entrepris la formation d'une société allemande pour les progrès de la musique et de sa science, et était parvenu à y réunir les hommes les plus recommandables de l'époque, entre autres Cherubini, Meyerbeer, Spontini, Spohr, W. Schneider, Lachner, Fr. Schneider, etc. Il entreprit aussi un journal des travaux de cette société qui a paru sous le titre *Annales de l'Association nationale allemande pour la musique et pour la science;* cette publication n'a pas été continuée. Le prince de Hohenzollern-Hechingen nomma Schilling conseiller de cour, en 1839, et l'Académie de musique de Stockholm l'admit au nombre de ses membres.

Les principaux ouvrages de ce littérateur musicien sont les suivants : 1° *Musikalische Handwœrterbuch nebst einigen Vorangeschickten allgemeinen philosophisch-historischen Bemerkungen über die Tonkunst. Insbesondere für Clavierspieler bearbeitet,* etc. (Lexique portatif de musique, etc.); Stuttgart, Paul Neff, 1830, in-12. 2° *Encyclopædie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal Lexikon der Tonkunst* (Encyclopédie de toutes les sciences musicales, ou dictionnaire universel de la musique); Stuttgart, Fr.-Henri Kæhler, 1835-1840, sept volumes gr. in-8°, y compris le supplément auquel Gassner (*voyez* ce nom) a fourni beaucoup d'articles biographiques, et celui de la

littérature musicale. 3° *Versuch einer Philosophie des Schœnen in der Musik, oder Æsthetik der Tonkunst* (Essai d'une philosophie du beau dans la musique, ou Esthétique de cet art); Mayence, Schott, 1838, un volume, gr. in-8° de six cent quarante-deux pages. 4° *Polyphonomos, oder die Kunst in 36 Lectionen sich eine vollstændige Kenntniss der musikalischen Harmonie zu erwerben* (le Polyphone, ou l'art d'acquérir une connaissance complète de l'harmonie, en trente-six leçons); Stuttgart, Weise, 1839, un volume, gr. in-8°. 5° *Beleuchtung des Hoftheaters in Stuttgart* (Examen du théâtre de Stuttgart); Stuttgart, Neff, 1832, in-8°. Cet examen porte particulièrement sur ce qui concerne la musique. 6° *Allgemeine Generalbasslehre, mit besonderer Rücksicht auf angehende Musiker, Organisten und gebildete Dilettanten* (*Science générale de la Basse continue*, etc.); Darmstadt, L. Pabst, 1839, un volume grand in-8° de cinq cent quatre-vingt-deux pages, Dans ce livre, comme dans le *Polyphonomos,* Schilling se montre faible en tout ce qui concerne la pratique de l'art: ses exemples manquent de correction. Il mettait trop de hâte dans ses ouvrages, et sa position, habituellement gênée, l'obligeait à traiter le même sujet de manières différentes pour se procurer de l'argent. C'est ainsi qu'il fit un troisième traité d'harmonie, sous ce titre: *Musikalischer Autodidakt, oder Anleitung zu vollstandiger Kenntniss der musikalischen Harmonie* (le Musicien instruit par lui-même, ou introduction à la connaissance complète de l'harmonie musicale, etc.). 7° *Geschichte der heutigen oder modernen Musik*, etc. (Histoire de la musique moderne, etc.); Carlsruhe, 1841, un volume très-grand in-8° de huit cent seize pages. 8° *Akustik oder die Lehre vom Klange* (Acoustique ou science des sons); *ibid.*, 1842, in-8°. 9° *Das musikalische Europa, oder Sammlung von authentischen Lebensnachrichten über jetzt in Europa lebende Tonkünstler*, etc., etc. (l'Europe musicale, ou recueil de notices authentiques sur la vie des musiciens actuellement vivants en Europe); Stuttgart, 1840, in-8°. Schilling s'est expatrié en 1857, et s'est établi à New-York, où il a fondé une école de musique.

SCHIMF (Christophe), prêtre et maître de chapelle de l'église principale d'Eichstædt (Bavière), vers le milieu du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage de sa composition intitulé: *Augustissimæ Virginis Mariæ Antiphonæ et Litaniæ 2, 3, 4 et 5 vocibus, 2 violinis et organ. decantandæ; Œniponti, typis Mich. Wagneri*, 1658, in-4°.

SCHIMPERILN (Chrétien), musicien bavarois, était, au commencement du dix-septième siècle, *cantor* à Ochsenhausen, dans le Wurtemberg. Il a publié de sa composition six messes à huit voix, à Augsbourg, 1616, in-4°.

SCHIMPKE (Christophe), né à Tetschen, en Bohême, vers 1725, fut un virtuose sur le basson, et joua avec talent de plusieurs autres instruments. Ses compositions instrumentales, écrites avec goût, le firent choisir par le comte de Thun pour directeur de sa musique. Après la mort de ce seigneur, Schimpke fut employé comme directeur de musique à Johannisberg, en Silésie, où il mourut en 1789. Cet artiste a laissé en manuscrit, de sa composition: 1° Onze symphonies à grand orchestre. 2° Cinq concertos pour alto. 3° Trois concertos pour violoncelle. 4° Un concerto pour hautbois. 5° Deux concertos pour cor. 6° Quatre concertos pour basson.

SCHINDELMEISSER (madame Fanny), épousa en première noce un négociant, nommé *Dorn*, dont elle eut un fils qui s'est fait connaître par son talent dans la composition (*voyez* Dorn). Après la mort de Dorn, elle devint la femme de Schindelmeisser, rentier de la même ville, qui mourut aussi, en 1817. Alors elle se rendit à Berlin et se livra à l'enseignement de la musique et du piano par une méthode particulière de son invention. En 1845, elle fonda à Dresde une seconde école basée sur la même méthode. Elle mourut à Berlin, le 28 février 1846. Cette dame a publié un écrit dans lequel elle expose les principes de son enseignement, et qui a pour titre: *Ein Wort über meine Musik-Unterrichts-Anstalt* (Un mot sur mon système d'enseignement de la musique); Berlin, Voss, 1840, in-8° de trente-trois pages.

SCHINDELMEISSER (Louis), compositeur, fils de la précédente, est né à Kœnigsberg, le 8 décembre 1811. Il était âgé de treize ans, lorsqu'il suivit sa mère à Berlin, où il fréquenta les cours du gymnase. Son premier maître de musique fut un Français, nommé *Hostie*, artiste de talent qui, en 1824, fut engagé comme violoniste au théâtre Kœnigstadt, à Berlin, et qui mourut dans cette ville dix ans après. Le premier instrument sur lequel Schindelmeisser se fit entendre fut la clarinette, dont il jouait avec habileté. A l'âge de vingt et un ans, il s'éloigna de Berlin, parcourut l'Autriche et fut chef d'orchestre des théâtres de

Salzbourg, Inspruck et Grætz. De retour à Berlin, en 1837, il occupa une position semblable au théâtre Kœnigstadt. En 1838, il se rendit à Pesth et y passa neuf années en qualité de directeur de musique du théâtre allemand. Au mois de février 1847, il reçut un engagement de *Capellmeister* (chef d'orchestre) de l'Opéra de Hambourg. Il quitta cette position à l'automne de 1848, pour une autre semblable au théâtre de Francfort. En 1851, il alla diriger la musique du théâtre de la cour à Wiesbaden, et enfin, il accepta la place de maître de chapelle du grand-duc de Hesse-Darmstadt, en 1853. Il est mort à Darmstadt, le 20 mars 1864. Les ouvrages principaux de Schindelmeisser sont : 1° *Boniface, apôtre de l'Allemagne,* oratorio exécuté à Pesth, le 25 décembre 1844. 2° *Mathilde,* opéra héroïque en trois actes, de Caroline Pichler. 3° *Die Zehn glücklicher Tage* (les Dix jours heureux), opéra romantique en quatre actes. 4° *Peter von Szapary,* opéra hongrois en trois actes, représenté au théâtre de Pesth, le 8 août 1839. 5° *Malvina,* opéra tragique en quatre actes, représenté dans la même ville, en 1841. 6° *Die Ræcher* (les Vengeurs), opéra romantique en quatre actes, représenté en 1844. 7° *Diavolina,* grand ballet en quatre actes. 8° Ouvertures et marches pour des drames représentés à Berlin et à Hambourg. 9° Concerto pour clarinette et piano (en *ut* mineur); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 10° Symphonie concertante pour quatre clarinettes et orchestre, op. 2; *ibid.* 11° *Impromptu,* solo pour piano (en *ut*), op.4; Hambourg, Bœhme. 12° Deuxième *Impromptu,* op. 7; *ibid.* 13° Sonate héroïque pour piano (en *fa*), op. 8; *ibid.* 14° Pièces caractéristiques en forme de *Lieder,* op. 14; Hambourg, Schuberth. 15° Trois bagatelles pour piano, op. 22; Hambourg, Bœhme. 16° Deuxième grande sonate pour piano (en *sol* mineur), op. 23; *ibid.* 17° Troisième *idem* (en *ré* majeur), op. 40; Mayence, Schott. 18° *Loreley,* ouverture de concert; Cologne, Schloss. 19° Beaucoup de *Lieder,* en recueils et détachés.

SCHINDLER (P.-S.), compositeur allemand, dont le nom n'est connu que par le livret du premier opéra qui fut représenté à Copenhague, le 15 avril 1689, pour l'anniversaire du jour de naissance du roi de Danemark Christian V. Cet opéra, en langue allemande, a pour titre : *Der Gotter Streit* (le Combat des dieux). Il fut joué au château d'Amalienbourg. Schindler en avait écrit la musique. Le compositeur de ballets, et les danseurs des intermèdes, Clément, Barrayer, Colart et Versigny, étaient Français. Le livret de l'opéra, écrit par R.-A. Burchard, a été imprimé à Copenhague, chez J.-P. Bockenhoffer (sans date), in-4° de quatre feuilles.

SCHINDLER (Jean-Chrétien-Théophile), violoncelliste et luthiste à la chapelle de l'électeur de Mayence, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Ses premières compositions parurent vers 1768. Les catalogues de Breitkopf et d'autres indiquent de sa composition des concertos, sonates et duos pour violoncelle, ainsi que des concertos pour le clavecin : toutes ces productions sont restées en manuscrit.

SCHINDLER (Antoine), est né en 1796, à Medl, près de Neustadt, dans le cercle d'Olmütz, où son père était *cantor* et maître d'école. Dans sa jeunesse, il se livra à l'étude du violon. Arrivé à Vienne, il y fut employé comme violoniste, puis comme chef d'orchestre à l'Opéra allemand. Dans le même temps, il travailla à la rédaction des notices musicales (*Musikalischen Nachrichten*) publiées dans la *Gazette des théâtres de Vienne.* Admis dans l'intimité de Beethoven, à cause de l'admiration et de l'attachement qu'il témoignait pour cet homme illustre, il passa près de lui près de dix années, fut le confident de ses travaux, de ses chagrins, de ses affaires, et lui prodigua ses soins dans sa dernière maladie. Il écrivit à Moschelès, sur les derniers moments et sur les obsèques de Beethoven, plusieurs lettres qui ont été publiées dans les septième et huitième volumes du recueil périodique intitulé *Cæcilia,* et dont la traduction française se trouve dans la *Revue musicale* (t. I, p. 499-504). En 1831, Schindler fut appelé à Munster, en qualité de directeur de musique de la cathédrale et de l'Académie. Après trois années passées dans cette ville, il accepta, en 1835, une place de directeur de musique à Aix-la-Chapelle, où il fit exécuter quelques morceaux de sa composition; mais des discussions survenues entre lui et plusieurs amateurs auxquels leur position donnait de l'influence, rompirent les arrangements qui avaient été pris à cet égard. Depuis 1837, Schindler ne remplit plus d'autres fonctions à Aix-la-Chapelle que celles de professeur de musique dans l'enseignement particulier. En 1842, il retourna à Munster. Après y avoir passé quelques années, il se retira à Bockenheim, près de Francfort-sur-le-Mein, où il est mort dans les premiers jours de janvier 1864. Il possédait beaucoup de

manuscrits originaux de Beethoven, et de petits livres où ce grand artiste écrivait ses premières pensées musicales. Cette précieuse collection a été achetée par le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, pour la Bibliothèque royale de Berlin. On doit à Schindler un ouvrage rempli de faits intéressants intitulé : *Biographie von Ludwig Van Beethoven* (Biographie de L. van Beethoven); Munster, Aschendorff, 1840, in-8° de deux cent quatre-vingt-seize pages, avec un beau portrait de Beethoven et deux *fac-simile* de son écriture. Après la publication de cet écrit. Schindler fit un voyage à Paris; de retour à Aix-la-Chapelle, il s'occupa de la rédaction d'un nouvel ouvrage concernant les impressions que lui avait laissées l'exécution des œuvres de Beethoven aux concerts du Conservatoire; ce second livre a paru à Munster, en 1842, sous le titre : *Beethoven in Paris,* un volume in-8°. Les deux ouvrages ont été réunis dans une seconde édition publiée à Munster, en 1844, un volume in-8°. Il en a été donné une troisième, dans la même ville, en 1860, deux parties in-8°.

SCHINDLOEKER (Philippe), violoncelliste de la cour impériale de Vienne, né à Mons (Hainaut), le 25 octobre 1753, suivit son père à Vienne, où Himmelbauer lui donna des leçons de violoncelle. En 1795, il fut nommé violoncelliste solo du théâtre de la cour, et trois ans après, il obtint un poste semblable à la cathédrale de Saint-Étienne; enfin, en 1806, l'empereur le nomma violoncelliste de sa chambre. Retiré en 1811, Schindlœker est mort à Vienne, le 16 avril 1827. Il a laissé en manuscrit, de sa composition : 1° Concerto pour violoncelle et orchestre. 2° Sonates pour violoncelle et basse. 3° Rondo pour violoncelle et basse. On n'a imprimé de lui qu'une *Sérénade pour violoncelle et guitare;* Vienne, Diabelli.

SCHINDLOEKER (M. Wolfgang), neveu du précédent, naquit à Vienne, en 1789. Élève de son oncle pour le violoncelle et la composition, il devint habile sur cet instrument, et apprit aussi à jouer de plusieurs instruments à vent, entre autres du hautbois et de la flûte. A l'âge de quinze ans, il se fit entendre en public à Vienne, dans un concerto de violoncelle. Il entra, en 1807, au service du grand-duc de Würzbourg, en qualité de musicien de la chambre. On a publié de sa composition : 1° Douze pièces pour cinq trompettes et timbales; Vienne, Haslinger. 2° Sérénade pour cor de bassette, flûte, alto et violoncelle; Mayence, Schott. 3° Trio pour hautbois, violon et basse; *ibid.* 4° Douze duos pour deux cors, Munich, Falter. 5° Grand duo pour deux violoncelles, op. 5; Offenbach, André. 6° Trois duos instructifs pour deux violoncelles; *ibid.* 7° Fantaisie et polonaise pour flûte avec violon, deux altos et violoncelle; *ibid.*

SCHINKE (Joseph), facteur d'orgues et d'instruments à clavier, à Hirschberg, a appris les éléments de son art chez Pierre Zeigins, de Frankenstein. Ses principaux ouvrages sont l'orgue du séminaire de Bunzlau, construit en 1825, et composé de onze jeux, deux claviers et pédale; celui de Tillendorf, de seize jeux, deux claviers et pédale; celui de Schwerte, de vingt-cinq jeux; enfin celles de Falkenhain, de Domanze, de Meffersdorf, et plusieurs autres lieux de la Silésie. Schinke est mort en 1829.

SCHINMEYER (Jean-Adolphe), docteur en théologie, naquit à Stettin, en 1733. Après y avoir rempli les fonctions de conseiller du consistoire et de professeur de langues orientales, il fut nommé prédicateur de l'église allemande à Stockholm, puis, en 1778, surintendant de la Poméranie suédoise et prédicateur de l'université de Greifswald. L'année suivante, il fut appelé à Lubeck en qualité de surintendant. Il mourut dans cette ville, le 3 mai 1796. Parmi ses écrits, on trouve un recueil de trois sermons (*Predigten über das Gœttliche, Schœne und Beruhigende d. Christenheit*); Flensbourg, 1773, in-8°, dont le premier a pour sujet l'inauguration d'un nouvel orgue.

SCHINN (Jean-Georges), flûtiste et compositeur, naquit le 14 septembre 1768, à Sinzig, près de Ratisbonne, et reçut de son père, instituteur dans ce lieu, les premières instructions sur la musique. Après avoir commencé ses études littéraires au couvent de Prüfing, il alla les continuer au séminaire de Neubourg, sur le Danube. De là il se rendit à l'université de Dillingen, pour y suivre les cours de philosophie et de droit. Ses études ne l'empêchaient pas de cultiver la musique, ni de s'exercer sur le violon, le basson et la flûte. Une circonstance imprévue décida de sa vocation pour cet art; car ayant fait un voyage à Eichstædt, pour y visiter quelques camarades d'études qui étaient entrés dans la musique du prince-évêque, ceux-ci le déterminèrent à les imiter, et il accepta en effet une place de flûtiste de la chapelle, qui était vacante. Ce fut alors qu'il étudia l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Bachsmidt; mais la cécité dont

ce maître fut frappé peu de temps après obligea Schinn à solliciter de l'évêque d'Eichstædt la permission d'aller continuer ses études de composition à Salzbourg, auprès de Michel Haydn. La sécularisation de l'évêché d'Eichstædt lui ayant fait perdre sa place, il entra, au mois de décembre 1808, à l'orchestre de la cour à Munich. Il mourut dans cette ville, le 18 février 1833, après une courte maladie. On a publié de la composition de cet artiste : 1° *Gebet um Frieden* (Prière pour la paix), à plusieurs voix; Munich, Falter. 2° Cantique pour la fête de la sainte Croix, pour deux ténors et deux basses; *ibid.* 3° *Chant funèbre sur le tombeau de mon père;* ibid. 4° Six chansons de Gleim pour trois voix d'hommes, op. 7; Munich, Sidler. 5° Six chants pour quatre voix d'hommes, op. 8; *ibid.* 6° *Le 1er mai,* chant pour quatre voix d'hommes, op. 9; *ibid.* 7° Chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 10, 11, 12; *ibid.* Schinn a laissé en manuscrit plusieurs messes et offertoires à quatre voix et orchestre.

SCHIOERRING (Niels), musicien danois, attaché à la musique de la cour de Copenhague, naquit vers le milieu du dix-huitième siècle, et fit ses études musicales à Hambourg, sous la direction de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. En 1783, il publia un recueil de cantiques avec la basse continue, en langue danoise. Il avait entrepris aussi la formation d'un livre choral général en langue allemande, et avait rassemblé pour ce travail un nombre immense de livres du même genre, particulièrement choisis parmi les plus anciennes éditions. Bach revit tout l'ouvrage, et y ajouta la basse chiffrée pour l'accompagnement; mais Schiœrring mourut vers 1800, avant d'avoir fait sa publication. Il avait réuni une belle bibliothèque musicale formée de compositions de tout genre, de livres de théorie et de littérature de la musique, de sa belle collection de livres de chant choral, et l'avait cédée au roi de Danemark, en s'en réservant la jouissance; mais un incendie anéantit tout cela avec la bibliothèque particulière du roi, le 26 février 1794. Une collection de douze cents portraits de musiciens fut tout ce que Schiœrring put sauver de ce désastre.

SCHIRA (François-Vincent), compositeur dramatique, né à Milan, en 1812, fit ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et y reçut les leçons de Federici et de Basilj (*voyez* ces noms). Lorsqu'il sortit du Conservatoire, il fit représenter au théâtre de *la Scala,* en 1833, son premier opéra, intitulé *Elena et Malvina.* Pendant l'année de 1834, il dirigea la musique au théâtre Carcano. Appelé à Lisbonne, en 1835, en qualité de chef d'orchestre et de directeur du chant du théâtre *Santo Carlos,* il y fit représenter dans l'année suivante *Il Trionfo della Musica,* opéra bouffe, et écrivit la musique d'un grand nombre de ballets, qui eurent de brillants succès, et dont plusieurs ont été représentés à Vienne et à Milan. En 1837, il donna au théâtre de Lisbonne *I Cavalieri di Valenza,* opéra sérieux dont le roi de Portugal fut si satisfait, qu'il décora le compositeur de l'ordre *l'Abito del Christo.* Après cinq ans de séjour à Lisbonne, Schira se rendit à Londres, où il fut, pendant deux ans, directeur de musique de *Princess 's Theatre.* En 1844, il succéda à Benedict, pour les mêmes fonctions, au théâtre de Drury-Lane. Il se trouvait encore dans cette ville, en 1848; après cette époque, on ne trouve plus de renseignements sur sa personne, si ce n'est que les journaux de musique ont annoncé que cet artiste était retourné à Lisbonne, et y était mort du choléra.

SCHIRER (Joseph), compositeur allemand, né vers le milieu du dix-huitième siècle, vécut quelque temps à Rome, où il étudia le contrepoint sous la direction de Janaconi, puis se rendit à Naples, où il écrivit, et fit représenter, en 1776, *Didone,* en deux actes. Trois ans après, il donna *Creso in Media,* au théâtre Saint-Charles, et en 1781, *Amore e Psiche,* en trois actes. Ces trois ouvrages se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du conservatoire de Naples, ainsi qu'un *Gloria Patri* à six voix, *alla Palestrina,* composé par Schirer.

SCHIRMER (Jean-Georges), facteur de pianos, naquit à Hauræden, dans la principauté de Schwarzbourg, et mourut à Sondershausen, le 21 mars 1790. Il avait appris son art dans les ateliers de Friederici, à Gera. Ses pianos étaient estimés dans la Saxe.

SCHIZZI (le comte Folchino), directeur de la maison des orphelins, à Crémone, naquit à Milan, en 1785. On lui doit une intéressante notice biographique du célèbre compositeur Mozart, qui renferme particulièrement des anecdotes sur sa jeunesse, et sur son séjour à Milan. Ce petit ouvrage a pour titre : *Elogio storico di W. A. Mozart; Cremona, stamperia de' fratelli Manini,* 1817, in-8°. Le comte Schizzi est aussi auteur d'une notice sur la vie et les travaux de Paisiello, intitulée :

Della vita e degli studj di Giovanni Paisiello: Milan, Truffi e compi., 1833, in-8° de cent douze pages, avec le portrait du compositeur.

SCHLADEBACH (le docteur Jules), compositeur et écrivain sur la musique, sur qui les biographes allemands ne fournissent que de vagues renseignements, paraît être né à Dresde, vers 1810. M. Bernsdorf ne fournit même que quatre lignes, dans le *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst,* sur M. Schladebach, qui en fut le fondateur et qui a publié les premières livraisons de cet ouvrage. Il se borne à dire qu'il vécut d'abord à Dresde et qu'il s'y livrait à des travaux de littérature. La *Gazette générale de musique de Leipsick* nous apprend, dans le troisième volume de la table des matières, qu'il publiait alors des critiques sur l'art, sous le pseudonyme de *Wise*. J'ai appris à Leipsick qu'il y avait fréquenté l'université dans sa jeunesse, et y avait obtenu le doctorat en médecine. En 1831, il adressa, de Charlottenbourg, près de Berlin, une lettre à la rédaction de la *Gazette générale de musique Leipsick;* M. de Ledebur dit, en effet (*Tonkünstler-Lexikon Berlin's,* p. 504), que le docteur Schladebach résidait alors dans cette ville. Plusieurs ouvrages de ce docteur-compositeur et littérateur, ayant été publiés à Leipsick, Schleusingen, Rudolstadt, Freiberg et Vienne, il est vraisemblable qu'il a visité ces différentes villes et que, peut-être, il y a résidé plus ou moins longtemps. En 1855, il s'est établi à Posen, pour y coopérer à la rédaction d'un journal, mais on voit par un de ses derniers ouvrages qu'il vivait à Sondershausen, en 1860. Les compositions connues de M. Schladebach sont : 1° *Der Dorfpfarrer* (le Pasteur de village), suivi d'un choral *ad libitum,* à voix seule, avec piano, op. 1; Berlin, Trautwein, 1831. 2° Chœur liturgique à quatre voix, pour les églises évangéliques du royaume de Prusse, op. 2; Berlin, Frœhlich, 1832. 3° Dix-huit chants spirituels à quatre voix; Leipsick, Pœnicke. 4° Six recueils de *Lieder* à voix seule avec piano, op. 7; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 8, en deux livraisons; Berlin, Challier; op. 12, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 13, *ibid.;* op. 16; Vienne, Mechetti; op. 17, Brunswick, Meyer; op. 19, *ibid.* 4° Chants à quatre voix, op. 9; Berlin, Challier. 5° Le 100me psaume (*Lobe den Herrn*) à quatre voix, exécuté à la fête musicale de Meissen, en 1844. 6° Cantate pour la fête de Noël à quatre voix d'hommes, op. 15; Schleusingen, Glaser. 7° Grande messe (en *ré*) pour voix solo, chœur et orchestre, exécutée à Dresde, en 1846. 8° Deux nocturnes pour cor chromatique ou violoncelle et piano, op. 20; Rudolstadt, Müller. M. Schladebach entreprit, en 1854, la publication du *Nouveau Lexique universel de musique,* annoncé avec la collaboration de Liszt, Marschner, Reissiger et Spohr, qui n'y ont rien fait; il en publia les premières livraisons ; puis il cessa d'y travailler, et ce fut M. Édouard Bernsdorf (*voyez* ce nom), qui le continua et l'acheva. La dernière production de M. Schladebach est un traité de l'organisation de la voix humaine pour le chant intitulé : *Die Bildung der menschlichen Stimme zum Gesang;* Sondershausen, 1860, in-8° de quarante-deux pages, avec des figures ; bon ouvrage, où l'on trouve des aperçus nouveaux.

SCHLÆGER (C.-D.), pianiste et compositeur allemand, qui paraît avoir vécu à Brunswick, mais sur qui je n'ai pas de renseignements, n'est connu que par les titres de quelques-uns de ses ouvrages. On a sous son nom : 1° Sonate pour piano à quatre mains (en *ut*); Brunswick, Spehr. 2° Sonates pour piano seul, op. 15, 16 ; *ibid.* 3° Sonate pour la harpe; *ibid.* 4° Six romances ou ariettes à voix seule avec accompagnement de piano; *ibid.*

SCHLÆGER (Hans), né le 5 décembre 1820, à Filskirchen, dans la Haute-Autriche, eut pour premier maître de chant, de piano et de violon son père, musicien de profession; ensuite il alla continuer ses études de musique, comme enfant de chœur, au monastère de Saint-Florian. Lorsqu'il en sortit, il se rendit à Vienne, où Preyer lui enseigna la composition. En 1855, M. Schlæger a été nommé directeur de musique de la société chorale connue sous le nom de *Wiener Gesangverein.* On connaît, sous le nom de cet artiste, une messe solennelle, des chœurs d'hommes, une symphonie, des quatuors pour instruments à archet et des *Lieder;* ces ouvrages lui ont fait une honorable réputation.

SCHLECHTA (Louis), moine du couvent de Wilhering, dans la Haute-Autriche, près de Linz, était né en Bohême. Il mourut en 1785, avec la réputation d'un excellent organiste. Il a laissé en manuscrit des fugues, des préludes, et quelques concertos pour l'orgue, ainsi que plusieurs morceaux de musique d'église.

SCHLECHTER (Mathias), bon professeur de piano, à Vienne, est né dans cette ville, le 17 septembre 1803. Dans sa jeunesse il fit ses études élémentaires au collége des Piaristes,

et apprit le chant, le violon et le piano. Plus tard, il se livra exclusivement à l'étude de ce dernier instrument, et reçut du chevalier de Seyfried des leçons de contrepoint. Parmi ses compositions imprimées ou manuscrites, on remarque des préludes et cadences pour le piano, des variations pour le même instrument, des ouvertures pour l'orchestre, des concertos de cor, violoncelle, contrebasse et autres instruments, une messe, des graduels, le *Pater noster*, le *Libera*, et beaucoup de pièces originales et d'arrangements pour la musique militaire. On a aussi sous son nom un ouvrage périodique intitulé : *Der praktische Lehrer an Clavier* (le Professeur au clavier). Cette méthode pratique est composée de pièces faciles avec le doigté.

SCHLEGEL (Frédéric-Antoine), flûtiste à Grætz, en Styrie, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un livre élémentaire intitulé : *Gründliche Anweisung die Flœte zu spielen, nach Quantzens Anweisung* (Instruction élémentaire sur l'art de jouer de la flûte, d'après les principes de Quantz) ; Grætz, 1788, in-8°.

SCHLEGEL (Élie), facteur d'instruments, vécut à Altenbourg, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il inventa, en 1794, un *piano-clavecin* qui, par la pression du genou substituait à volonté un registre de clavecin à celui du piano, et auquel étaient ajoutés des registres de barpe et de luth.

SCHLEGER (François), violoniste de la chapelle impériale de Vienne, fit un voyage à Paris, vers 1770, et y fit graver un œuvre de six trios pour deux violons et basse, op. 1 ; Paris, Bailleux.

SCHLESINGER (Martin), violoniste distingué, naquit en 1751, à Wildenschwert, en Bohême. Il vécut d'abord à Kœniggrætz, puis se rendit à Presbourg, où il fut placé, en 1788, chez le cardinal archevêque, en qualité de violon solo et de directeur des concerts. Plus tard, il alla à Vienne et y entra au service du comte Erdœdy, comme virtuose de la chambre. Cet artiste estimable est mort à Vienne, le 12 août 1818, à l'âge de soixante-sept ans. Il a publié quelques solos pour le violon, entre autres un thème avec six variations pour violon et orchestre (Leipsick, Fleischer), et un rondo hongrois pour violon et piano (Vienne, Mechetti); il a laissé en manuscrit des concertos pour son instrument.

SCHLESINGER (David), professeur de piano, est né à Hambourg, en 1802, d'une famille israélite. Après avoir publié quelques morceaux pour son instrument dans cette ville, il fit un voyage à Vienne, puis se fixa à Londres, en 1827. Je crois qu'il n'a pas quitté l'Angleterre depuis lors. Il s'y est fait entendre avec succès au concert de la Société philharmonique. On connaît sous le nom de cet artiste : 1° *Allegro di bravura*, pour piano seul, op. 1 ; Hambourg, Cranz. 2° Introduction et rondo brillant, op. 2 ; *ibid.* 3° Valses pour le même instrument, op. 3 ; *ibid.* 4° Thème de Mozart varié, op. 4 ; *ibid.* 5° *La Gaieté*, rondino, op. 5 ; *ibid.* 6° Introduction et variations sur un thème varié de J.-B. Cramer, op, 6 ; *ibid.* 7° Thème varié, op. 8 ; *ibid.*

SCHLESINGER, famille d'éditeurs de musique. **MARTIN-ADOLPHE SCHLESINGER**, père, fonda à Berlin, vers 1795, sa maison de commerce pour la librairie et la musique. Son fils aîné, *Maurice-Adolphe*, né à Berlin, le 30 octobre 1798, fit son apprentissage dans la maison paternelle pour la librairie et le commerce de musique. Lorsque la Prusse se leva en masse pour secouer le joug de la France, il s'engagea dans le régiment de hussards de Brandebourg et fit les campagnes de 1814 et 1815. Rentré à Berlin, à la fin de cette année, il reprit ses occupations premières. En 1819, il visita Dresde et Vienne, et après un séjour de quelques mois dans cette ville, il se rendit à Paris, où il entra dans la maison de librairie de Bossange père. Il y resta jusqu'en 1823, et n'en sortit que pour fonder lui-même une librairie; mais le préfet de police *Franchet* lui refusa le brevet nécessaire, parce qu'il passait pour libéral et avait des relations avec quelques-uns des chefs du parti opposé à la royauté de la restauration. Les difficultés qui s'opposaient à la réalisation de son dessein le décidèrent à se livrer au commerce de musique, et par sa prodigieuse activité, sa maison devint bientôt une des plus importantes de Paris dans ce genre d'industrie. Sa première opération fut la publication des opéras de Mozart en partitions de piano, pour lesquelles le célèbre peintre Horace Vernet dessina les frontispices; puis il publia les œuvres complètes de musique instrumentale de Beethoven, de Mozart, de Weber, de Hummel, de Moschelès, la collection des chefs-d'œuvres lyriques en vingt-quatre volumes in-fol., *Robert le Diable, les Huguenots*, les opéras d'Halévy, *la Favorite*, de Donizetti, ainsi qu'une multitude d'autres ouvrages. En 1834, il fonda la *Gazette musicale de Paris*, parvenue aujourd'hui (1864) à sa trente et unième

année, et y réunit, dans l'année suivante, la *Revue musicale* de l'auteur de cette biographie, dont il acquit en même temps la collaboration. En 1846, il céda sa maison à M. Louis Brandus, et se retira, en 1852, à Bade-Baden, où il est encore (1864).

Henri Schlesinger, second fils de *Martin-Adolphe,* et son successeur dans la grande maison de Berlin, en a pris la direction en 1844. En 1851, il a fondé l'*Écho,* nouvelle gazette musicale de Berlin, dont Kossack (E.) fut d'abord rédacteur; mais depuis 1853, M. Schlesinger en a pris lui-même la direction. Son catalogue de musique renferme un grand nombre d'ouvrages importants.

SCHLESINGER (S.); on a sous ce nom, qui appartient peut-être à un fils de Martin Schlesinger, une brochure intitulée : *Joseph Gusikow und dessen Holz und Stroh-Instrument. Ein Biographisch-artisticher Beitræg zur richtigen Würdigung dieser ausserordentl. Erschienung* (Joseph Gusikow et son instrument de bois et de paille. Essai biographico-artistique, etc.); Vienne, Tender, 1838, in-8°.

SCHLESINGER (Charles), né à Vienne, le 19 août 1813, commença l'étude du violon dans sa neuvième année; trois ans après, il abandonna cet instrument pour le violoncelle, qui lui fut enseigné par un maître peu connu. En 1838, il obtint la place de violoncelle solo à l'orchestre du Théâtre National de Pesth ; il l'occupa jusqu'en 1845. En 1846, il entra comme violoncelliste solo à la chapelle impériale de Vienne et à l'orchestre de l'Opéra. La place de professeur de violoncelle du Conservatoire de Vienne étant devenue vacante en 1862, elle fut donnée à cet artiste, qui en remplit encore les fonctions (1864). J'ignore si l'on a publié quelqu'une de ses compositions.

SCHLETT (Joseph), né à Wasserbourg, sur l'Inn, vers 1765, perdit ses parents dans ses plus jeunes années, et fut obligé de pourvoir à son existence en chantant ou jouant de l'orgue dans les églises et les couvents. Après avoir achevé ses humanités au collége de sa ville natale, il se rendit à l'université d'Ingolstadt pour y suivre les cours de philosophie et de droit. Vers 1792, il se fixa à Munich, où il fut nommé professeur de musique à l'école des cadets. Ses études sérieuses l'ayant rendu un des musiciens les plus instruits de l'Allemagne dans l'art d'écrire, dans la théorie et l'histoire de la musique, il a joui d'une estime générale. Schlett est mort à Munich, le 26 décembre 1836 : Il avait publié, en 1832, un livre sur la domination romaine dans l'ancienne Bavière. Son érudition s'est exercée sur plusieurs autres sujets historiques, et les Allemands lui doivent une bonne grammaire française à leur usage. Parmi ses productions musicales, on remarque deux messes solennelles, des vêpres complètes, un *Miserere,* et quelques autres morceaux de musique d'église, composés pour le service de l'église de la cour, Saint-Michel, à Munich, et restés en manuscrit. Il a publié en 1805, deux sonates pour l'harmonica, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, et des *canzoni*, avec accompagnement de piano (*ibid.*). Schlett a donné aussi une traduction allemande des lettres de J.-J. Rousseau, relatives à la musique, avec des notes, sous ce titre : *Briefe über die Musik, ein Wort noch gültig für unsere Zeit;* Sulzbach, Seidel, 1822, in-8°.

SCHLETTERER (Hans-Michel), né le 29 mai 1824, à Anspach, reçut les premières leçons de violon d'un maître nommé Joseph Dürrner, et apprit à jouer du piano, ainsi que les principes de l'harmonie, sous la direction de Th. Maier, organiste de la ville. Pendant les années 1840-1842, il étudia au séminaire de Kaiserlautern. En 1843, il se rendit à Cassel, où il devint élève de Spohr pour le violon, et de Kraushaar, pour la théorie de la musique. Il passa ensuite une année à Leipsick, et y continua ses études de violon, sous la direction de Ferdinand David, tandis qu'il recevait les leçons de Richter pour la composition. De 1845 à 1847, il fut professeur à l'école de musique de Fenestrange (département de la Meurthe), puis il fut appelé à Deux-Ponts, en qualité de directeur de musique, et resta dans cette position depuis 1847 jusqu'en 1854. Dans le cours de cette dernière année, les places de directeur de musique et de professeur de chant au séminaire théologique et au lycée de Heidelberg lui furent confiées. Il en remplit les fonctions jusqu'en 1859, où il alla prendre possession de la place de directeur de musique à l'église évangélique d'Augsbourg, qu'il occupe encore (1864). On a de cet artiste quelques compositions pour le violon, pour le piano et pour le chant. Sa femme, connue en Allemagne comme virtuose violoniste, sous le nom d'*Hortensia Zirges*, est née à Leipsick, le 19 mars 1830.

SCHLEUPNER (Christophe), docteur en théologie, naquit à Brandebourg, en 1566. Après avoir occupé quelques charges considérables à Grætz, Hildesheim, Mansfeld, etc.,

il alla s'établir à Würzbourg, avec le titre de surintendant général; mais quelques singularités de ses opinions religieuses l'en firent chasser. Il se retira à Erfurt, où il mourut en 1655. Au nombre de ses écrits, on en remarque un qui a pour titre : *Frœhliche Creuz-musica der Christen* (Joyeuse musique de la croix du Christ); Nuremberg, 1620, in-8°. Gruber, qui indique cet ouvrage dans son *Essai sur la littérature de la musique* (*Beytræge z. Litter. der Musik*, p. 71), n'en fait pas connaître la nature : je crois que ce n'est qu'un titre bizarre donné à un livre qui n'a point de rapport avec la musique.

SCHLICHTEGROLL (Adolphe-Henri-Frédéric **DE**), littérateur et philologue allemand, né le 8 décembre 1764, à Gotha, fit ses études dans cette ville, et les acheva à Jéna et à Gœttingue, puis fut professeur au gymnase de sa ville natale, sous-bibliothécaire du duc de Gotha, président et secrétaire de l'Académie de Bavière. Il mourut à Munich, le 4 décembre 1822, d'une attaque d'apoplexie. Au nombre de ses ouvrages se trouve le *Nécrologe des Allemands* (Nekrolog der Deutschen, Gotha, 1790-1806, en trente-quatre volumes avec les suppléments), qui renferment de bonnes notices sur plusieurs musiciens célèbres de l'Allemagne.

SCHLICK (Arnold), organiste de la cour de l'électeur palatin, né en Bohême vers 1460, est auteur d'un recueil de cantiques à plusieurs parties en tablature pour l'orgue et le luth, vraisemblablement le plus ancien ouvrage de ce genre, car il est imprimé par Pierre Schœffer, un des inventeurs de l'imprimerie. Un exemplaire de cet ouvrage, à peu près introuvable, est à la Bibliothèque royale de Berlin; il n'a pas de frontispice; mais M. Ch. Ferd. Becker en a donné le titre d'après l'Histoire de l'imprimerie de C. Falkenstein (*Geschichte der Buchdruckerkunst*). Le livre est intitulé : *Tabulaturen etlicher lob || gesang vnd liedlein off die orgeln vnd lau || ten, ein theil mit zweien stimen zu zwicken || vnd die drit dartzu singen, etlich on gesangk || mit dreien, von Arnolt Schlicken Pfaltz= || grauischem Churfürstlichen organisten || tabulirt, vnd in den Truck d'ursprugk= || lichen stat der truckerei zu Meintz wie hie || nach folgt veordnet* (Quelques cantiques et petits chants en tablature pour l'orgue et le luth, dont plusieurs à deux parties en chantant la troisième, et les autres à trois parties sans chant, par Arnold Schlick, organiste de la cour princière palatine, et imprimés dans l'imprimerie primitive à Mayence, etc.) (1). Au dernier feuillet, on lit : *Getruckt zu Mentz durch Peter Schöffer. Uff sant Matheis abent. Anno M. D. xij.* (Imprimé à Mayence, chez Pierre Schœffer, le soir de Saint-Mathieu, dans l'année 1512), petit in-4° oblong de quatre-vingts feuillets, non compris trois feuillets contenant des lettres et l'index. Le volume commence par une lettre d'Arnold Schlick fils, datée du jour de Saint-Catherine 1511, par laquelle il prie son père de faire pour lui une collection de pièces pour l'orgue et pour le luth. Par sa réponse, datée du jour de Saint-André de la même année, Arnold Schlick père promet de satisfaire au désir de son fils, bien qu'il soit devenu aveugle. Dans cette même lettre, il blâme Sébastien Virdung (*voyez* ce nom), pour les fautes multipliées qu'il a trouvées dans un de ses ouvrages. Après cette lettre, on trouve un premier *index* des pièces d'orgue contenues dans le recueil, suivi d'un second index des pièces de luth; puis viennent quelques vers satiriques en vieux allemand, lesquels sont dirigés contre le même Virdung. La première pièce en tablature est un *Salve Regina*. Arnold Schlick vivait encore en 1517, car c'est à lui qu'André Ornithoparcus (*voyez* ce nom) a dédié le quatrième livre de son traité intitulé : *Musicæ activæ Micrologus*, etc., dont la première édition a été publiée dans cette année.

Arnold Schlick fils a laissé en manuscrit un traité *De Musica poetica*, dont le manuscrit, autrefois possédé par Georges Pœlchau, a passé dans la Bibliothèque royale de Berlin, et dont une copie est dans la collection de la Société des Amis de la musique de l'empire d'Autriche à Vienne. Il y donne des exemples de la formation des partitions dans le moyen âge, par un système de tablature composé d'une portée de dix lignes sur lesquelles sont posées cinq clefs de *sol* grave, de *fa*, d'*ut*, de *sol* moyen et de *ré*. Les quatre parties de chant sont distinguées par des couleurs différentes, afin qu'elles ne soient pas confondues dans leurs croisements. La basse et le dessus sont écrites en notes rouges, l'*altus* est noté en couleur bleue et le ténor en noir. Le conseiller de Kiesewetter a donné une description de cette partie du manuscrit dans la trente-troisième année de la *Gazette générale de musique de Leipsick* (n° 25), avec une planche de *fac-simile*. L'ouvrage dont il s'agit a été commencé en 1533 et terminé en 1540.

(1) L'orthographe du titre est ici conservée.

SCHLICK (Rodolphe), docteur en médecine, né à Meissen, vers le milieu du seizième siècle, est auteur d'un opuscule fort rare, intitulé : *Exercitatio, qua musices origo prima, cultus antiquissimus, dignitas maxima, et emolumenta, quæ tam animo, quam corpori humano confert summa, breviter ac dilucide exponuntur*; *Spiræ, typis Bernh. Albini*, 1588, in-8° de quarante huit pages.

SCHLICK (Jean-Conrad), violoncelliste distingué, né vraisemblablement à Munster, en 1759, était déjà attaché à la musique de l'évêque de cette ville en 1776, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. On ignore le nom du maître qui dirigea ses études. En 1777, il fit un voyage en Allemagne, et s'arrêta à Gotha, où il entra dans la chapelle du prince Auguste, avec le titre de son secrétaire. Il fit, à différentes époques, des voyages en Allemagne, particulièrement à Leipsick, pour y donner des concerts, et visita l'Italie en 1785. Cet artiste est mort à Gotha, en 1825, à l'âge de soixante-six ans. On a imprimé de sa composition : 1° Trois quintettes pour violon, violoncelle, flûte, alto et basse; Paris, Bouin, 1787. 2° Symphonie concertante pour violon et violoncelle; Gotha. 3° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 3; *ibid.*, 1797. 4° Six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, liv. I et II; *ibid.* 5° Concerto pour violoncelle (en *mi* mineur), op. 5; Leipsick, Peters. 6° Trois sonates pour violoncelle et basse; Paris, Sieber. Schlick a laissé en manuscrit : 7° Concertos pour le violon. 8° Cinq quatuors pour violoncelle, violon, alto et basse. 9° Deux symphonies concertantes pour violon et violoncelle. 10° Vingt-six solos pour violoncelle. 11° Sonates pour la mandoline. Dans le Lexique musical de Schilling, le nombre des œuvres de Schlick est porté à cent, et celui des ouvrages publiés à vingt.

SCHLICK (Regina **STRINA SACCHI**), femme du précédent, naquit à Mantoue, en 1764, et apprit la musique au conservatoire de *la Pietà*, à Venise. Le violon fut l'instrument qu'elle cultiva, et elle y acquit une si grande habileté, qu'elle put se faire entendre avec succès au concert spirituel de Paris, à une époque où plusieurs violonistes célèbres s'y trouvaient. Elle profita de leurs conseils et perfectionna son talent par leur exemple. De retour en Italie, elle excita l'admiration à Rome et à Naples. En 1784, elle fit un voyage en Allemagne où elle n'eut pas moins de succès, puis elle retourna une seconde fois dans sa patrie, où Schlick la suivit. En 1785, il l'épousa et la ramena à Gotha. Depuis lors ils se firent souvent entendre ensemble dans des duos et dans des symphonies concertantes pour violon et violoncelle, particulièrement dans les concerts de Leipsick, pendant l'hiver de 1799 à 1800. Madame Schlick a cessé de vivre environ deux ans avant son mari.

SCHLIEBNER (Gotthold-Auguste), pianiste et compositeur, né en 1820, à Lindenberg, près de Breslau, a fait à Berlin ses études de théorie de la musique, sous la direction du professeur Marx, et a reçu des leçons de piano de Kiltitschgy. En 1849, il alla s'établir à Stralsund, en qualité de professeur de musique et s'y livra à l'enseignement et à la composition d'œuvres vocales et instrumentales. Depuis 1856, il s'est fixé à Berlin. Ses compositions connues jusqu'à ce jour sont : 1° Le 91me psaume pour quatre voix d'hommes; Berlin, Bock. 2° *Student und Bauer* (Étudiant et Paysan), opéra comique représenté à Stralsund, en 1855. 3° *Rizzio*, opéra non représenté. 4° *Der Lasttræger* (le Portefaix), opéra destiné au théâtre de Breslau. 5° *Lieder* à voix seule avec piano; Leipsick, Whistling. 6° Sonate pour piano (en *ré*), op. 1; Berlin, Challier, 1844. 7° Caprice *idem*, op. 2; Berlin, Pæz. 8° Trois rondos pour piano à quatre mains, op. 3 : *ibid.* 9° Variations sur une Mazurke originale, op. 4; Leipsick, G. Brunns. 10° Deux nocturnes pour piano, op. 5, *ibid.*, 1845. 11° Trois mazourkes pour piano, op. 6; *ibid.*, 1845. 12° Sonate pour piano et violon, op. 13; Berlin, Pæz. 13° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 14; *ibid.*, 1852.

SCHLIER (Jean), directeur de musique à Salzbourg, est né dans cette ville, le 22 octobre 1792. A l'âge de huit ans, il entra comme enfant de chœur dans la maîtrise de la cathédrale et y fit ses études musicales sous la direction de Michel Haydn. Après avoir fait ses humanités et suivi les cours de l'université de Salzbourg, il s'engagea, en 1813, dans un bataillon de chasseurs formé au moment du soulèvement de l'Allemagne contre la France, et parvint en Autriche au grade d'officier. En 1825, il donna sa démission et se retira dans sa ville natale, où il se remit à la culture de la musique. Schlier a écrit des *Lieder* à voix seule et à plusieurs voix, ainsi que de la musique d'église.

SCHLIMBACH (Georges-Chrétien-Frédéric), né à Ohrdruff, dans le duché de Saxe-Gotha, en 1760, reçut des leçons de musique de l'organiste Bach, et obtint, en 1782, la place de *Cantor* et d'organiste à Prenzlow, dans le

Brandebourg. Il s'est fait connaître avantageusement par un livre intitulé : *Ueber die Structur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel, nebst einer Disposition derselben* (Sur la structure, la conservation, l'accord et l'examen de l'orgue, avec une instruction sur sa disposition); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1801, in-8° de trois cents pages avec quatre planches. L'ordre et la clarté des descriptions sont les qualités principales de cet ouvrage, où l'on ne trouve d'ailleurs rien de nouveau, soit sous le rapport du mécanisme, soit sous celui de l'harmonie des jeux. Le livre dont il s'agit n'est que la deuxième partie d'un autre ouvrage que Schlimbach avait annoncé dans les journaux, en 1798, et qui devait avoir pour titre : *Manuel pour les cantors et les organistes.* Ce manuel devait être divisé en trois parties; la première aurait traité des fonctions et des devoirs du cantor; la deuxième, relative à l'orgue et aux fonctions de l'organiste, est celle qui a paru; la troisième aurait renfermé un dictionnaire de musique, à l'usage des cantors et organistes. Cette partie, ni la première, n'ont été publiées. Une deuxième édition du *Traité de la structure de l'orgue* a paru à Leipsick, en 1825, chez Breitkopf, in-8° de deux cent quatre-vingt-quatre pages, avec une préface de trente-quatre pages et six planches. Schlimbach a aussi publié dans la *Gazette musicale de Berlin,* rédigée par Reichardt, un examen critique des modifications introduites par l'abbé Vogler dans l'orgue de Sainte-Marie, de Berlin, sous ce titre : *Ueber des Abt Voglers Umschaffung der Marien-orgel in Berlin* (*Berlin. Musik. Zeitung,* 1805, p. 374-380). On lui doit un bon travail publié dans une suite d'articles du même journal; il est intitulé : *Ideen und Vorschlæge zur Verbesserung der Kirchenmusik wesens* (Idées et propositions pour l'amélioration du chant d'église, *Gazette musicale de Berlin,* nos 59, 60, 66, 69, 71, 72, 90, 93, 98 et 103). Les biographes allemands n'indiquent pas la date de la mort de Schlimbach.

SCHLOER (François), professeur de piano, né en Alsace, vers 1785, vécut quelque temps en Hollande, puis alla s'établir à Paris, en 1818, et s'y livra à l'enseignement. Il a publié beaucoup de sonates, de fantaisies, de variations et de bagatelles pour le piano. Parmi ces productions, on remarque : 1° Fantaisie pour piano et orchestre sur l'air : *L'infidélité d'Annette;* Paris, A. Petit. 2° Sonates pour piano et violon, op. 7, 8, 35, 46, 47; *ibid.* 3° Fantaisie pour piano seul, op. 56; *ibid.*; Préludes pour les commençants, liv. I et II; *ibid.* On a aussi de Schlœr des quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 11, 12, 14 et 15; *ibid.*

SCHLOESSER (Louis), violoniste et compositeur, né à Darmstadt, dans les premières années du dix-neuvième siècle, s'est fait connaître par un grand nombre de morceaux pour son instrument et pour le piano. Il a vécu à Vienne, puis à Paris, dans les années 1826 et 1827; enfin, il est retourné à Darmstadt, où il fut attaché à la chapelle du grand-duc. Parmi ses principaux ouvrages, on remarque : 1° Quatuors brillants pour deux violons, alto et basse, op. 1, 4, 6, 15; Paris, Richault; Vienne, Leidesdorf. 2° Polonaise pour violon et orchestre, op. 19; Mayence, Schott. 3° Thèmes variés pour violon et orchestre ou quatuor, op. 2, 5, 9, 11; Paris, Richault; Vienne, Mechetti. 4° Duos pour deux violons, liv. I et II; Mayence, Schott. 5° Concertino pour cor et orchestre, op. 16; Offenbach, André. 6° Polonaise pour piano et violon, op. 7; Paris, Schlesinger. 7° Sonates pour piano seul, op. 17, 20; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° Divertissement, *idem,* op. 13; Francfort, Fischer. 9° Variations pour piano et violon, op. 3; Paris, Richault. Ses principaux ouvrages pour le théâtre sont : *Granada,* opéra en trois actes; *Das Leben ist ein Traum* (la Vie est un rêve), autre opéra, représenté en 1839; *Kapitæn Hector* (le Capitaine Hector); *Die Jugend Karls II von Spanien* (la Jeunesse de Charles II, roi d'Espagne), etc.

Adolphe Schlœsser, fils de cet artiste et pianiste distingué, vivait à Francfort-sur-le-Mein en 1854, puis il se rendit à Londres, où il se fit remarquer par son talent. Il a publié quelques compositions pour son instrument.

SCHLOEZER (Charles DE), consul de Russie à Lubeck, fils d'un historien estimé en Allemagne, est né à Gœttingue, dans les derniers mois de 1780. Élève de Forkel, il cultiva la musique comme amateur, mais avec succès, et s'est fait connaître avantageusement par son talent sur le piano, et par ses compositions. Parmi ses œuvres publiés, on remarque : 1° Rondoletto et marche pour le piano à quatre mains, op. 1; Hambourg, Cranz. 2° *Le Misanthrope corrigé,* sonate pour piano seul, op. 13; *ibid.* 3° Trois divertissements, *idem,* op. 3; *ibid.* 4° Deux rondeaux *alla polacca,* op. 4; *ibid.* 5° Fantaisie, *idem,* op. 5; *ibid.* 6° *Rondoletto à l'espagnole,* op. 11; *ibid.* 7° Thème avec variations, op. 2; *ibid.* 8° Des valses et danses allemandes; *ibid.* 9° Des chants

à plusieurs voix, avec accompagnement de piano; *ibid*.

SCHLOSS (Sophie), cantatrice distinguée, née à Cologne, le 12 décembre 1822, eut pour premier maître dans l'art du chant Leibl, maître de chapelle de la cathédrale; puis elle se rendit à Paris, où elle reçut pendant deux ans des leçons de Bordogni (*voyez* ce nom). De retour en Allemagne, en 1839, elle se fit entendre avec succès, dans l'été de la même année, à la fête musicale de Dusseldorf, dirigée par Mendelssohn. Dans l'hiver de 1840-1841, elle tint l'emploi de première cantatrice aux concerts du *Gewandhaus*, à Leipsick. Elle passa ensuite plusieurs années en Angleterre. En 1846, elle retourna à Leipsick, y chanta pendant plusieurs saisons, et se fit également applaudir à Berlin, à Bonn, à Dresde et à Cologne. Mayence fut la dernière ville où elle chanta, en 1848; puis elle épousa un négociant de Hambourg et cessa de se faire entendre en public.

SCHLOSSER (Jean-Aloys), né dans la petite ville de Lann, en Bohême, vers 1790, est auteur de deux notices biographiques sur Mozart et sur Beethoven. La première a pour titre : *Wolfgang Amadeus Mozart. Ein begründete und ausführliche Biographie desselben*; Prague, 1828, in-8° de cent quatre-vingt-douze pages, avec des planches et fac-simile. L'autre est intitulée : *Ludwig van Beethoven. Eine Biographie desselben, verbunden mit Urtheilen über seine Werke*; Prague, 1828, in-8° de quatre-vingt-treize pages.

SCHLUMBACH (Jean-Jules), organiste de l'église principale de Windsheim, en Souabe, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Sponsel le cite dans son *Histoire de l'orgue* comme un des meilleurs organistes de son temps. On a imprimé de sa composition : 1° Trois sonates pour le clavecin, op. 1; Nuremberg, 1756. 2° Six *Murki* pour le clavecin, *ibid*. Schlumbach remplissait encore ses fonctions d'organiste en 1771.

SCHMAHL (Georges-Frédéric), père et fils, facteurs d'orgues à Ratisbonne, ont construit, en 1750, le grand orgue de la cathédrale d'Ulm, bel instrument composé de quarante-cinq jeux, trois claviers et pédales. Ces artistes étaient renommés pour leurs clavecins et clavicordes.

SCHMALFUSS (François), auteur inconnu d'un ouvrage intitulé : *Das Tonleiter-Spiel* (le Jeu de l'échelle musicale); Guben, Meyer, 1836, in-8°.

SCHMALTZ (Jean-Étienne), facteur d'orgue privilégié de la principauté de Schwarzbourg-Sondershausen, naquit à Wandersleben, près d'Erfurt, dans la première moitié du dix-huitième siècle, et se fixa à Arnstadt, où il mourut en 1785. Il a construit de bons instruments à Ohrdruf, Holzthalleben, Holzfussra et Hoheneben, dans le duché de Saxe-Gotha.

SCHMALZ (Amélie) (1), fille d'un professeur de piano de Berlin, naquit, en 1771, dans cette ville. Douée d'une belle voix, dont l'étendue extraordinaire était de trois octaves, depuis le *sol* grave du contralto jusqu'au contre-*sol* aigu, elle commença l'étude du chant sous la direction de Kannengiesser, musicien de la chambre du roi de Prusse. Ce monarque la confia ensuite aux soins et aux leçons de Naumann, qui lui enseigna la belle vocalisation italienne. De retour de Dresde, en 1790, elle entra à l'Opéra et dans la musique du roi, en qualité de *prima donna*, et se fit particulièrement admirer dans la *Semiramis* de Himmel; puis elle chanta les premiers rôles de tous les grands opéras. Lorsque Napoléon Ier fit la conquête de la Prusse, en 1806, mademoiselle Schmalz s'éloigna de Berlin et se rendit en Italie. En 1808, elle chanta à Rome avec succès. De retour à Berlin, en 1810, elle reprit son emploi au Théâtre Royal. En 1817, elle quitta la scène et se livra à l'enseignement du chant. Elle mourut à Potsdam, le 28 novembre 1848.

SCHMELZ (le P. Symphorien), moine bénédictin de l'abbaye d'Yrrsée, près du lac de Constance, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité élémentaire de musique et de plain-chant, qui a pour titre : *Fundamenta musico-cantus artificialis, das ist : Musicalisch regular-gesteltes zweytheilig figural-und choral-kunstliches Sing-Fundament für alle 4 Stimmen, Discant, Alt, Tenor und Bass*. L'ouvrage est imprimé au monastère d'Yrrsée, 1752, en cinquante-six pages in-4° obl.

SCHMELZER (Jean-Henri), né en Autriche, vers 1630, entra au service de l'empereur, en qualité de musicien de la chambre, et suivit son maître à Prague, en 1655. En 1678, il succéda à Jean-Félix Sances (*voyez* ce nom) dans la place de maître de chapelle de l'empereur Ferdinand III. Schmelzer fut le premier Allemand qui remplit cet emploi. Dlabacz dit (*Künstler-Lexikon für Bœhmen*, t. III,

(1) M. De Ledebur lui donne le prénom d'*Auguste* (*Tonkünstler Lexicon Berlin's*, p. 509).

p. 50) que l'empereur lui donna le titre de baron. Schmelzer vivait encore à Vienne en 1695. On connaît sous le nom de cet artiste les ouvrages suivants : 1° *Sacro-profanus concentus musicus fidium, aliorumque instrumentorum;* Nuremberg, 1662, in-folio. Cet ouvrage contient treize sonates de violon, avec accompagnement de violes et trombones. 2° Douze sonates pour violon solo, *ibid.*, 1665, in-folio. 3° *Arie per il balletto a cavallo nella festa rappresentata per le gloriosissime nozze delle SS. CC. MMtà di Leopoldo I° Imperatore augustissimo e di Margherita Infanta di Spagna. Composta dall' Joanne Enrico Schmelzer, musico di camera di S. M. C. in Vienna d'Austria. Appresso Matteo Cosmerovio.* 1667, in-folio.

SCHMERBAUCH (Gottlob-Henri), né à Gommern, près de Magdebourg, le 12 février 1715, fut nommé recteur du collége de Luckau, dans la Basse-Lusace, en 1753, et mourut dans cette position, le 22 juin 1782. Meusel le cite dans son *Allemagne savante* (Gelehrt. Deutschland), comme auteur de deux dissertations intitulées : *Prolusio I de organis pneumaticis,* et *Prolusio II de organis hydraulicis,* qui auraient été imprimées vers 1770; cependant elles ne sont mentionnées ni dans le grand *Lexique bibliographique* de Heinsius, ni dans celui de Kayser.

SCHMETZER (Georges), compositeur et écrivain sur la musique, naquit à Augsbourg, vers le milieu du dix-septième siècle, et y apprit la musique, sous la direction du *cantor* Kriegsdorfer. En 1677, il succéda à ce musicien dans la place de *cantor* et de directeur de musique à l'église évangélique de Sainte-Anne, de sa ville natale. Il mourut, en 1694, des suites de la pierre, et non en 1701 ou 1702, comme le prétend Gerber (*Neues Lexik. der Tonkunstler*). On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Cantiones sacræ von 2 bis 9 Stimmen* (Motets à deux et à neuf voix); Augsbourg, 1671, in-folio. 2° *Sacri concentus latini, et partim germanici,* 5, 6, 7, 15, 16 *et* 17 *vocum et variorum instrumentorum simul concertantium, cum duplici basso per organo;* August. Vindel, 1689, in-folio. Au titre de cet ouvrage, le nom de l'auteur est écrit *Schmezer.* 3° *Miserere;* Augsbourg, 1690, in-folio. 4° *Methodus musicalis, oder musikalisch A. B. C. Tæfelein für die Jugend;* Augsbourg, 1678, in-4°. 5° *Compendium musicæ;* Augsbourg, 1688.

SCHMID (Bernard), ou **SCHMIDT**, comme écrivent Walther, Gerber et leurs copistes, fut un très-bon organiste au seizième siècle. Il y eut dans le même temps à Strasbourg deux organistes appelés *Schmid* ou *Schmidt,* qui eurent le prénom de *Bernard;* on les distinguait par les noms de *Senior* (l'aîné), et de *Junior* (le jeune). M. l'avocat Lobstein nous apprend, dans son intéressant ouvrage sur l'histoire de la musique à Strasbourg (1), que Bernard Schmidt l'aîné fut nommé organiste de l'église protestante de Saint-Thomas, en 1560, et qu'il eut pour successeur Bernard Schmidt le jeune, en 1564. Il devint ensuite organiste de la cathédrale (*Munster*) de Strasbourg, et eut le titre de citoyen (*Burger*) de cette ville. Il est vraisemblable qu'il reçut des leçons de quelque élève de Paul Hofhaimer, tel que Jean Kotter (de Berne) ou Conrad (de Spire), ou peut-être de Hofhaimer lui-même, après que celui-ci eut ouvert une école d'orgue à Salzbourg; car le portrait de Schmid, gravé sur bois, qui se trouve au revers du frontispice d'un de ses ouvrages publiés en 1577 et 1607, le représente comme un homme âgé d'environ cinquante-cinq ans : or, Hofhaimer n'a cessé de vivre qu'en 1539. Deux recueils de pièces d'orgue ont été donnés par Schmid en tablature allemande; le premier a pour titre : *Einer neuen Kunstlichen auff Orgel und Instrumenten Tabulatur-Buch,* etc.; Strasbourg, 1577, in-fol. Ce recueil est divisé en deux livres, dont le premier contient vingt morceaux tirés des œuvres d'Orlandus Lassus, de Créquillon et de Richafort, arrangés par Schmid, et ornés de variations (*colorati*) par lui. Le second livre renferme vingt-huit motets à quatre ou cinq parties, tirés des ouvrages d'Orlandus Lassus, de Roger, de Clément *non papa,* d'Archadelt, de Berchem, de Ferabosco et de Cyprien Rore. Ces deux livres sont suivis de *passamèses,* de *saltarelles* et de *gaillardes* composées par Schmid. Un exemplaire de ce recueil est à la bibliothèque impériale de Paris, et un autre dans celle de Munich. Le deuxième recueil, que Schmid ne publia que dans sa vieillesse, a pour titre : *Tabulatur-Buch von allerhand ausserlesenen schœnen Præludiis, Toccaten, Motetten, Canzonetten, Madrigalien und Fugen von* 4, 5, *und* 6 *Stimmen,* etc.; Strasbourg, 1607, in-fol. Cet ouvrage contient trente préludes dans les tons du plain-chant, six toccates ou sonates d'orgue, douze motets à quatre, cinq et six parties, vingt *canzonettes*

(1) *Beitræge zur Geschichte der Musik in Elsass und besonders in Strasbourg, van der æltesten bis auf die neueste Zeit,* Strasbourg, Dannbach, 1840, in-8° (p. 59).

ou madrigaux à quatre, cinq et six parties, douze fugues, deux caprices avec des variations et douze gaillardes. Parmi les auteurs dont les productions se trouvent dans ce recueil, on remarque les deux Gabrieli, Merulo et Jérôme Diruta. Toute la musique de Schmid est surchargée d'ornements comme celle de Merulo et des autres anciens organistes italiens du seizième siècle.

SCHMID (Jérôme-Guillaume), né à Odensons, près de Nuremberg, le 2 juillet 1685, fit ses études à Altdorf et à Wittenberg, puis fut vendu à des recruteurs par un de ses condisciples, et retenu sous les armes à la frontière de Russie pendant deux ans. Il n'obtint son congé qu'après avoir été malade de la peste à Varsovie. De retour à Nuremberg, il entra dans l'état ecclésiastique, en 1714, et fut nommé pasteur de l'église de Sainte-Hélène. En 1717, il obtint la place de prédicateur du nouvel hôpital de Nuremberg, où il mourut le 28 février 1755. Il est auteur de l'intéressante préface historique du livre de chant choral de Dretzel, imprimé à Nuremberg, en 1731, in-4° oblong.

SCHMID (Chrétien-Ernest), dont le nom est improprement écrit **SCHMIDT** par Gerber, dans son nouveau *Lexique des musiciens*, naquit à Rubenau près de Dresde, le 14 mai 1715. En 1739, on le nomma prédicateur de l'église Sainte-Pauline de cette ville; deux ans après, il fut appelé à Leipsick, en qualité de magister et de catéchiste de l'église paroissiale. Après seize années d'exercice de ces fonctions et de celles d'archidiacre de Saint-Wenceslas, il obtint, en 1757, le titre de surintendant à Eilenbourg, d'où il passa à Mersebourg en la même qualité. Il mourut dans cette dernière ville, le 27 novembre 1786. Pendant qu'il faisait ses études à l'université de Leipsick, il y soutint une thèse académique qui a été publiée sous ce titre : *Programma de ritu cantandi per noctes dierum festorum apud Hebræos:* Leipsick, 1738, in-4° de seize pages.

SCHMID (Joseph), pianiste et compositeur, né à Niemes, en Bohême, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, était établi à Vienne antérieurement à 1797, et paraît y avoir achevé sa carrière. Il y vivait encore en 1822. Parmi ses compositions, qui ne sont pas sans mérite, on remarque : 1° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 36; Vienne, Cappi. 2° Petites sonates faciles pour piano et violon, op. 29, 30, 31; Vienne, Weigl. 3° Sonates pour piano seul, op. 6, 9, 13; Vienne, Artaria; Mayence, Schott. 4° Douze divertissements pour piano seul, op. 20; liv. 1-4, Vienne, Weigl. 5° Rondeaux et pièces faciles pour le piano, op. 32, 33, 35; *ibid.* 6° Beaucoup d'exercices et de pièces doigtées pour l'instruction des pianistes commençants; *ibid.* 7° Beaucoup de thèmes variés; *ibid.*

SCHMID (Antoine), second directeur du chœur de l'église Notre-Dame, à Munich, était né en Bavière, et obtint cet emploi, en 1772. Il possédait une belle voix de basse et avait une bonne méthode de chant. Il a beaucoup écrit pour l'église et a publié : 1° Messe allemande pour l'*Avent*, à quatre voix et orgue; Augsbourg, Bœhm. 2° Messe allemande à une ou deux voix et orgue; *ibid.* 3° *Missa pastoritia 4 voc., orchestra et organo;* ibid. 4° *Offertorium 4 vocibus et organo,* ibid. 5° Dies iræ *a quattro voci, 2 corni, 2 clarini con sordini, e trombone di basso;* ibid. 6° *Missa de* Requiem *et* Libera *a 4 voci, 2 corni, 2 clarini con sordini, organo et contra-basso;* ibid. 7° Chant funèbre à une ou deux voix et orgue; *ibid.*

SCHMID (Tobie), facteur de pianos, né à Usingen, dans le duché de Nassau, en 1768, s'établit à Paris, en 1795, et se fit connaître peu de temps après par diverses inventions et modifications du piano, pour lesquelles il prit des brevets d'invention. La première de ces inventions consistait en un chevalet mobile qui, par la pression d'une pédale, coupait les cordes dans la moitié de leur longueur, et élevait tout à coup l'instrument d'une octave. La curiosité des musiciens fut particulièrement excitée par un autre instrument qui fut mis par Schmid à l'exposition des produits de l'industrie française, en 1806. Cet instrument avait la forme d'un carré long. A l'une des extrémités se trouvait un clavier avec un mécanisme de piano ordinaire qui agissait sur des cordes métalliques; de l'autre côté, il y avait un autre clavier destiné à mettre en contact avec les cordes de petits archets cylindriques, mis en mouvement par la manivelle d'une pédale, avec des cordes de boyau placées au-dessus des cordes métalliques. Les sons obtenus par ce mécanisme avaient l'inconvénient de ressembler à ceux de la vielle, et ne répondaient pas à l'intention de l'inventeur, qui avait voulu imiter les instruments à archet. Schmid était un mécanicien distingué; mais le son de ses pianos manquait de timbre et de moelleux. Il est mort à Paris, en 1821.

SCHMID (Antoine), conservateur de la Bibliothèque impériale de Vienne, pour la partie musicale, né à Salzbourg, en 1786, y fit

ses études, puis se rendit à Vienne pour y suivre un cours de droit. Ses études terminées, il obtint, en 1819, une place d'employé à la Bibliothèque impériale, dont il devint un des conservateurs, en 1844. Il est mort à Vienne, au mois de juillet 1857. Schmid fixa sur lui l'attention des littérateurs musiciens par des *Essais concernant la littérature et l'Histoire de la musique* (*Beitræge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst*), qui parurent dans les volumes 21 à 25 de l'écrit périodique et musical intitulé *Cæcilia* (1842-1846). Ces essais consistent en description des livres rares de plain-chant et de *choralbucher*, ainsi que de traités et d'œuvres musicales qui se trouvent à la bibliothèque impériale de Vienne; travail d'un haut intérêt historique et aussi remarquable par l'exactitude que par l'érudition. A cette intéressante publication succéda l'ouvrage auquel Schmid fut redevable surtout de sa réputation de savant et de critique; ce livre a pour titre : *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der Erfinder der Musiknoten druks mit bew·glichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechsehnten Jahrhunderte* (Octavien Petrucci de Fossombrone, premier inventeur de la typographie musicale au moyen de caractères mobiles en métal, et ses imitateurs au seizième siècle); Vienne, P. Rohrmann, 1845, un volume in-8°. Une multitude de renseignements relatifs à la bibliographie musicale, qu'on ne trouve pas ailleurs, sont réunis dans ce volume. Les autres ouvrages du savant bibliothécaire de Vienne sont : *Joseph Haydn und Niccolo Zingarelli. Beweisführung dass Joseph Haydn der Tonsetzer der allgemeine beliebten œsterreichischen Volks-und Festgesanges sei* (Joseph Haydn et Nicolas Zingarelli, ou Démonstration que Joseph Haydn est l'auteur de la mélodie favorite et populaire connue généralement sous le nom d'*air national autrichien*); ibid., 1847, gr. in-8° de cent dix-huit pages, avec les airs nationaux des divers peuples européens. Un journal italien avait attribué à Zingarelli la composition de cette mélodie; l'écrit de Schmid a pour objet de rectifier cette erreur, et par occasion l'auteur s'y est livré à des recherches sur l'origine des airs nationaux de différents peuples. — *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Ein biographisch-æsthetischer Versuch* (le Chevalier Christophe-Willibald de Gluck; sa vie et ses productions musicales; essai biographique et esthétique); Leipsick, Fr. Fleischer, 1854, un volume gr. in-8° de cinq cent huit pages. Les qualités de parfaite exactitude et d'esprit de recherches qui distinguent tous les travaux de Schmid se retrouvent ici; mais on peut reprocher à la forme la sécheresse et l'excès des détails : la partie esthétique, qui aurait dû avoir de l'importance dans ce livre, est faible et négligée. Schmid a fourni à Ch. Ferd. Becker des corrections et des additions pour son *Exposé systématique et chronologique de la littérature musicale* (*voyez* Becker).

SCHMIDIUS (Jean-André), ou plutôt **SCHMID**, docteur en théologie, et professeur d'antiquités ecclésiastiques à l'université de Helmstadt, fut aussi abbé de Marienthal, au commencement du dix-huitième siècle. Il naquit à Worms, le 18 août 1652, et mourut à Helmstadt, le 12 juin 1726. Au nombre de ses écrits on trouve deux dissertations relatives à la musique; la première a pour titre : *De cantoribus veteris ecclesiæ;* Helmstadt, 1708. La deuxième est intitulée : *De Elisæo ad musices sonum propheta;* Helmstadt, 1715, in-4°. Dans son *Lexicon ecclesiasticum minus* (Helmstadt, 1712, in-8°), on trouve beaucoup d'articles qui concernent la musique.

SCHMIDLIN (Jean), pasteur à Wezikon, près de Zurich, vers le milieu du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Singender und Spielender vergnugen reiner Andacht* (Les chanteurs et instrumentistes animés d'une dévotion pure); Zurich, 1752-1758, in-8°. 2° *Musicalische wœchentliche Ausgaben* (Distributions musicales hebdomadaires); Zurich, 1758, 1759, 1760, in-4°. Collection de morceaux de chant publiée par numéros chaque semaine, pendant trois ans. 3° Cantate funèbre sur la mort du bourgmestre Fries; *ibid.*, 1759. 4° Cantate de réjouissance à l'occasion de l'élection du bourgmestre Leu; *ibid.*, 1759. 5° Les chansons suisses de Lavater avec les mélodies, 1770.

SCHMIDT (Jacques), musicien allemand, né dans la seconde moitié du seizième siècle, fut attaché au service de Georges-Guillaume, électeur de Brandebourg, d'abord en qualité de sopraniste, vers 1612, puis comme vice-maître de chapelle, nomination qu'il obtint en 1619. Il publia à Berlin, en 1620, un recueil in-folio de quolibets allemands à cinq et six voix, du maître de chapelle Zangius, avec une savante préface; cet ouvrage a pour titre : *Lustige newe deutsche weltliche Lieder und Quodlibeten durch Nic. Zangius, etc.;* Berlin, Rungen.

SCHMIDT (Christophe), magister et recteur à Sondershausen, naquit à Géra, et mourut à Sondershausen, en 1698. Il a fait imprimer une dissertation intitulée : *Programma de musica;* Sondershausen, 1687, in-4°.

SCHMIDT (Bernard), facteur d'orgues allemand, né vers 1630, alla s'établir à Londres, en 1660, avec ses neveux Gérard et Bernard, et y construisit l'orgue de la chapelle royale à Whitehall. En 1680, il se présenta en concurrence avec Harris, bon facteur d'orgues anglais, pour la construction de celui de l'église du Temple; l'habileté connue des deux artistes fit décider par l'autorité compétente qu'ils feraient chacun un instrument qu'on placerait à chacun des côtés du chœur, et que le meilleur serait adopté. Mais l'embarras ne fut pas moindre après qu'ils eurent achevé leur travail, où brillaient des qualités à peu près identiques. Jefferies, chef de la justice du banc du roi, fit cesser l'incertitude des juges du concours, en décidant en faveur du plus âgé des compétiteurs, et l'ouvrage de Schmidt fut adopté. Ses autres instruments principaux sont les orgues de Sainte-Marie et de Saint-Pierre, à Oxford, de Sainte-Mary-Hill, et de l'église danoise de Saint-Clément, à Londres. Schmidt fut nommé facteur d'orgues de la reine Anne, en 1703. Il mourut à Londres, en 1709. Son portrait est conservé dans l'école de musique de l'université d'Oxford.

SCHMIDT (Jean-Christophe), maître de chapelle du roi de Pologne, électeur de Saxe, naquit en 1664, et mourut à Dresde, le 13 avril 1728. Successeur de Strunck, depuis l'année 1700, il avait la direction de la chapelle protestante de l'électeur, tandis que Heinichen dirigeait la chapelle catholique du même prince. Suivant le témoignage de Hiller, Schmidt était un musicien savant, mais dépourvu de génie et de goût. Il composa cependant un opéra français qui fut exécuté à Dresde, en 1718. On n'a rien publié de ses ouvrages, mais les catalogues de Breitkopf font connaître les titres suivants de quelques-uns : 1° *Zion, spricht der Herr, hat mich verlassen* (Sion, dit le Seigneur, m'a abandonné), cantate à trois voix, deux violons, deux violes et orgue. 2° Messe pour deux soprani, contralto, ténor et basse, deux violons, deux hautbois et orgue. 3° Messe (*Kyrie cum Gloria*) à six voix obligées, six *idem* de *ripieno*, deux violons, deux violes et orgue. 4° *Kyrie* et *Gloria* à cinq voix et orgue. 5° Motet : *Auf Gott hoffe Ich*, etc. (J'espère en Dieu), à quatre voix obligées, quatre *idem* de *ripieno*, deux violons, deux violes, basson concertant, deux flûtes, quatre trombes, timbales, contrebasse et orgue. On trouve dans la *Critica musica* de Mattheson (t. II, p. 266), une lettre de Schmidt concernant la discussion de cet écrivain avec Buttstedt sur la solmisation : Schmidt y développe son opinion en faveur de l'ancienne méthode de hexacordes par des motifs tirés de la constitution des anciens modes, qui prouvent qu'il ne comprenait pas la question. La réponse de Mattheson à cette lettre est péremptoire.

SCHMIDT (Jean-André), théologien de Nuremberg, mort en 1743, a été confondu par Gerber (*Neues Tonkünstler Lexikon*, t. IV, p. 827) avec Jean-André Schmidius ou Schmid (*voyez* ce nom). On a de ce théologien une dissertation polémique intitulée : *Surdus de sono judicans;* Jéna, 1690, in-4°, que le biographe des musiciens a placé parmi les écrits concernant la musique, mais qui, nonobstant ce titre bizarre, n'est relatif qu'à une discussion théologique.

SCHMIDT (Thomas), théologien et prédicateur à Altenbourg, naquit dans cette ville, en 1669. Au nombre de ses ouvrages, on remarque celui-ci : *Historica et memorabilia, das ist : Merkwürdige Sachen und Geschichte, so sich über das lutherische Gesangbuch*, etc. (Choses et histoires dignes de remarque, particulièrement sur le livre de chant de Luther, etc.); Altenbourg, 1707, in-8°.

SCHMIDT (André), né à Cœln, sur la Sprée, suivant Gerber, ou à Berlin, d'après M. de Ledebur (*voyez* ce nom), le 2 octobre 1672, fit ses études aux colléges de Cœln et de Berlin, puis à Leipsick, en 1691, et à Jéna, en 1693. Il fut prédicateur à l'église Saint-Nicolas de Berlin, et obtint, en 1726, la place d'inspecteur et de pasteur primaire à Perleberg. Au nombre de ses écrits on trouve celui qui a pour titre : *Die lobwürdige Instrumental-musik, in einer Trauer-und Stand-Rede vorgestellt, als Herr Johann-Christoph Kœrber, Stadtmusikus in Berlin den 13ten Februar* 1713 *begraben wurde* (La musique instrumentale louée dans une oraison funèbre prononcée le 13 février 1713, aux obsèques de Jean-Christophe Kœrber, musicien de ville à Berlin); Berlin, 1713, in-folio.

SCHMIDT (Jean-Jacques), prédicateur à Peest, près de Palow, en Poméranie, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Dans son Introduction aux Histoires de la Bible

(*Einleitung zur biblischen Historie;* Leipsick, 1728, in-8°), il a traité (part. VII, p. 1026-1035) des chanteurs et de la musique chez les Juifs.

SCHMIDT (Balthazar), organiste de l'église de l'Hôpital, à Nuremberg, né dans les premières années du dix-huitième siècle, vivait encore en 1775. Il a gravé lui-même la plupart de ses ouvrages, dont voici la liste : 1° Douze menuets pour le clavecin; Nuremberg, 1728. 2° *Divertissement musical,* ou suite de pièces pour le clavecin, consistant en allemandes, courantes, sarabandes, menuets, gigues, etc. ; *ibid.*, 1729. 3° Prélude et fugue pour l'orgue; *ibid.*, 1731. 4° Exercices pour le clavecin, renfermant une allemande, une sarabande, des variations, un menuet et une gigue; *ibid.*, 1733. 5° Douze *murki* pour le clavecin. 6° Livre choral avec la basse chiffrée. La deuxième édition de ce livre de chant a paru à Nuremberg, en 1775, in-8°.

SCHMIDT (Jean-Michel), recteur à Marktbreit, en Franconie, naquit à Meinungen, en 1728, et mourut en 1799. On a de lui un livre singulier qui a pour titre : *Musico-Theologia, oder erbauliche Anwendung musikalischer Wahrheiten* (Théologie musicale, ou application édifiante des vérités musicales); Bayreuth et Hof, 1754, un volume in-8° de trois cent douze pages. Lustig (*voyez* ce nom) a donné une traduction hollandaise de cet ouvrage intitulée : *Musico-Theologia, of stiglelyke toepassing van musikaale waarheden;* Amsterdam, Olofsen, 1756, in-8° de deux cent soixante et une pages. L'objet principal de Schmidt est de démontrer que la connaissance de Dieu est intimement liée à celle de la théorie positive de la musique; le second titre de son livre : *Anleitung zur Erkenntniss Gottes und seines Willens aus der Musik* (Introduction à la connaissance de Dieu et de sa puissance par la musique), ne permet aucun doute à cet égard; mais la lecture de l'ouvrage ne laisse dans l'esprit que de vagues aperçus qui ne réalisent pas la pensée de l'auteur. Nul doute, pour quiconque n'est pas matérialiste, que les rapports numériques des sons, et les relations de ces rapports avec les proportions des corps sonores et avec les nombres de leurs oscillations vibratoires n'aient été réglés par Dieu comme tous les phénomènes de l'univers; nul doute encore que le chant du rossignol, les accents expressifs de la voix de l'homme, que tout ce qui émeut enfin dans la nature et dans l'art, n'émane de la puissance divine, comme Schmidt veut le démontrer; mais dépouiller, comme il le fait, l'homme de son action dans la conception de cet art et de ses modifications, pour tout rapporter à Dieu, ou plutôt pour tirer immédiatement tout cela de la démonstration de son existence, c'est méconnaître le but de la création, la destination de la nature humaine, et substituer un mysticisme improductif à la véritable philosophie de la science et de l'art.

SCHMIDT ou **SCHMITT** (Jean-Michel), né à Prague, fut maître de chapelle du prince évêque d'Augsbourg, puis entra au service de l'électeur de Mayence, en 1754. Il a écrit des messes, vêpres, litanies, etc., qui sont restées en manuscrit, et qui étaient estimées de son temps dans les abbayes de la Souabe. Il mourut à Mayence, en 1780.

SCHMIDT (Jean-Baptiste), harpiste et claveciniste, né à Vienne, dans la première moitié du dix-huitième siècle, se fixa en Hollande et demeura à La Haye, vers 1768. On a gravé de sa composition, à Amsterdam et à Paris, six quatuors pour clavecin, deux violons et basse.

SCHMIDT (Théodore), violiste, violoniste et compositeur, né à Paris des parents allemands, fut premier violon du théâtre de Beaujolais. Ses premières productions parurent à Paris, en 1765; il vivait encore en 1785, mais son nom ne se trouve plus dans les almanachs de musique d'une époque postérieure. Bailleux a publié de sa composition : 1° Six symphonies à huit parties. 2° Six duos pour violon et violoncelle. 3° Six trios pour deux violons et basse, liv. I. 4° Six *idem*, liv. II. 5° Six *idem,* liv. III.

SCHMIDT (Jean), facteur d'orgues, né en 1757, à Stichlingen, dans la Forêt Noire, fut d'abord ouvrier menuisier, puis apprit l'art de fabriquer les orgues à Schœnberg, chez Oexle. Sorti de chez ce maître, il alla travailler dans les ateliers des meilleurs facteurs de pianos à Vienne, à Leipsick, et enfin à Augsbourg, chez Stein. La recommandation de Léopold Mozart lui fit obtenir, en 1785, le titre de facteur d'orgues de la cour de Salzbourg. Il mourut dans cette ville, le 5 mars 1804. Ses pianos, particulièrement ceux qu'il construisait dans la forme d'une pyramide verticale, ont eu de la réputation. Schmidt s'est aussi appliqué à la construction de moulins mécaniques pour divers usages de l'industrie.

SCHMIDT (Louis), né dans le Brandebourg, fut directeur des théâtres des cours d'Anspach et de Bayreuth, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il était à la fois

ténor distingué, violoniste habile et compositeur. En 1782, il était à Prague, où il fit représenter un opéra-comique de sa composition, intitulé : *La jeune Comtesse*. Deux ans après, il prit la direction du théâtre de Bayreuth, qu'il quitta pour voyager, en 1786. Il vivait à Francfort en 1805, retiré du théâtre. Schmidt a aussi traduit et arrangé pour le théâtre allemand plusieurs opéras italiens.

SCHMIDT (Jean-Philippe-Samuel), fils d'un conseiller de l'amirauté et du commerce, naquit à Kœnigsberg, le 8 septembre 1779. A l'âge de sept ans, il commença l'étude de la musique, et plus tard les organistes Schulz, Halter et Richter lui donnèrent des leçons de piano, d'orgue et d'harmonie. Schœnebeck, bon organiste et compositeur de mérite, lui enseigna le contrepoint, et le jeune artiste s'essaya sous sa direction dans des compositions de tout genre. Destiné à la carrière des affaires administratives, il étudia le droit à l'université, mais ne cessa pas de cultiver la musique. A cette époque, il publia un concerto de piano chez André, à Offenbach; mais son goût pour la musique dramatique lui fit négliger le style instrumental pour se livrer à la composition de plusieurs opéras qui furent représentés sur le théâtre de Kœnigsberg. Dans les années 1798 et 1799, il visita Dresde, Berlin et Vienne, et ce voyage lui procura l'avantage de connaître personnellement Naumann et Haydn. A son retour de Vienne, Schmidt passa par Munich, Augsbourg, Stuttgard, Francfort, Cassel, Hanovre, Hambourg et Magdebourg, où il visita les artistes les plus célèbres de cette époque. De retour à Kœnigsberg, il entra dans l'administration des affaires publiques en 1801. Les événements de la guerre de 1806 ayant ruiné sa position, il fut obligé d'user de son talent pour vivre, et donna des leçons de piano et des concerts. Il reprit aussi dans le même temps ses travaux pour le théâtre, et lorsque le roi de Prusse lui eut confié de nouveau un emploi dans l'administration, et lui eut donné le titre de conseiller de la cour, en 1819, Schmidt continua de cultiver l'art en amateur. Dans l'été de 1822, ses fonctions de conseiller l'appelèrent à Francfort-sur-le-Mein, et au mois d'octobre de la même année, il accompagna le président Kother au congrès de Vérone, puis se rendit à Berlin. Il est mort dans cette ville, le 9 mai 1853. Ses productions pour le théâtre sont : 1° *Der Schlaftrank* (le Narcotique), représenté à Kœnigsberg, en 1792. 2° *Das Dankopfer* (la Fête de la reconnaissance), prologue, *ibid.* 3° *Eulenspiegel* (l'Espiègle), de Kotzebue, *ibid.*, 1806. 4° *Théodore*, joué avec un brillant succès au même théâtre, en 1812. 5° *Der blinde Gærtner oder die blühende Aloe* (le Jardinier aveugle ou l'Aloès en fleurs), *ibid.*, 1813. 6° *Die Alpenhüth* (la Chaumière des Alpes), *ibid.*, 1816. 7° *Der Kiffhæuser Berg* (la Montagne de Kiffhauser), *ibid.*, 1817. 8° *Das Fischermædchen* (la Fille du pêcheur), de Théodore Kœrner, *ibid.*, 1818. Cet opéra, arrangé en partition pour le piano, a été gravé chez Christiani, à Berlin. 9° *Ein Abend in Madrid* (Une soirée à Madrid), opéra en un acte, à Berlin, en 1824. C'est une traduction abrégée de l'opéra-comique français *la Fenêtre secrète*. 10° *Alfred der Grosse* (Alfred le Grand), opéra héroïque en deux actes, de Kœrner, en 1830. La partition pour piano de cet ouvrage a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. On a gravé aussi à Berlin, chez Schlesinger, en 1816, la cantate de Schmidt intitulée : *Der Engel auf dem Schlachtfelde* (l'Ange sur le champ de bataille), considérée comme une de ses meilleures compositions. En 1834, Schmidt a écrit pour la société de chant de la Marche de Brandebourg, une autre cantate qui a pour titre : *Das heilige Lied* (le Chant sacré), et l'année suivante, pour la même société, un hymne et des chants patriotiques pour des voix d'hommes, avec accompagnement d'instruments à vent. Les autres compositions de cet homme de mérite, où l'on trouve des mélodies heureuses, consistent en seize cantates, neuf messes et oratorios, des symphonies, des quatuors et quintettes pour instruments à cordes, beaucoup de chansons qui ont obtenu un succès populaire, et des chants maçonniques.

SCHMIDT (Frédéric), conseiller intime de S. A. R. le grand-duc de Saxe-Weimar et amateur de musique distingué, est né en 1780, à Cœlleda, dans la Thuringe. Son père, receveur des contributions du district de cette ville, éveilla en lui le sentiment de l'art, et lui fit enseigner, par l'organiste du même nom, le piano, l'orgue et l'harmonie. Pendant son séjour au gymnase de Weimar et aux universités de Jéna et de Leipsick, M. Schmidt continua de se livrer à l'étude de la musique. Les œuvres de Beethoven devinrent particulièrement l'objet de ses méditations, et furent le sujet d'analyses intéressantes qu'il publia dans les journaux. On lui doit aussi une bonne édition des œuvres de piano de ce grand homme, qu'il a publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. M. Schmidt est auteur du livret de

l'opéra *Der Graf von Gleichen*, mis en musique par Eberwein, et de l'oratorio de *Saint Boniface*.

SCHMIDT (Mathias), claveciniste allemand, paraît avoir vécu à Gotha, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il a publié, en 1796, une sonate pour le clavecin, op. 1 ; Gotha et Pétersbourg.

SCHMIDT (Jean-Georges), virtuose sur la trompette, né dans un village près d'Erfurt, en 1774, se fixa à Londres, en 1800, et y fut attaché au théâtre de l'Opéra italien. Quelques années après, il eut le titre de première trompette de la musique du prince régent d'Angleterre. Il vivait encore à Londres en 1815, où il fit l'essai public d'un cor chromatique à clefs de son invention, auquel il avait donné le nom de *Regent's bugle*. Cet instrument, qui n'était qu'un perfectionnement du bugle-horn de Halliday, fut adopté dans la musique de tous les régiments anglais, et passa à la même époque sur le continent.

SCHMIDT (Martin) ; on a sous ce nom d'un artiste inconnu un œuvre de six quatuors pour deux violons, alto et basse, gravé à Paris, en 1782.

SCHMIDT (Joseph), violoniste, né à Buckebourg, le 26 septembre 1795, est fils de *Jean Schmidt*, musicien de la cour. A peine âgé de dix-sept ans, Joseph Schmidt fut admis dans la musique du prince en qualité de violon *solo*, en 1812. Quatre ans après, il entra au service du prince Ernest de Saxe-Cobourg; mais il n'y resta qu'une année et retourna à Buckebourg, en 1817. Dans l'année suivante, il obtint un congé pour visiter l'Italie. Après avoir vécu quelques mois à Milan, il s'arrêta pendant deux ans à Turin, pour étudier la composition sous la direction de Küster, maître de la chapelle de la cour. De retour en Allemagne, il s'est fixé à Buckebourg. En 1840, il y fut nommé directeur de musique, et le prince lui donna le titre de son maître de chapelle, en 1852. Schmidt a composé des *Lieder*, des duos, des psaumes, et l'oratorio intitulé : *Die Geburt Jesu* (la Naissance de Jésus). Cet artiste a eu vingt-deux enfants, parmi lesquels un de ses fils (*Jules-César*), violoncelliste, né à Buckebourg, le 28 octobre 1818, est attaché à la musique du prince de Detmold depuis 1841. Un autre fils de Joseph (*Victor*), violoniste, né le 6 juillet 1833, a été admis au Conservatoire de Bruxelles comme élève du professeur Meerts, puis de Léonard, en 1854, et s'est fixé dans cette ville, où il se livre à l'enseignement.

SCHMIDT (Charles), mécanicien et facteur d'instruments, né à Cœthen, dans les dernières années du dix-huitième siècle, s'est fixé à Presbourg, en Hongrie, et y a inventé un instrument à clavier, destiné à imiter les effets des instruments à archet, qu'il a appelé *clavi-violin*. Cet instrument est du même genre que la *Polyplectron* de Dietz, le *Plectroeuphon* de M. Gama, et d'autres plus anciens.

SCHMIDT (Simon-Georges), violoniste distingué, né le 21 mars 1801, à Detmold, est élève de Spohr. Après avoir été quelque temps au service du duc de Saxe-Cobourg, en qualité de musicien de la chambre et de premier violon, il a été nommé maître de chapelle de la cathédrale de Munster. En 1829, il a accepté la place de maître de concert et de violon solo au concert de la société de *Felix Meritis*, à Amsterdam, où sa femme était aussi engagée comme première cantatrice ; mais il a rompu son engagement en 1832, dans le but de voyager en Allemagne, pour y donner des concerts. Deux ans après, il s'est fixé à Halle sur la Saale, avec le titre de directeur de musique : il s'y trouvait encore en 1842. Parmi ses compositions, on cite l'oratorio *Dem Kœnige*, la cantate *Die Weihe an die heilige Cæcilia*, quelques ouvertures, des concertos de violon, des thèmes variés, et d'autres choses de moindre importance. La plupart de ses ouvrages sont restés en manuscrit.

SCHMIDT (Jeanne), femme du précédent et fille d'un professeur de musique nommé *Wolff*, est née à Crefeld, le 25 octobre 1805. Élève du ténor Wild, elle reçut ensuite à Cassel des leçons de Spohr, qui développèrent son talent. Après avoir épousé le violoniste Simon-Georges Schmidt, elle le suivit à Amsterdam et brilla pendant deux ans comme cantatrice aux concerts de la Société *Felix Meritis*. Pendant les années 1832 et 1833, elle fit, avec son mari, un voyage en Allemagne. Depuis 1834, elle est fixée à Halle. L'opinion des journaux allemands a été favorable à son talent.

SCHMIDT (Frédéric), né le 5 février 1802, à Babenhausen, en Thuringe, fut admis à l'âge de huit ans à la maison des orphelins de Stuttgart. En 1812, il y commença l'étude de la musique sous la direction du professeur Scheibe. En 1818, il fut placé comme chanteur et comme acteur au Théâtre-Royal de Stuttgart, et y continua ses études avec les chanteurs Fleiss et Eiser. En 1830, il obtint la place de co-répétiteur du théâtre. Outre son emploi au théâtre, il se livrait à l'enseignement du piano et eut pour élève le prince

royal de Wurtemberg. On a gravé de sa composition : 1° Trois *Lieder* à voix seule avec piano; Stuttgart, Ebner. 2° Douze *Lieder* pour baryton ou *mezzo soprano*, avec accompagnement de piano, op. 2; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Plusieurs mélodies détachées.

SCHMIDT (Auguste), docteur en philosophie, et écrivain sur la musique, est né à Vienne, le 9 septembre 1808. Fils d'Adam Schmidt, archiviste des États d'Autriche, et amateur de musique qui avait eu pour maîtres Haydn et Mestrino, et qui était considéré comme un habile violoniste, il apprit dès son enfance à jouer du violon et put se faire entendre en public à l'âge de neuf ans. Le maître de chapelle Henneberg lui donna des leçons de chant, et son éducation vocale fut perfectionnée par Schwarzbœck, directeur de chœurs d'un talent distingué. Après que les études littéraires de M. Schmidt eurent été terminées, il entra dans une société d'amateurs de musique qui s'était formée à Vienne et il en devint le directeur. Quelques années après, il s'est fait connaître comme écrivain sur la musique par des critiques et des notices historiques insérées dans la plupart des feuilles littéraires de l'Autriche. En 1840, il a commencé la publication d'une sorte d'almanach musical et poétique, intitulé : *Orpheus*. Au commencement de 1841, il prit part à la rédaction du journal de musique qui a pour titre : *Allgemeine Wiener Musikzeitung* (Gazette générale de musique de Vienne). On doit aussi à M. Auguste Schmidt un recueil de biographies de musiciens faites avec soin, intitulé : *Denksteine Biographien von*, etc.; Vienne, 1848, in-8°. On y trouve les notices de Seyfried, Eybler, Edlen de Mosel, Volffgang-Amédée Mozart fils, Payer, Gansbacher, Weigl, et du comte Amédée de Varkony, avec les portraits de chacun de ces artistes et amateurs.

SCHMIDT (le docteur Wilhelm ou Guillaume-Louis), sur qui tous les biographes allemands gardent le silence, est auteur d'un petit ouvrage qui a pour titre : *Die Aura oder Mundharmonika als musikalischer Instrument dargestellt* (l'Aura (Guimbarde) ou harmonica de la bouche, considéré comme instrument musical); Quedlinbourg et Leipsick, Basse, 1840, in-8° de quarante pages, seize pages de musique et cinq planches lithographiées.

SCHMIDT (Hermann), flûtiste, compositeur et directeur de ballets de la cour de Berlin, est né dans cette ville, le 5 mars 1810. Il montra dès son enfance de grandes dispositions pour la musique et fit ses premiers essais de composition à l'âge de douze ans. Son professeur de flûte fut Guillaume Gabrielski; ses progrès furent si rapides sous ce maître, qu'il put se faire entendre avec un brillant succès dans un concert, dès sa quatorzième année. Ch. Bœhmer lui enseigna la composition. A l'âge de dix-neuf ans, il composa plusieurs morceaux de musique pour des drames et comédies représentés au Théâtre-Royal. En 1831, il fut placé comme musicien de la chambre et comme flûtiste de la chapelle du roi de Prusse. La composition de ses ballets eut un si favorable accueil, que, par la protection du prince héréditaire, il fut nommé, en 1835, professeur de musique de la princesse Wilhelmine de Prusse, et le 28 novembre 1837, par un ordre du cabinet du roi, il reçut le brevet de compositeur des ballets de la cour. Cet artiste est mort à Berlin, le 10 octobre 1845. Dans la liste de ses ouvrages, on compte : 1° Trois symphonies pour l'orchestre (en *ut* mineur, en *mi* bémol, et en *ré*). 2° Trois quatuors pour des instruments à cordes. 3° Un quintette, *idem*. 4° Des concertos, duos et trios pour flûte. 5° Soixante-douze entr'actes pour grand et petit orchestre. 6° *Ein Stündchen im Bade* (une Petite Heure à Bade), opéra-comique en un acte, représenté à Charlottenbourg, le 14 septembre 1836. 7° *Die Doppelflucht* (La double Évasion), opéra-comique avec danses, en trois actes, représenté au théâtre Frédéric-Guillaume de Berlin. 8° Deux vaudevilles. 9° Vingt-trois ballets et divertissements en un, deux ou trois actes, représentés au théâtre de Berlin, depuis 1833 jusqu'en 1845. 10° Cinq *Lieder* pour ténor avec piano; Berlin, Bote et Bock. 11° Des chants pour quatre voix d'hommes; Berlin, Carths; etc.

SCHMIDT (Gustave), né à Weimar, le 1er septembre 1816, fit ses études musicales sous la direction de Tœpfer (*voyez* ce nom), et étudia le droit à l'Université de Jéna. Dans les années 1840 et 1841, il vécut à Leipsick, sans autre guide que lui-même pour le développement de ses facultés. Il fut ensuite directeur de musique au théâtre de Brunn et conserva cette position jusqu'en 1845, où il se rendit à Würzbourg. En 1846, il était à Francfort-sur-le-Mein, où il donna son premier opéra, intitulé : *le Prince Eugène*; il en avait écrit aussi le livret. Cet ouvrage a obtenu un brillant succès et a été représenté sur la plupart des scènes de l'Allemagne. A l'automne de

1849, il accepta la place de chef d'orchestre du théâtre de Wiesbaden; puis il retourna à Francfort, où il était encore en 1861. Il y a donné, sans succès, son second opéra, dont il a écrit aussi les paroles, et qui a pour titre: *Die Weiber von Weinsberg* (les Femmes de Weinsberg). La partition de son opéra *le Prince Eugène,* réduite pour le piano, a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. On connaît aussi des *Lieder* sous le nom de cet artiste.

SCHMIDT. Plusieurs musiciens de ce nom ne sont connus que par leurs ouvrages. Parmi eux on remarque:

I. *C. Schmidt,* pianiste qui paraît avoir vécu à Leipsick, et de qui l'on a : 1° Polonaise pour piano et cor ou alto; Leipsick, Peters. 2° Grande sonate pour piano à quatre mains, op. 5; Leipsick, Hofmeister. 3° Grandes polonaises pour piano seul, n°s 1 et 2; *ibid.* 4° Variations pour piano et cor, op. 6; *ibid.* 5° Thèmes variés pour piano seul, op. 4; *ibid.* 6° Trios pour trois voix d'hommes et piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

II. *J. Schmidt,* qui a publié plusieurs recueils de danses et de valses pour l'orchestre, à Hambourg, et qui ne semble pas être le même que *J. Schmidt,* auteur de quelques œuvres de quatuors et de trios pour violon, alto et basse, gravé à Vienne et à Offenbach.

III. *J.-H. Schmidt,* qui a publié, à Hanovre, des rondos et de petites pièces de piano, et que je crois être le même que *Joseph Schmidt,* auteur de cahiers de danses pour le piano qui ont paru dans la même ville.

IV. *L. Schmidt,* dont on a quelques œuvres pour le piano, publiés à Prague et à Leipsick.

V. *R. Schmidt,* clarinettiste qui a donné des concerts à Paris, en 1802, et qui a fait graver trois quatuors pour cet instrument, chez Leduc père.

VI. *Marie-Henri Schmidt,* ténor qui fut d'abord attaché au théâtre de Breslau, puis chanta sur celui de Leipsick, depuis 1837 jusqu'en 1844, à Hambourg, à Halle et à Detmold dans les années suivantes, et qui fut nommé régisseur de l'Opéra de Dresde, en 1847. Compositeur de musique facile, cet artiste a donné, au théâtre de Detmold, l'opéra-comique intitulé : *Henri et Fleurette,* représenté en 1846, et à celui de Dresde, en 1847, *Der Versiegelt Bürgermeister* (le Bourgmestre sous le scellé). On a aussi publié de sa composition : douze *Lieder* à voix seule avec piano, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; douze *idem,* op. 2, *ibid;* quatre *idem,* op. 3, Brême, Hampe; trois *idem,* op. 4; Brunswick, Meyer.

SCHMIDTCHEN (Christophe-Benjamin). *Voyez* **SCHMIEDTCHEN**.

SCHMIEDEKNECHT (Jean-Mathieu), né à Brume, près de Gotha, vers le milieu du dix-septième siècle, fut nommé *Cantor* dans cette ville, en 1686, et mourut en 1727. Il s'est fait connaître par des éléments de musique intitulés : *Tyrocinium musices, das ist : Erster Anfang zur Singe-Kunst* (Noviciat de musique, c'est-à-dire principes de l'art du chant, etc.); Gotha, 1700, in-8° de cinq feuilles. Cette édition est la troisième : la quatrième a été imprimée à Gotha, chez Reyher, 1710, in-8° de onze feuilles. Le texte de ce catéchisme de musique, par demandes et réponses, est renfermé en vingt-trois pages; les six pages suivantes contiennent un dictionnaire abrégé des termes de l'art, et le reste est composé de leçons de solfége à deux voix. Ces leçons sont beaucoup plus étendues dans la quatrième édition que dans les précédentes.

SCHMIEDER (Henri-Théophile), docteur en droit, naquit vers 1760, et vécut d'abord à Erfurt. En 1786, il fut nommé premier lieutenant et quartier-maître dans le régiment de cuirassiers du comte de Belgarde, en Saxe; mais deux ans après, il quitta le service militaire, et se fixa à Mayence, où il se fit connaître comme poëte dramatique. De là, il alla à Manheim, d'où la guerre le chassa en 1797. Il se retira à Hambourg, et fut chargé de la direction du Théâtre-National d'Altona en 1800. Pendant son séjour à Mayence, il avait entrepris un journal de théâtre (*Allgemeine Theater-Journal;* Mayence, 1792, in-4°), dont une seule année a été publiée. On a aussi de lui un almanach théâtral (*Theater Kalender*) pour les années 1799 et 1800, publié à Hambourg, en un volume in-12. Enfin, Schmieder a fait insérer dans la deuxième année de la *Gazette musicale de Leipsick* (p. 197) un article intitulé : *Quelques mots sur le chant d'opéra.*

SCHMIEDT (Sigefroid), compositeur, naquit à Suhl, dans la Saxe, vers 1756. On ignore le nom du maître qui dirigea ses études. En 1786, il entra dans la maison de Breitkopf pour la correction des épreuves de musique; mais ses occupations en ce genre ne l'empêchèrent pas d'écrire quelques bons morceaux de chant et d'arranger beaucoup d'opéras en partitions réduites pour le piano. En 1796, il

établit lui-même une maison de commerce de musique, en société avec Rau : cette entreprise ne réussit pas, et Schmiedt retourna à Suhl, où il épousa la veuve d'un marchand de fer. Il mourut dans cette ville, en 1799. Ses ouvrages pour l'église, non publiés, sont : 1° *Les Bergers à la crèche,* oratorio. 2° Le psaume 67. 3° Le psaume 8. 4° Cantate : *Nun keine Thræne mehr* (Maintenant plus de larmes). 5° Ode : *Wer kann dich, grosser Gott,* etc. (Qui peut, grand Dieu, etc.). 6° Cantate : *Wenn Ich bin, o Schæpfer,* etc. (Quand je suis, ô Créateur, etc.). 7° Cantate de l'Ascension. Les productions imprimées de Schmiedt sont : 8° Morceaux pour le piano et le chant, première suite, Leipsick, Breitkopf, 1786. La deuxième suite a paru en 1788. 9° Trois sonates pour le piano, *ibid.,* 1787. 10° Anthologie des poésies de Langbain, mise en musique, *ibid.,* 1790. 11° Six petites sonates pour le clavecin, *ibid.,* 1788. 12° Hymne à la musique, de Schubart, à voix seule et piano, *ibid.,* 1792. 13° *Le Jubilé du dix-huitième siècle,* mélodrame historique et allégorique ; en partition réduite pour le piano, *ibid.,* 1794. Cet ouvrage est un des meilleurs de l'auteur. 14° Chant sur la tombe de la malheureuse reine de France Marie-Antoinette, *ibid.,* 1794. 15° Chansons joyeuses et sentimentales, *ibid.,* 1794. 16° Chansons à boire, avec accompagnement de piano, *ibid.,* 1796.

SCHMIEDTCHEN (Chrétien-Benjamin), professeur de musique à Leipsick, vécut à la fin du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par une méthode élémentaire pour le clavecin, intitulée : *Kurzgefasste Anfangsgrunde auf das Clavier fur Anfænger;* Leipsick, Schwickert, 1781, in-4°.

SCHMITT (Laurent), violoniste distingué, naquit le 27 avril 1731, à Obertheres, près de Würzbourg. Après avoir fait ses premières études littéraires et musicales au couvent de Theres, il entra à l'âge de quinze ans dans la chapelle du prince de Greiffenklau, qui lui fit donner des leçons de violon par Enderle. En 1755, le prince Adam Frédéric de Würzbourg le prit à son service, et deux ans après, Schmitt entreprit un voyage en Allemagne et en Italie, et le continua pendant quatre ans. Pendant son séjour à Padoue, il reçut des leçons de Tartini. De retour de Würzbourg, il y eut, en 1774, le titre de maître de concerts et de directeur de la chapelle du prince. Il mourut dans cette position, en 1796, laissant en manuscrit plusieurs concertos pour le violon.

SCHMITT (Joseph-Adam), né le 29 juillet 1745, à Zell, en Franconie, reçut des leçons de Beyer, habile organiste, et obtint la place de cantor et de maître d'école à Versbach, où il mourut dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° Concerto pour piano et orchestre, op. 1 ; Offenbach, André. 2° Préludes pour les commençants et pour ceux qui sont plus avancés, n° 1 à 6 ; Würzbourg, Kœl, 1798, in-fol. 3° Six duos pour deux flûtes, op. 2 ; Offenbach, 1788. Schmitt a laissé en manuscrit : 4° Petits préludes d'orgue. 5° *Te Deum.* 6° *Requiem.* 7° Plusieurs petites messes. 8° Un traité d'harmonie. 9° Une instruction sur l'art de jouer du violon. 10° Une autre pour le chant. 11° Un traité de la manière de placer la basse sous le chant, etc.

SCHMITT (Joseph), moine apostat, né dans le Rheingau, entra en 1766, à l'abbaye d'Eberbach, et y fit ses vœux ; mais, en 1780, il quitta son couvent, renonça à l'état ecclésiastique, et se retira en Hollande, où il se maria et établit un commerce de musique. Après vingt ans de séjour en Amsterdam, il retourna en Allemagne, devint chef d'orchestre du théâtre de Francfort, et mourut dans cette ville, en 1808. Il a publié de sa composition : 1° Six pièces de musique, savoir : deux symphonies, deux quatuors pour violon et deux quintettes, op. 1. 2° Symphonies à dix parties pour l'orchestre, op. 6, 12, 14. 3° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 3. 4° Trios pour deux violons et basse, op. 2, 4, 5, 7, 11. 5° Trois quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse, op. 9. 6° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 11. 7° Six trios pour flûte, violon et violoncelle, op. 13. 8° Plusieurs concertos et concertinos pour divers instruments. 9° Plusieurs symphonies concertantes. 10° Duos pour deux violons, op. 8. 11° Principes de musique pour les commençants, Amsterdam. 12° Principes de violon, *ibid.*

SCHMITT (Nicolas), né en Allemagne, vers le milieu du dix-huitième siècle, se rendit à Paris, en 1779, et par la protection du duc de Deux-Ponts, obtint la place de chef de la musique des gardes-françaises. Il jouait bien de plusieurs instruments à vent, particulièrement de la flûte, de la clarinette et du basson. Après la révolution, il fut attaché aux orchestres de plusieurs théâtres. Je l'ai connu, en 1802, premier basson au théâtre Montansier. Je crois qu'il mourut peu de temps après. On a gravé de sa composition : 1° Airs italiens arrangés à huit parties, pour des instruments

à vent, liv. I et II, Paris. Pleyel. 2° Marches et pas redoublés à douze parties, *ibid.* 3° Trois quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, *ibid.* 4° Duos pour deux flûtes, op. 7, 8, liv. I et II, *ibid.* 5° Quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 3, 4, Paris, Cochet. 6° Trois quintettes d'airs concertants arrangés pour clarinette, basson, deux altos et violoncelle, *ibid.* 7° Duos pour deux clarinettes, op. 14, 19, Paris, Pleyel. 8° Concertos pour basson et orchestre, n° 1, 2, 3, Paris, Cochet. 9° Trois quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 2, *ibid.* 10° Airs variés pour deux bassons, Paris, Pleyel. 11° Divertissements pour deux cors et basson, *ibid.*

SCHMITT (Aloïs), professeur de piano et compositeur estimé en Allemagne, est né en 1789, à Erlenbach sur le Mein, dans la Bavière. Son père, qui fut appelé à Obernbourg, en qualité de *Cantor,* quelques années après sa naissance, lui donna une éducation libérale et lui enseigna la musique. A l'âge de quatorze ans, le jeune Schmitt était déjà considéré comme un virtuose sur le piano. Dans sa vingtième année, il devint élève d'André, d'Offenbach, pour la composition. En 1816, il s'établit à Francfort comme professeur de piano, et dès lors il commença à se faire connaître avantageusement par ses compositions pour cet instrument. Peu d'années après, il s'éloigna de Francfort pour se fixer à Berlin; mais bientôt après il fut appelé à Hanovre, en qualité d'organiste de la cour. Le produit de ses ouvrages et de ses leçons lui ayant procuré une situation aisée, il se démit de cet emploi, en 1829, et depuis lors il a vécu dans l'indépendance, à Francfort-sur-le-Mein. Au mois d'avril 1842, il a passé par Bruxelles et m'a fait une visite amicale dans laquelle il m'avait promis de rester quelques mois dans cette ville à son retour de Paris; mais il est retourné directement à Francfort, où il vivait encore en 1860. Habile harmoniste et musicien consciencieux, cet artiste estimable a écrit ses ouvrages dans le style solide de l'ancienne école, mais en y mettant le cachet de son individualité. Ses principaux ouvrages sont : 1° Ouverture à grand orchestre, op. 36; Leipsick, Peters. 2° *Idem,* op. 46; Mayence, Schott. 3° Symphonie à grand orchestre intitulée *Tongemælde* (La peinture des sons); Offenbach, André. 4° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 70, 80, 81, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Trios pour deux violons et violoncelle, op. 63, Leipsick, Peters. 6° Concertos pour piano et orchestre, op. 14, 34, Offenbach, André. 7° Grand concerto, *idem,* op. 60; Vienne, Artaria. 8° Concertino (en *mi* mineur), Augsbourg, Gombart. 9° *Le Retour à Francfort-sur-le-Mein,* concertino, op. 75, Offenbach, André. 10° Concerto pour piano, op. 76, Vienne, Trentsensky. 11° Variations et rondeaux pour piano et orchestre, op. 13, 41, 101, Mayence, Schott; Offenbach, André; La Haye, Benster. 12° Variations pour piano et quatuor, op. 22, 25, Offenbach, André. 13° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 33; Mayence, Schott. 14° Sonates pour piano et violon, op. 27, 66; Leipsick, Peters; Vienne, Artaria. 15° Rondeaux, *idem,* op. 19; Leipsick, Hofmeister, op. 48, Mayence, Schott, op. 49, 50, *ibid.* 16° Sonates pour piano à quatre mains, op. 31, 39, 46, Offenbach, André; Leipsick, Hofmeister. 17° Beaucoup de rondeaux, variations, marches, polonaises, *idem.* 18° Sonates pour piano seul, op. 6, 7, 8; Bonn, Simrock; op. 10, 11, Offenbach, André; op. 14, Mayence, Schott; op. 78, Offenbach, André; op. 83, Hambourg, Bœhme; op. 84, *ibid.* 19° Beaucoup de rondeaux, études, fantaisies, variations, *idem.* 20° Des chants et chansons à plusieurs voix, avec ou sans accompagnement. 21° Plusieurs recueils de chansons à voix seule avec accompagnement de piano. Schmitt avait aussi en manuscrit quelques grandes compositions, telles que oratorios, symphonies, etc.

SCHMITT (Jacques), frère du précédent, est né en 1796, à Obernbourg. Élève de son frère pour le piano, il s'est fixé à Hambourg, en qualité de professeur de cet instrument, et a publié beaucoup de compositions instrumentales. Il a fait aussi représenter dans cette ville un opéra sérieux intitulé *Alfred der Grosse* (Alfred le Grand). Parmi ses principaux ouvrages, on remarque : 1° Variations pour le piano avec quatuor d'accompagnement, op. 22, 26, Offenbach, André. 2° Deux sonates pour piano et violon, op. 32, *ibid.* 3° Des rondeaux pour piano à quatre mains, op. 1, 3, Offenbach, André; op. 63, Hambourg, Cranz. 4° Marches, *idem,* op. 2, 17, *ibid.* 5° Variations, *idem,* op. 27, 28, 30, 43, 48, 58, 60, 65, *ibid.* 6° Sonates, *idem,* op. 31, 39, 46, *ibid.* 7° Polonaises, *idem,* op. 42, 57, *ibid.* 8° Sonates pour piano seul, op. 24, 25, 29, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, Hambourg, Bœhme. 9° Exercices et études pour le piano, op. 37, liv. I, II et III, *ibid.,* Bonn, Simrock; Paris, Richault. 10° Rondeaux, *idem,* op. 1, 9, 37, 50, Offenbach, André. 11° Variations, *idem,* op. 4, 7, 8, 12, 13, 14, 36, 41, 47, 90, Hambourg, Mayence et Offenbach.

SCHMITT (Georges-Aloïs), fils d'Aloïs, est élève de son père pour le piano, et de *Vollweiler* pour la théorie de la musique. Il passe en Allemagne pour un pianiste habile. Après avoir terminé ses études musicales, il a obtenu la place de maître de chapelle à Schwerin. Son opéra intitulé *Trilby* a été représenté à Francfort, en 1846. On a publié de sa composition un bon trio pour piano, violon et violoncelle (en *ut* mineur), op. 1, et quatre poëmes pour voix seule, avec piano, op. 2, Leipsick, Hofmeister.

SCHMITT (Guillaume-Arnold), pianiste de Berlin, s'est fait connaître par la musique d'un opéra intitulé : *Der doppel Prozess* (Le double procès), qui a été joué au théâtre de Kœnigstadt.

SCHMITTBAUER (Jean-Aloïs), compositeur, né à Stuttgart, en 1718, fut dirigé dans ses études musicales par Jomelli ; puis il s'établit à Rastadt. En 1772, il fut appelé à Carlsruhe, en qualité de maître de chapelle du grand-duc de Bade, et continua de résider dans cette ville jusqu'à sa mort, arrivée le 24 octobre 1809. Il avait atteint l'âge avancé de quatre-vingt-onze ans. Bien qu'âgé de soixante et douze ans, il avait été chargé d'enseigner la musique aux étudiants de l'Institut de Carlsruhe, parmi lesquels il avait formé quelques bons élèves. Il jouait bien de l'harmonica, et en construisait de très-bons qui sont encore recherchés en Allemagne. C'est à ses leçons que sa propre fille et madame Kirchgasser furent redevables de leur habileté sur cet instrument. Schmittbauer a joui, dans la Souabe et dans les contrées rhénanes, de la réputation d'un compositeur distingué. On cite de lui : 1° Messe solennelle, exécutée à Cologne, en 1776. 2° Autre messe solennelle, à Spire, 1781. 3° *Stabat Mater* en 1774. 4° Cantate de Pâques intitulée : *Die Freunde am Grabe des Erlœsers* (Les amis à la tombe du Sauveur). 5° *Neue Kirchen Melodien mit untergelegten deutschen Texte* (Nouvelles mélodies d'église avec un texte allemand), contenant quatre messes, deux vêpres, quatre antiennes de la Vierge, deux *Ave Maria,* à quatre voix sans orchestre ; Carlsruhe, Müller. 6° Nouveaux chants pour les écoles primaires, avec orgue ou piano; Carlsruhe, Braun. 3° Trois symphonies à huit parties, op. 2 ; Offenbach, André. 8° Symphonie à grand orchestre, pour le mariage de l'électeur de Bavière ; Heilbronn, 1799. 9° Quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 3 ; Leipsick, Schwickert. 10° Trios pour flûte, violon et basse. 11° Trois quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse; Offenbach, André. 12° Vingt-quatre préludes et conclusions pour l'orgue ; Heilbronn, 1797. 13° *Lindor et Ismène,* opéra, à Carlsruhe. 14° *Les Bergers d'Arcadie,* idem. 15° *Endymion,* idem. 16° *Hercule,* idem. 17° Plusieurs cantates.

SCHMOLL (Frédéric), organiste à Gronstadt, près de Worms, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition ; 1° Six sonatines pour clavecin, violon et violoncelle, op. 1 ; Offenbach, André. 2° Trois sonates pour les mêmes instrument, op. 2 ; Spire. 3° Trois, *idem,* op. 3 ; *ibid*. En 1790, Schmoll fut appelé comme organiste à Kircheim-Poland, petite ville de Bavière, près du Mont-Tonnerre : il y mourut en 1792. La Bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit, de cet artiste, six préludes pour l'orgue, à deux claviers manuels et clavier de pédales.

SCHMUGEL (Jean-Christophe), savant musicien, né en 1726, vraisemblablement dans le Hanovre, était, en 1762, organiste à Lauenbourg. Peu de temps après, il accepta la place d'organiste à Mœlln, petite ville du Danemark, dans le duché de Lauenbourg. Il mourut d'apoplexie, dans l'exercice de ses fonctions, le 21 octobre 1798. On a imprimé de sa composition : 1° Préludes, fugues et autres pièces pour l'orgue, op. 1 ; Berlin. 2° *Sing- und Spieloden* (Odes à chanter et à jouer); Leipsick, 1762, in-4°. 3° *Ode auf Hamburger Wohl* (Ode sur la prospérité de Hambourg) ; Hambourg, 1766.

SCHNABEL (Joseph-Ignace), né le 24 mai 1767, à Naumbourg, en Silésie, était fils d'un chantre de l'église catholique de cette ville. Son père lui enseigna les éléments de la musique, du violon et du piano dès sa sixième année; mais à l'âge de huit ans, Schnabel tomba dans la Queiss, où il faillit se noyer, et perdit l'ouïe. Il fallut alors renoncer à lui faire continuer l'étude de la musique, et ses parents prirent la résolution de l'envoyer au collége pour qu'il suivît ensuite les cours de théologie. Conduit à Breslau, en 1779, il y fréquenta le gymnase catholique ; mais après avoir fini sa sixième, sa surdité l'empêcha de continuer ses études, et par les conseils de son oncle maternel, il retourna à Naumbourg. Deux ans après, il recouvra tout à coup l'ouïe et cultiva de nouveau la musique; ses progrès dans cet art lui firent obtenir une place d'instituteur à Paritz, village près de Naumbourg. C'est dans ce lieu qu'il acquit des connais-

sances étendues dans son art, par la lecture des œuvres classiques et des meilleurs traités de théorie. Assez habile dans le mécanisme de plusieurs instruments, il entreprit de former un orchestre avec vingt-cinq ou trente jeunes paysans dont l'instruction lui était confiée, et ses efforts eurent assez de succès pour qu'il pût faire exécuter par ces jeunes gens des symphonies de Haydn et de Mozart. Le style de ces grands artistes devint dès lors son modèle dans ses compositions. C'est à cette époque qu'il écrivit ses premières messes, des offertoires, des graduels et des vêpres qu'on exécute encore à Naumbourg, Lœwenberg, Greiffenberg et autres villes de la Silésie.

Schnabel avait atteint l'âge de trente ans et n'était connu que dans le canton de la Silésie qu'il habitait, lorsqu'il prit, en 1797, la résolution de se fixer à Breslau, et d'y chercher l'emploi de ses talents. Le 5 mai de la même année, il y obtint la place d'organiste à l'église de Sainte-Claire, et peu de temps après, celle de premier violon à Saint-Vincent. Alors une nouvelle carrière s'ouvrit devant lui par les occasions qu'il eut d'y faire entendre ses compositions, par ses liaisons avec quelques artistes distingués, et surtout par les conseils qu'il reçut de Fœrster, homme d'expérience et de mérite. En 1799, il publia trois messes à quatre voix et petit orchestre, et fit exécuter un grand oratorio de sa composition dans l'église de la Madeleine. Ces œuvres fixèrent sur lui l'attention publique. Ils furent suivis de deux grandes cantates dont une fut exécutée, en 1803, au jubilé de cent ans de l'université Léopoldine. Schnabel avait été appelé à la place de premier violon de l'orchestre du théâtre ; mais blessé de ce que Charles-Marie de Weber lui fut préféré, en 1804, pour la direction de cet orchestre, il donna sa démission, et pendant toute la durée du séjour de l'auteur de *Freyschütz* à Breslau, il y eut entre ces deux artistes un invincible éloignement. Schnabel fut bientôt après dédommagé du désagrément qu'il avait éprouvé au théâtre, par sa nomination de maître de chapelle de la cathédrale, qu'il reçut le 1er avril 1805. Il célébra sa prise de possession de cet emploi par ses *Lamentations de Jérémie*, considérées comme un de ses meilleurs ouvrages. Après la mort de Janitscheck, en 1806, il fut aussi chargé de la direction des concerts d'hiver, et deux ans après, il fonda les concerts d'été, à Liebich, lesquels ont subsisté jusqu'en 1823, et dont Berner a eu la direction après Schnabel.

Chargé par le gouvernement prussien de visiter la Silésie pour y remplir plusieurs missions relatives à la musique, Zelter arriva à Breslau, en 1811. La fondation d'une école normale pour les instituteurs était un des objets de son voyage : Schnabel et Berner lui parurent les hommes les plus capables d'y remplir les places de professeurs de musique. Sur son rapport, ils furent appelés tous deux à Berlin, en 1812, et dans leur excursion ils se lièrent d'une étroite amitié qui ne se démentit jamais. Pendant son séjour dans la capitale de la Prusse, Schnabel fit exécuter une de ses messes dans une église catholique, et cet ouvrage ayant obtenu l'approbation des artistes, on lui offrit la place de directeur de musique de cette église ; mais il préféra retourner à Breslau, en visitant Wittenberg, Leipsick et Dresde. Bientôt après, il reçut sa nomination de professeur de musique du séminaire des instituteurs catholiques, puis celle de directeur de musique de l'université et de l'Institut de musique d'église qui y était attaché. Le reste de sa carrière s'écoula dans le paisible exercice de ses fonctions. Cependant, soit qu'un pressentiment de sa fin prochaine l'eût troublé, soit qu'il sentît ses forces diminuer, il se démit de sa place de professeur du séminaire et de celle de directeur des concerts, au commencement de 1831. Le 15 juin de la même année, il tomba malade, et les progrès du mal furent si rapides, qu'il expira le lendemain, à l'âge de soixante-quatre ans. Ainsi que Mozart, son modèle de prédilection, il travaillait à un *Requiem* lorsque la mort le surprit, et n'eut pas le temps de le terminer.

Schnabel a joui de la réputation de grand musicien et de compositeur distingué, dans toute la Silésie ; mais il est peu connu hors de son pays, même en Allemagne. Ce que j'ai vu de ses ouvrages m'a prouvé qu'il écrivait avec pureté, et que sa pensée est en général douce, noble et gracieuse, mais qu'elle manque de nerf et d'originalité. Son caractère était, dit-on, rempli de bienveillance ; jamais on ne l'entendit émettre des opinions de blâme sur les œuvres des autres artistes ; mais sa sensibilité était excessive et la moindre critique de ses ouvrages lui causait un vif déplaisir. Il s'était fait beaucoup d'amis par l'aménité de ses manières, et sa fin imprévue fut un sujet de deuil pour toute la ville de Breslau. Hoffmann a donné une biographie détaillée de cet artiste estimable dans son *Lexique des musiciens de la Silésie ;* Kahlert en a fait in-

sérer une autre dans la *Gazette musicale de Leipsick;* enfin, il en a été publié une troisième chez Leuckart, à Breslau.

Les ouvrages publiés par Schnabel sont ceux dont les titres suivent : 1° Huit pièces pour trois cors, trompette et deux trombones; Breslau, Fœrster. 2° Marche pour huit trompettes, et pièces pour sept trompettes et timbales; *ibid.* 3° Concerto pour clarinette; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Quintette pour guitare, deux violons, alto et violoncelle; Breslau, Fœrster. 5° Messe latine et allemande (en *mi* bémol) à quatre voix, orchestre et orgue; *ibid.* 6° *Idem* (en *la* bémol) à quatre voix, deux violons, alto, deux clarinettes, quatre cors et orgue; *ibid.* 7° *Idem* (en *fa* mineur) à quatre voix, deux violons, alto, deux clarinettes, deux cors et orgue; *ibid.* 8° Messe solennelle (en *ré*) à quatre voix et orchestre; *ibid.* 9° *Missa quadragesimalis* à quatre voix; Breslau, Leuckart. 10° *Graduale in nativitate Domini 4 vocibus, 2 viol., 2 violis, 2 ob., 2 corn., 2 clarinis, tympanis et organis;* Breslau, Fœrster. 11° *Tria gradualia 4 voc., orchestra et organo;* Breslau, Gruss, Barth et compagnie. 12° Offertoire (en *ut*) à quatre voix et orchestre; Breslau, Leuckart. 13° Offertoire (en *fa*) à quatre voix et orchestre; *ibid.* 14° *Alma Redemptoris* à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et orgue; Breslau, Fœrster. 15° *Ave Regina,* idem; *ibid.* 16° *Regina cœli,* pour deux soprani, contralto, ténor et basse, petit orchestre et orgue; Breslau, Leuckart. 17° Psaume pour quatre voix d'hommes; *ibid.* 18° *Hymni sex faciliores, 4 voc., 2 viol., 2 ob., 2 corn. et organo;* Breslau, Fœrster. 19° *Hymni 4 vespertini, 4 voc. et orch.;* Breslau, Leuckart. 20° *Hymnus* (*Veni creator Spiritus*), *4 voc. et orch.;* ibid. 21° *Hymnus* (*Veni Sancte Spiritus*), idem; *ibid.* 22° *Salve Regina* à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et orgue; Breslau, Fœrster. 22° *Vesperæ de confessore* à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, deux trompettes, timbales et orgue; *ibid.* 24° Marche pour des voix d'hommes et instruments à vent; *ibid.* 25° Plusieurs recueils de chants à quatre voix d'hommes; Breslau, Fœrster et Leuckart. 26° Chants à voix seule et piano; *ibid.* Schnabel a laissé en manuscrit : 27° Cantate pour l'ouverture de la synagogue, sur un texte hébreu. 28° Cantate pour le trois-centième anniversaire de la fondation de l'université de Breslau. 29° Cantate pour l'installation de l'évêque Emmanuel D. Schimowsky. 30° Chant funèbre sur la mort de la reine de Prusse, exécuté le 30 août 1810. 31° Quatre messes à quatre voix et orchestre. 32° *Kyrie* et *Gloria,* idem. 33° *Requiem* et *Dies iræ.* 34° Petit *Requiem.* 35° Six vêpres complètes. 36° Station pour la fête du saint Sacrement. 37° Neuf lamentations et neuf répons de la semaine sainte. 38° Quatorze graduels. 39° Vingt hymnes et antiennes parmi lesquels se trouve un *Ave maris stella,* considéré comme un des plus beaux ouvrages de l'auteur. 40° Douze offertoires, dont un pour ténor solo, violon obligé et orchestre. 41° Quatre litanies. 42° Deux *Te Deum.* 43° *Ecce quomodo moritur justus,* exécuté le jeudi saint à la cathédrale de Breslau. 44° Deux *Pange lingua.* 45° Deux *Salve Regina.* 46° *Regina cœli.* 47° Quelques morceaux de musique pour des instruments à vent.

SCHNABEL (Joseph), fils aîné du précédent, né en 1793, apprit fort jeune la musique, le violon, le piano et l'orgue, sous la direction de son père. A l'âge de neuf ans, il chanta au théâtre de Breslau, le 10 février 1802, le rôle du premier enfant dans la *Flûte enchantée,* de Mozart, et se fit remarquer par son intelligence. Pianiste distingué, violoniste de mérite et compositeur agréable, il a d'abord été placé en qualité de professeur de musique à Borkau, près de Glogau, puis a été nommé organiste de la cathédrale de cette ville. Sa faible santé ne lui a pas permis de donner à ses travaux autant d'activité que son père. On a gravé de sa composition : 1° Pot-pourri sur des motifs de *Jessonda,* pour piano et violon; Glogau, Gunther. 2° Exercices pour piano seul; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Variations sur l'air allemand *An Alexis,* pour piano seul; Breslau, Fœrster. 4° Variations sur l'*Invitation à la valse* de Beethoven; Glogau, Gunther. 5° Chants pour soprano, contralto et ténor, avec accompagnement de piano; Breslau, Leuckart. 6° Six chants à voix seule avec piano; Glogau, Günther.

SCHNEGASS (Cyriac), en latin **SNEGASSIUS**, d'abord magister et adjoint de la surintendance de Gotha, à Friedrichsroda, puis pasteur dans le même lieu, nous apprend, dans l'avis au lecteur de la deuxième édition de son *Manuel de musique,* publié en 1596, qu'il faisait alors le jubilé de la cinquantième année de son âge, d'où il suit qu'il était né en 1546. Il mourut dans le même lieu, le 23 octobre 1597. On a de ce savant deux recueils de psaumes, dont les dates sont inconnues, et quarante motets de Noël et du nouvel an, à quatre voix,

publiés à Erfurt, chez George Baumann, en 1595, première et deuxième parties. Cette collection ne renferme que quelques motets de Schnegass; les autres sont de Joachim de Burck, de Jean Steuerlin et de Philippe Avenarius. Schnegass est surtout connu comme écrivain sur la musique par les ouvrages suivants : 1° *Nova et exquisita monochordi dimensio;* Erfurt, 1590, deux feuilles in-8°. C'est le plus ancien ouvrage imprimé sur cette matière. 2° *Isagoges musicæ libri duo, tam theoricæ quam practicæ studiosis inservire jussi. Annexo ad finem tractatulo, ex poetica desumto; paucisque de canendi elegantia observationibus : nec non solmisandi exercitio;* Erfurt, 1591, in-8° de six feuilles et demie. Une deuxième édition de ce traité élémentaire a été publiée à Erfurt, en 1596, sans nom de lieu au frontispice, mais avec ces mots à la fin de l'*Index : Erphordiæ Georgius Baumann excudebat anno salutis* 1696, in-8° de douze feuilles. La préface du livre et la manie de citations grecques de l'auteur indiquent du pédantisme : cependant l'ouvrage est écrit avec simplicité, et les définitions ont autant de concision que de clarté. Les exemples sont tous en canons à deux voix et bien écrits. 3° *Deutsche Musica fur die Kinder und andere,* etc. (Musique allemande pour les enfants et autres qui n'entendent pas le latin, et qui pourtant désirent apprendre à chanter suivant les règles de l'art, par demandes et réponses expliquées avec des exemples choisis); Erfurt, Georges Baumann, 1592, petit in-8° de quarante-huit pages. Une deuxième édition de cet opuscule a paru en 1594, chez le même imprimeur.

SCHNEIDER (André), bon facteur d'orgues, né en Silésie, vers le milieu du seizième siècle, a réparé plusieurs anciens instruments, et a construit, en 1595, l'orgue de la cathédrale d'Ulm, en société avec les célèbres facteurs aveugles Conrad Schott et Pierre Grünewalder, de Nuremberg.

SCHNEIDER (Conrad-Michel), directeur de musique et organiste à Ulm, vers 1730, a publié de sa composition six suites de pièces de clavecin ou exercices (*Clavier-Uebung*), qui ont paru successivement à Augsbourg chez Jacques-André Friderich et chez Lotter. La sixième partie a paru à Augsbourg, chez Léopold, en 1741.

SCHNEIDER (Jean), bon organiste, né à Lauter, près de Cobourg, le 17 juillet 1702, apprit les éléments de la musique chez Müller, instituteur et organiste de ce lieu, puis alla continuer ses études sous la direction de Reinmann, maître de chapelle à Saalfeld, et enfin reçut à Leipsick des leçons de J.-S. Bach, de Graun et de Graf. De retour à Saalfeld, il y fut nommé, en 1721, organiste et premier violon de la cour. Cinq ans après, il reçut sa nomination de premier violon de la chapelle de Weimar; et au mois de décembre 1729, il accepta la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas, à Leipsick. Il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée vers 1775. Bon fuguiste, dans le style de la grande école allemande, il se faisait encore admirer dans sa vieillesse. Ses compositions pour l'église sont restées en manuscrit.

SCHNEIDER (François), né en 1737, à Pulkau dans la Basse-Autriche, où son père était maître charpentier, apprit dès son enfance les principes de la musique et du violon, du clavecin, de l'orgue et de plusieurs instruments à vent. A l'âge de seize ans, il fut appelé à remplir la place de sous-maître à l'école de Weitzendorf, et quelque temps après, on lui confia celles de *Cantor* à Pulkau, à Rœtz et à Pæggstall; enfin, on le nomma suppléant d'Albrechtsberger dans les fonctions d'organiste au couvent de Melk. Les conseils de cet habile maître achevèrent de développer ses talents comme organiste et compositeur. Plus tard, il obtint la direction du chœur à Saint-Polten, où il eut une heureuse vieillesse et mourut le 5 février 1812. Schneider a laissé en manuscrit dans les archives de l'abbaye de Melk ses compositions pour l'église où l'on compte cinquante messes, dont plusieurs solennelles, quinze *Requiem,* cinquante-trois motets, trente-quatre graduels, douze litanies, vingt-sept chants funèbres, des hymnes, vêpres, *Te Deum, Salve Regina,* cantates, répons, *Ecce panis, Tantum ergo*, lamentations, séquences, psaumes, *Asperges, Vidi aquam, Regina cœli, Alleluia, Veni Sancte Spiritus,* dans lesquels on remarque un style facile et naturel. On n'a imprimé de ses ouvrages que six pièces pastorales pour l'orgue, op. 1; Vienne, Haslinger.

SCHNEIDER (Georges-Laurent), né en 1765, à Burgpreppach, dans la Franconie, fut un des musiciens les plus précoces cités dans l'histoire de l'art, car après avoir achevé ses études au collége de Nuremberg, il fut nommé directeur de la musique de la princesse Hohenlohe-Ingelfingen, à Hildburghausen, à l'âge de treize ans. En 1792, il reçut sa nomination de directeur de musique à Cobourg. Il occupait encore cette place en 1829. Il fit jouer à Co-

bourg, en 1798, *la Noce au bain*, opéra dont la partition est restée en manuscrit, et en 1800, *Alkool*, opéra-comique. Ses compositions imprimées sont : 1° Symphonie à grand orchestre, Manheim, Gœtz. 2° Concerto pour piano et orchestre (en *ut*), Heilbronn, 1794. 3° Trois sonates pour piano, la première avec violon et violoncelle ; la deuxième avec alto et violoncelle ; la dernière avec violon et deux cors ; Augsbourg, 1797. 4° Chansons pour les enfants avec accompagnement de piano ; Offenbach, 1798. 5° Plusieurs autres recueils de chansons qui ont eu beaucoup de succès en Allemagne. En 1827, Schneider a fait exécuter à la grande fête musicale de Cobourg plusieurs morceaux de sa composition, et dans une autre fête donnée en 1829, il a fait exécuter une ouverture à deux orchestres dans laquelle il avait introduit le choral : *Eine feste Burg ist unser Gott*. Il vivait encore à Cobourg en 1837, et était âgé de soixante-douze ans.

SCHNEIDER (Georges-Abraham), ou, suivant d'autres renseignements, **GOTTLIEB-ABRAHAM**, naquit à Darmstadt, le 19 avril 1770, de parents pauvres, et reçut son éducation chez le musicien de la ville. Devenu son beau-père, le *Cantor* Portmann lui donna ensuite des leçons d'harmonie ; puis Schneider fut admis comme hautboïste dans un régiment hessois. Son mérite l'ayant fait entrer ensuite dans la musique de la cour, il put se livrer à la composition et fut bientôt avantageusement connu. Vers 1790, il passa au service du duc de Mecklenbourg, puis il fut pendant quelques années membre de la musique du prince Henri de Prusse, à Rheinsberg. Après la mort de cé prince, il entra dans la chapelle du roi, à Berlin. En 1825, il reçut sa nomination de chef d'orchestre de l'opéra et, en même temps, celle de directeur du chœur de musique de la garde royale. Il est mort dans cette ville, le 19 janvier 1839. On a de cet artiste beaucoup de compositions instrumentales et vocales, imprimées et manuscrites, parmi lesquelles on cite : 1° *Les Pèlerins de Golgotha*, oratorio. 2° *Aucassin et Nicolette*, opéra représenté à Berlin. 3° *Cardillac*, mélodrame. 4° Quelques messes avec orchestre. 5° Un *Stabat Mater*. 6° Un *Magnificat*. 7° Quelques cantates, entre autres sur la mort de la reine de la Prusse, en 1810. 8° Symphonie à grand orchestre, op. 9 ; Augsbourg, Gombart. 9° Six entr'actes, *idem*, op. 77 ; Leipsick, Hofmeister. 10° Ouverture à grand orchestre, op. 60 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 11° Symphonie concertante pour deux flûtes, op. 60 ; Augsbourg, Gombart. 12° *Idem* pour violon et alto, op. 19 ; *ibid*. 13° *Idem* pour deux flûtes, op. 21 ; *ibid*., op. 25, Bonn, Simrock. 14° *Idem* pour flûte et hautbois, op. 88 ; Leipsick, Hofmeister ; op. 107, Bonn, Simrock. 15° *Idem* pour clarinette et basson, op. 106, 107 ; *ibid*. 16° Six pièces en harmonie à six parties, op. 8 ; Augsbourg, Gombart. 17° Trois quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 3 ; *ibid*. 18° Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 10, 14, 20, 65, 68 ; Bonn, Simrock ; Berlin, Schlesinger. 19° Duos pour deux violons, op. 4, 16, 23, 25, 44, 46, 54 ; Augsbourg, Gombart ; Offenbach, André ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 20° Concerto pour alto, op. 20 ; Augsbourg, Gombart. 21° Duos pour violon et alto, et alto et violoncelle, op. 15, 30 ; *ibid*. 22° Concertos pour flûte, op. 12 ; *ibid*. ; op. 53, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 63, Berlin, Schlesinger ; op. 82, 83, Leipsick, Hofmeister ; op. 100, Bonn, Simrock. 23° Quintettes pour flûte, violons, alto et basse, op. 17 ; Augsbourg, Gombart ; op. 37, Berlin, Schlesinger ; op. 49, Leipsick, Peters ; op. 54, 55, Offenbach, André. 24° Quatuors pour flûte, op. 5, 11, Augsbourg, Gombart ; op. 40, Offenbach, André ; op. 47, 50, Leipsick, Peters ; op. 51, 52, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 62, 69, Berlin, Schlesinger ; op. 71, Leipsick, Peters ; op. 76, Leipsick, Hofmeister. 25° Quatuors pour quatre flûtes ; Hambourg, Bœhme. 26° Trios pour trois flûtes, op. 26 ; Augsbourg, Gombart. 27° Trios pour flûte, violon et violoncelle, op. 81 ; Leipsick, Hofmeister. 28° Duos pour deux flûtes, op. 6, 18, 21, 22, 24, 27, 32, 36, 41, 42, 46, 57, 61, 78, 79, 91 ; Augsbourg, Gombart ; Bonn, Simrock ; Leipsich, Breitkopf, Peters ; Berlin, Schlesinger. 29° Concertos pour clarinette, op. 66 ; Berlin, Schlesinger ; op. 84, Leipsick, Hofmeister ; op. 103, Bonn, Simrock. 30° Quatuors pour clarinette, op. 64 ; Berlin, Schlesinger. 31° Concertos pour cor anglais, op. 90 ; Leipsick, Hofmeister ; op. 105, Bonn, Simrock. 32° Concertos pour hautbois, op. 87 ; Leipsick, Hofmeister ; op. 102, Bonn, Simrock. 33° Concertos pour basson, op. 67 : Berlin, Schlesinger ; op. 85, Leipsick, Hofmeister ; op. 104 ; Bonn, Simrock. 34° Quatuors pour basson, op. 43 ; Offenbach, André. 35° Concertos pour cor, op. 86 ; Leipsick, Hofmeister ; op. 101, Bonn, Simrock.

SCHNEIDER (Michel), né en 1780, à Gœresried, près de Füssen, en Bavière, apprit la musique comme enfant de chœur à la cathédrale d'Augsbourg, et commença ses études

littéraires au collége de cette ville; puis il les continua dans un couvent de Memmingen, et, enfin, et les acheva à l'université de Landshut. En 1805, le magistrat d'Ingolstadt le nomma directeur du chœur de l'église paroissiale de la ville; mais peu de temps après, un décret du roi de Bavière l'appela aux fonctions de professeur dans une école primaire. On cite de sa composition les ouvrages suivants : 1° Cantate exécutée à l'occasion de la bénédiction des drapeaux de la garde civique, le 27 janvier 1808. 2° *Le Jour de naissance, ou le Fantôme,* opéra de Kotzebue. 3° Chœur pour la tragédie de *Lanassa*. 4° Motets en canons.

SCHNEIDER (Jean-Georges-Guillaume), connu en Allemagne sous le nom de **WILHELM SCHNEIDER DE BERLIN**, naquit le 5 octobre 1781, à Rathenau dans le Brandebourg, et reçut de son père, organiste en ce lieu, son instruction musicale. Destiné à faire des études de théologie, il fréquenta le gymnase de Berlin, puis l'université de Halle. Dans cette dernière ville, il eut l'avantage de recevoir des leçons de Türk pour la composition. Ses études terminées, il se fixa à Berlin où il se livra à l'enseignement de la musique, brilla dans les concerts par son habileté sur le piano, et publia ses compositions. Artiste de talent, il aurait sans doute étendu sa réputation dans les pays étrangers, s'il n'était mort à la fleur de l'âge, le 17 octobre 1811. *L'Annuaire musical,* dont il a paru deux années à Penig (1803 et 1805), sous le titre de : *Musikalisches Taschenbuch,* et avec les pseudonymes de Jules et Adolphe Werden, est l'ouvrage de Schneider, qui y a inséré des chansons allemandes et de petits morceaux de piano d'un style élégant. Pour la seconde année, il eut pour collaborateur Frédéric-Théodore Mann. Schneider a publié de sa composition : 1° Grande fantaisie pour piano et orchestre, op. 2; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Fantaisies pour piano seul, op. 1. 5, 6, 7, 18, 12; *ibid.* 3° Variations *idem,* op. 3, 13, 14, 15; Leipsick, Peters; Berlin, Schlesinger. 4° Valses pour le piano; Leipsick, Peters; Berlin, Lischke. 5° Grandes marches *idem,* op. 8, 9; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Mélodies des meilleures chansons de commerce (Sociétés d'étudiants); Halle, 1802. 7° *Ilse,* mélodrame à voix seule avec piano, op. 4; *ibid.* 8° Chansons allemandes à voix seule et piano, op. 11; *ibid.* 9° Recueil de chants rassemblés après la mort de l'auteur; Berlin, Schlesinger. Le dernier ouvrage de Schneider est un trio pour trois pianos dont on a fait beaucoup de cas, mais qui ne paraît pas avoir été publié.

SCHNEIDER (Guillaume), organiste et directeur de musique à la cathédrale de Mersebourg, et aussi professeur de chant au gymnase de cette ville, est né le 21 juillet 1783, à Neudorf, près d'Annaberg. Musicien instruit, bon organiste et compositeur distingué, il jouissait en Allemagne d'une réputation méritée. Il est mort à Mersebourg, le 9 octobre 1843. Au nombre de ses œuvres de musique pratique, on remarque : 1° Ouverture facile pour piano, flûte, violon et violoncelle; Leipsick, Hofmeister. 2° Douze variations sur un thème favori pour piano, flûte, violon et violoncelle; *ibid.* 3° Variations pour piano à quatre mains; *ibid.* 4° Choix de préludes d'orgue dans les tons majeurs et mineurs, première et deuxième parties; *ibid.* 5° Cinquante préludes pour l'orgue; Halle, Kummel. 6° Le *Pater noster* et les actions de grâces du soir, avec accompagnement d'orgue ou de piano; Leipsick, Hofmeister. 7° Cent vingt-sept préludes courts et faciles pour l'orgue, à l'usage des organistes commençants; Meissen, 1829, in-4° obl. 8° *Anweisung zu Choralvorspielen mit eingewebter Melodie für verschiedenen Formen, in 50 Vorspielen über 90 der gangbarsten Kirchenmelodien,* etc. (Instruction pour les préludes de choral avec une mélodie traitée sous différentes formes, consistant en cinquante préludes sur quatre-vingt-dix des mélodies chorales les plus usitées; suivie de l'analyse et d'une indication instructive de leur arrangement, ainsi que d'une instruction pour tirer et pousser les registres de l'orgue); Halle, Kummel, 1829, in-4°. M. Schneider a montré beaucoup d'activité dans ses travaux relatifs à la littéraire de la musique : on en peut juger par la liste suivante des ouvrages qu'il a publiés jusqu'à ce jour : 1° *Was hat der Orgelspieler beim Gottesdienst zu beobachten* (Ce que l'organiste doit observer dans l'office divin); Mersebourg, Kopitsch, 1823, in-8° de cent et une pages. 2° *Lehrbuch, das Orgelwerk kennen, erhalten, beurtheilen und verbessern zu lernen* (Instruction pour apprendre à connaître l'orgue, l'entretenir, l'apprécier et l'améliorer); Mersebourg, Kopitsch, 1823, in-4° de quatre-vingt-dix-pages. 3° *Gesanglehre für Land- und Bürgerschulen,* etc. (Méthode de chant pour les écoles des villes et de la campagne); Halle, Ruff, 1825, grand in-4° de soixante-douze pages. 4° *Musikalisches Hülfsbuch beim Kirchendienst, Zunachst für Land-*

schullehrer, Organisten und Cantoren (Guide musical de l'office de l'église, à l'usage des maîtres d'école organistes et *Cantors*); Halle, Ruff, 1826, in-4° de quatre-vingt-quatre pages. 5° *Ausführliche Beschreibung der grossen Dom-Orgel zu Merseburg*, etc. (Description détaillée du grand orgue de la cathédrale de Mersebourg, suivie de son plan, etc.); Halle, Kummel, 1829, in-8° de trente-deux pages. 6° *Choral-Kenntniss, nebst Regeln und Beispielen zu richtigen Vortrag des Altargesanges* (Connaissance du choral, avec des règles et des exemples pour la bonne exécution du chant à l'autel); Leipsick, Th. Hennings, 1833, in-4° de cinquante-six pages. 7° *Instructive Wegweiser zur Præludirkunst für angehende Orgelspieler* (Introduction à l'art de préluder pour l'organiste commençant); Halle, Kummel, 1833, in-4° oblong de cinquante neuf pages. 8° *Musikalische Grammatik oder Handbuch zur Selbststudium der musikalischen Theorie, in welchem das Logier'sche System theilweise mit den frühern Zweckgemæss verbunden ist* (Grammaire musicale ou manuel pour étudier soi-même la théorie de la musique, etc.); Dresde et Pirna, R. Friese, 1834, in-4° de quatre-vingt-douze pages. 9° *Historischtechnische Beschreibung der musikalischen Instrumente, ihres Alters, Tonumfanges und Baues, ihrer Erfinder, Verbesserer, Virtuosen und Schulen*, etc. (Description historique et technique des instruments de musique, de leur ancienneté, de leur sonorité et construction, de leurs inventeurs, etc.); Neiss et Leipsick, Th. Hennings, 1834, in-8° de cent trente et une pages avec onze planches. 10° *Das moduliren, oder leicht fassliche Anweisung durch einen einzigen Accord schnell und natürlich in die nahen und entferntisten Tonarten aus Zuweischen* (La modulation, ou instruction facile à comprendre, pour passer promptement et naturellement dans les tons voisins et éloignés au moyen d'un seul accord); Leipsick, Frise, 1834, in-8° de trente et une pages. L'accord employé par Schneider pour les transitions est toujours celui de septième diminuée ou l'un de ses dérivés; il en résulte trop d'uniformité dans ses formules. 11° *Die Orgelregister, deren Entstehung, Name, Bau, Behandlung, Benutzung, und Mischung* (Les registres de l'orgue, leur origine, leurs noms, leur construction, la manière de les traiter, leur usage et leurs combinaisons); Leipsick, R. Friese, 1835, in-8° de soixante-dix-huit pages. 12° *Musikalischer Führer für diejenigen welche den Weg zum Schulfach betreten und sich auf dasselbe vorbereiten wollen* (Le conducteur musical pour quiconque veut pénétrer dans le domaine de l'art et s'y préparer lui-même); Neiss, Hennings, 1835, in-8°. M. Schneider a donné aussi dans la trente-quatrième année de la *Gazette musicale de Leipsick* (pages 89 et suivantes), un article sur la construction de l'orgue, intitulé : *Bemerkenswerthe Erfindung im Orgelbau.*

SCHNEIDER (Jean-Chrétien-Frédéric), écrivain sur la musique et compositeur célèbre, est né le 3 janvier 1786, à Waltersdorf, près de Zittau. Son père (Jean-Gottlob Schneider), simple tisserand de coutil, était devenu assez habile sur l'orgue, par un penchant irrésistible pour la musique, et avait obtenu la place d'organiste de Waltersdorf. En 1788, il échangea cette position contre celle d'instituteur et d'organiste à Gersdorf, qui dépendait aussi du conseil de Zittau. Il y est mort le 3 mai 1840. Ce fut en ce lieu que Frédéric Schneider commença l'étude de la musique, à l'âge de quatre ans, sous la direction de son père. Ses progrès furent si rapides, qu'on l'employait aux fonctions d'organiste de la commune avant que ses pieds pussent atteindre aux pédales. Dès l'âge de huit ans, il écrivait déjà ses idées de composition, et jouait les sonates de Mozart sur le piano. Une troupe de comédiens ambulants lui ayant fourni l'occasion d'entendre *la Flûte enchantée* de ce grand homme, et son père l'ayant mené à Dresde pour y entendre une grande musique d'église, il sentit ses facultés se développer, et son amour pour l'art devint une véritable passion. Il avait atteint sa douzième année, lorsque son père l'envoya au gymnase de Zittau pour y faire des études littéraires. Les concerts de cette ville excitèrent son émulation, et l'engagèrent à se livrer avec ardeur à l'étude du piano, dans l'espoir de s'y faire entendre; mais ce plaisir lui fut refusé, nonobstant les témoignages honorables que le *Cantor* Schœnfeld et l'organiste Unger donnaient à son talent. Ce dernier était devenu son maître pour l'orgue et lui enseignait à traiter sur cet instrument la fugue à quatre parties. Découragé par l'échec qu'il venait d'éprouver, Schneider eût peut-être abandonné la musique, quoiqu'il eût déjà écrit plusieurs morceaux pour des instruments à vent et quelques messes dans le style de Haydn, si une circonstance heureuse n'était venue ranimer son zèle. En 1803, *la Création du monde*, de Haydn, fut exécutée avec pompe à Zittau ; M. Lingke, avocat et propriétaire, près de Gœr-

litz, s'était rendu à cette solennité; il y fit la connaissance de Schneider, et sur l'invitation de Schœnfeld, il le prit sous sa protection. Amateur passionné de musique, ce M. Lingke était lié d'amitié avec la plupart des personnes de distinction qui cultivaient cet art à Gœrlitz: il leur présenta son jeune protégé, sut les intéresser à lui, et parvint à lui procurer les moyens de se faire entendre dans les concerts publics. Les encouragements donnés à cette époque au jeune artiste dans les journaux, particulièrement dans le recueil mensuel de la Lusace supérieure, rédigé par Knebel, de Gœrlitz, imprimèrent une impulsion nouvelle au développement de son talent.

En 1804, Schneider fut nommé directeur de la Société de chant de Zittau; mais il n'en remplit pas longtemps les fonctions, car il partit l'année suivante pour aller achever ses études à l'université de Leipsick. Ses liaisons dans cette ville avec Rochlitz, Muller et Schicht, lui fournirent des secours pour augmenter son savoir dans la musique; mais ses travaux dans la composition et l'exécution ne l'empêchèrent pas de fréquenter à l'université les leçons des professeurs Plattner, Carus, Wenk et Rœdiger. En 1806, le directeur Plattner le chargea de l'enseignement du chant dans l'école libre du Conseil. L'année suivante, il eut le titre d'organiste de l'université, et l'exécution de ses compositions vocales et instrumentales dans les concerts de Leipsick acheva de le faire connaître avantageusement. Lui-même y fit entendre, en 1808, un concerto de piano avec succès. Dès 1803, il avait publié, chez Breitkopf et Hærtel, son premier œuvre de sonates pour le piano; mais après son arrivée à Leipsick, il multiplia ses productions. En 1810, il accepta la place de chef d'orchestre de la troupe de Seconda, qui donnait alternativement des représentations d'opéras à Dresde et à Leipsick; mais il renonça à cet emploi trois ans après, parce que la place d'organiste de l'église Saint-Thomas lui fut offerte, en 1813, par le magistrat de cette dernière ville. C'est à dater de cette époque que Schneider commença à faire paraître ses grandes compositions. Son activité de production frappe d'étonnement, lorsqu'on considère le catalogue chronologique qu'il a dressé lui-même de ses ouvrages. Ainsi, depuis 1804, époque de la publication de son premier œuvre de trois sonates pour le piano, jusqu'à la fin de 1830, c'est-à-dire dans l'espace de vingt-six ans, il mit au jour cent dix œuvres, lesquelles renferment vingt-cinq sonates pour piano seul ou accompagné, deux quatuors pour piano, violon, alto et basse; deux trios pour les mêmes instruments; un concerto pour piano et orchestre; une multitude de marches, polonaises, valses et rondeaux pour piano seul; deux quatuors pour des instruments à cordes; vingt-quatre *Lieder* à voix seule avec piano; six duos pour deux sopranos; douze chants pour trois voix d'hommes; quatre suites de chants à quatre voix d'hommes pour la *Liedertafel* de Leipsick; quarante chants pour des enfants; un recueil de douze *Lieder*, intitulé: *Euphrosine;* neuf ouvertures à grand orchestre; dix messes; un oratorio; quinze cantates; six opéras; dix symphonies pour l'orchestre, et son *Traité d'harmonie et de composition;* de plus, l'arrangement de la messe de *Requiem* de Cherubini et de *la Vestale* de Spontini pour le piano. Une telle fécondité est d'autant plus remarquable que, pendant ces vingt-six ans, Frédéric Schneider remplit des places d'organiste, qu'il fut pendant trois ans directeur de musique du théâtre de Leipsick, puis de la *Liedertafel,* qu'il se livra à l'enseignement, se distingua lui-même comme pianiste et joua au concert du *Gewandhaus*, dans l'espace de quelques années, le cinquième concerto de Beethoven (en *mi* bémol), celui de Ries (en *ut* dièse mineur), le sien (en *ut* mineur), et le quintette de Mozart pour piano et instruments à vent. Enfin, pendant son séjour à Leipsick, Schneider avait été appelé à Cologne, à Prague, à Quedlinbourg. Devenu directeur de musique du nouveau théâtre de Leipsick, en 1817, il y fit exécuter plusieurs ouvertures de sa composition qui obtinrent un brillant succès. Sa réputation, qui s'étendait de jour en jour en Allemagne, lui procura, peu d'années après, le poste aussi honorable qu'avantageux de maître de chapelle du prince d'Anhalt-Dessau: il en prit possession le 2 avril 1821. Ce fut là surtout que les travaux de Schneider prirent une grande importance, car dans les trente-deux années qui s'écoulèrent depuis son entrée en fonctions à Dessau jusqu'à son décès, il écrivit quinze grands oratorios, deux messes avec orchestre et orgue, un *gloria* idem, un *Te Deum* idem, dix cantates, quatre hymnes, douze psaumes, douze chants religieux à quatre voix, un *Salve Regina* pour un chœur d'hommes, un opéra en trois actes, sept grandes symphonies, cinq ouvertures de fête et de concert, six ouvertures d'opéras, trente-cinq sonates de piano, six concertos *idem* avec orchestre, un quatuor *idem* avec violon, alto et violoncelle, plusieurs trios

idem, onze rondeaux *idem*, plusieurs concertos pour clarinette et basson et symphonies concertantes pour ces instruments, variations pour clarinette, cor, basson et piano, dix quatuors pour des instruments à archet, environ deux cents *Lieder* pour voix seule et piano, quatre cents chants à quatre voix d'hommes, des danses pour l'orchestre et pour piano seul Le total de ces œuvres est de deux cent quarante-quatre, non compris six cents *Lieder* et chants à quatre voix.

En 1829, Schneider fonda à Dessau une école de musique ou institut dans lequel on admettait des élèves pour l'harmonie, le contrepoint et toutes les parties de la composition vocale et instrumentale, le piano, l'orgue, le violon, le violoncelle, la clarinette, le basson, la flûte et le cor. De bons professeurs furent attachés à cette institution, et Schneider se chargea de l'enseignement de l'harmonie, de la composition de la mélodie, de l'instrumentation et de l'application de ces éléments dans les pièces de tout genre. Cette école subsista jusqu'en 1846. Les artistes les plus remarquables qui y furent formés sont A. Baake, G. Flügel, Dusner, Thiele, Gathy, Markull, Stade, Fr. Spindler, Robert Franz Willmers, Th. Uhlig, Saloman, Lur et Anschütz. Considéré comme un des chefs de l'école allemande de l'époque actuelle, il doit particulièrement sa célébrité à ses oratorios, qui ont été exécutés dans les grandes fêtes musicales des associations du Rhin et de l'Elbe. Lui-même a été invité à les diriger à Magdebourg, en 1825, à Nuremberg, en 1828, à Strasbourg, en 1830, et a également dirigé les fêtes musicales de Halle en 1830 et 1835, de Halberstadt, en 1833, de Potsdam, en 1834, de Dessau, en 1835, de Wittenberg, en 1838 et en 1846, de Cœthen, en 1840, de Coblence, dans la même année, de Hambourg, en 1841, de Meissen, en 1844, de Zerbst, en 1847, et de Lubeck, dans la même année.

Les productions de Schneider sont aussi remarquables par leur mérite et leur nombre que par la variété de leur objet. Parmi les œuvres publiées, on remarque : 1° Messe à quatre voix et orchestre, op. 55; Leipsick, Whistling. 2° Messe pour voix concertantes, chœur et orgue; Leipsick, Peters. 3° Le vingt-quatrième psaume, traduit par Herder, à quatre voix et orchestre, op. 72; Leipsick, Hofmeister. 3° (*bis*) Le psaume 67^{me} pour un chœur d'hommes avec accompagnement d'instruments à vent, orgue, violoncelle et contrebasse. 3° (*ter*) *Vater unser* (Pater noster) pour un double chœur d'hommes, orchestre ou orgue, op. 103; Leipsick, Klemm. 4° Chant funèbre de Niémeyer, à quatre voix. 5° Six chants religieux à quatre voix, sans accompagnement ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Vingt mélodies chorales pour deux sopranos; Leipsick, Tauchnitz. 7° *Die Sundfluth* (le Déluge), oratorio, à quatre voix et orchestre; Bonn, Simrock. 8° *Das Weltgericht* (le Jugement dernier), oratorio à quatre voix et orchestre; Leipsick, Hofmeister. 9° *Das verlorne Paradies* (le Paradis perdu), *idem*, op. 75; Halberstadt, Brüggemann. 10° *Pharaon*, idem, op. 74; *ibid.* (1). 11° *Christus der Meister* (le Seigneur Jésus-Christ), *idem*. 12° *Absalon*, idem; Dessau, chez l'auteur. 13° *Christus das Kind* (le Christ enfant), *idem*. op. 83; *ibid.* 14° *Gédéon*, idem, op. 88; *ibid.* 15° *Gethsemane et Golgotha*, idem, op. 96; Zerbst, Kummer. Quatre oratorios, à savoir : *Das befreiete Jerusalem* (la Jérusalem délivrée), *Salomonis Tempelbau* (la Construction du temple de Salomon), *Bonifacius* (Saint Boniface), et *Christus der Erlœser* (le Christ sauveur), n'ont pas été publiés. 16° *Jehova, dir Frohlockt der Kœnig*, hymne à huit voix pour un chœur d'hommes, avec des instruments à vent, contrebasse et timbales, op. 94; Berlin, Trautwein. 17° Ouverture à grand orchestre, op. 11; Bonn, Simrock. 18° *Idem* pour le drame *Die Braut von Messina* (la Fiancée de Messine), op. 42; Leipsick, Peters. 19° Ouverture sur le thème : *God save the King*, op. 43; *ibid.* 20° Ouverture tragique (en *ut* mineur), op. 45; Vienne, Haslinger. 21° La marche de Dessau arrangée en ouverture, op. 50; Leipsick, Peters. 22° *La Chasse*, ouvertures, op. 66, 67; *ibid.* 23° Ouverture de fête sur le chant : *Gaudeamus igitur*, op. 84; Leipsick, Hofmeister. 24° Grandes polonaises pour l'orchestre, op. 48; Leipsick, Peters. 25° Concerto pour piano, op. 18; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 26° *Idem*, op. 22; Leipsick, Peters. 27° Quatuors pour piano, violon, alto et basse, op. 24, 34 et 36; Leipsick, Peters; Bonn, Simrock. 28° Trio pour piano, clarinette et basson, op. 10; Leipsick, Peters. 29° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 38; Leipsick, Hofmeister. 30° Duos pour piano et violon ou flûte, op. 19, 31, 33, 35, 61; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Hofmeister, Peters; Bonn, Simrock. 31° Sonates

(1) Bien que l'oratoire de *Pharaon* soit indiqué comme l'œuvre 74, et le *Paradis perdu*, comme l'œuvre 75, celui-ci a été exécuté à Magdebourg en 1825, et l'autre seulement en 1828, à Nuremberg.

pour piano à quatre mains, op. 2, 8, 13, 29; *ibid.* 32° Polonaises, marches et valses *idem*, op. 7, 9, 12, 51, etc. : *ibid.* 33° Sonates pour piano seul, op. 1, 3, 5, 6, 14, 20, 21, 26, 27, 30, 37, 40; *ibid.* 34° Rondo *idem*, op. 4; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Une édition complète des œuvres de Schneider pour piano a été publiée à Halberstadt, chez Brüggemann. 35° Chants à plusieurs voix, avec ou sans accompagnement, op. 44, 53, 60, 64, 69, et chants de la *Liedertafel* allemande, premier, deuxième et troisième recueils; Bonn, Simrock; Magdebourg, Creutz; Berlin, Trautwein; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters. 36° Chants et chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 16, 24, 28, etc.; *ibid.* 37° Solféges avec piano, op. 57; Leipsick, Probst. 38° Exercices pour le chant (huit recueils); Leipsick, Tauchnitz. Schneider a laissé en manuscrit plusieurs messes, des symphonies, un opéra intitulé : *Alwins. Entzauberung* (le Désenchantement d'Alwin), représenté à Leipsick, en 1809, et diverses autres compositions instrumentales et vocales.

Schneider s'est fait connaître aussi comme écrivain didactique et comme théoricien par les ouvrages suivants : 1° *Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst* (Traité élémentaire d'harmonie et de composition); Leipsick, Peters, 1820, in-4° oblong de cent douze pages; deuxième édition augmentée; *ibid.*, 1827, in-4° oblong de cent soixante et douze pages. Il y a une traduction anglaise de cet ouvrage; elle a pour titre : *Elements of musical Harmony and composition*; Londres, 1828, in-4°. La théorie développée dans cet ouvrage est basée sur le principe que l'abbé Vogler et Godefroid Weber avaient pris déjà pour base de leurs systèmes; car Schneider admet comme naturels, sur *toutes* les notes de la gamme, l'accord parfait et celui de septième. Selon lui, ils s'y présentent, à l'égard de la nature de leurs intervalles, conformément à la constitution du ton et du mode, ayant, en raison de la note où ils sont placés, la tierce ou majeure, ou mineure; la quinte, ou juste ou diminuée (mineure); la septième, ou majeure ou mineure. Suivant cette théorie encore, il en est de même de l'accord de neuvième, et il ne s'agit plus, pour compléter la nomenclature des accords, que d'en altérer les divers intervalles. On peut voir, pour l'analyse de cette théorie, mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (p. 153-156 et p. 166). 2° *Vorschule der Musik* (Principes de musique); Leipsick, Tauchnitz, 1827, in-4° oblong de quarante pages. 3° *Handbuch des Organisten* (Manuel des organistes); Halberstadt, Brüggemann, 1829-1830, quatre parties in-4° oblong. La première partie contient un traité élémentaire de composition; la seconde, l'école d'orgue; la troisième, le livre choral; la dernière, l'école d'orgue supérieure, contenant quarante-huit trios à trois claviers. Cet ouvrage est un des plus importants en son genre. On a du même artiste un article sur le cor à pistons perfectionné par Stœlzel, dans la *Gazette musicale de Leipsick* (tome XIX, page 814). Schneider était docteur en musique, membre de l'Académie royale des arts de Berlin, de l'Académie de musiqué de Stockholm, de la Société scientifique de la Lusace supérieure, de la Société des Amis de la musique des États de l'Autriche, et des associations musicales de la Suisse et de l'Alsace, de la société de Rotterdam pour l'encouragement de la musique, etc. Ce digne artiste est mort à Dessau, le 23 novembre 1853, à l'âge de soixante-onze ans et quelques mois. Il était décoré de plusieurs ordres. M. Frédéric Kempe, élève et ami de ce maître, a publié un volume intitulé : *Fridrich Schneider als Mensch und Künstler. Ein Lebensbild nach Original-Mittheilungen, original. Briefen und Urtheilen namhalfter Kunstrichter bearbeitet* (Frédéric Schneider comme homme et comme artiste; tableau de sa vie d'après des documents originaux, la correspondance autographe, etc.); Dessau, H. Neuburger, 1859, un volume gr. in-8° de XVI et quatre cent quatre-vingt-trois pages, avec un beau portrait de Schneider, deux lithographies, fac-simile, et un grand nombre de fragments de musique.

SCHNEIDER (Jean-Gottlob), frère du précédent, fut un des meilleurs organistes allemands du dix-neuvième siècle. Il est né au Vieux Gersdorf, le 28 octobre 1789. A l'âge de cinq ans il commença l'étude de la musique sous la direction de son père, et apprit à jouer du clavecin, de l'orgue, du violon et de plusieurs instruments à vent. Plus tard il perfectionna son talent, sous la direction de l'organiste Unger, de Zittau. Il eut quelque temps l'intention de se livrer à l'étude du droit, mais il changea de résolution, et se décida à cultiver exclusivement la musique. En 1811, il obtint la place d'organiste à l'église de l'université de Leipsick : dans la même année on le nomma professeur de chant à l'école libre du Sénat. C'est depuis cette époque que l'orgue est de-

venu son instrument de prédilection, et qu'il y a acquis un talent de premier ordre. En 1816 et 1817, il donna des concerts d'orgue à Gœrlitz, à Dresde et à Zittau. Trois ans après, il organisa, avec son collègue Blüher, la première grande fête musicale dans l'église de Saint-Nicolas : on y exécuta *la Création*, de Haydn ; Schneider la dirigea et chanta la partie d'Uriel. Dans la même année il donna aussi des concerts d'orgue à Zittau, Freyberg, Chemnitz, Gera, Altenbourg, Leipsick, Weimar, Gotha et Dresde. En 1825, il donna aussi un concert d'orgue à Dessau, et accompagna son frère à la fête musicale de l'Elbe qui se donnait à Magdebourg ; il y joua de l'orgue avec sa supériorité accoutumée. Dans cette même année il reçut sa nomination d'organiste de la cour de Dresde. A son départ de Gœrlitz, les membres de la société de chant lui présentèrent en souvenir une bague en brillants et un vase d'argent. Depuis cette époque, Schneider n'a plus quitté Dresde, où son talent sur l'orgue excitait l'admiration générale. Il n'a publié qu'un petit nombre de ses ouvrages ; je ne connais que ceux-ci : 1° Fantaisie et fugue pour l'orgue, op. 1 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Chants religieux pour trois soprani, ou deux tenors et basse avec orgue obligé, op. 2 ; *ibid*. 3° Fantaisie et fugue pour l'orgue, op. 3 (en *ré* mineur) *ibid*. 4° Douze pièces d'orgue faciles à l'usage du service divin, op. 4 ; Meissen, Kleinknecht. 5° Trois chœurs religieux à quatre voix avec orgue obligé, op. 5, première suite ; Leipsick, Kistner. 6° Trois *idem*, op. 6, deuxième suite ; *ibid*. J.-G. Schneider est mort à Dresde, le 13 avril 1864.

SCHNEIDER (Jean-Gottlieb ou Théophile), le plus jeune des frères de cette famille d'artistes distingués, est né au Vieux Gersdorf, le 12 juillet (ou, suivant d'autres renseignements, le 19 du même mois) 1797. Après avoir appris la musique dans la maison paternelle, il entra au gymnase de Zittau, à l'âge de dix ans. Par les leçons de chant qu'il y reçut de Schœnfelder, et par celles que Unger lui donna sur l'orgue, il devint musicien instruit et organiste habile. Sorti de ce collége, il se rendit à l'université de Leipsick, dont il ne suivit les cours que pendant un an. Pendant les deux années suivantes, il vécut à Bautzen, en donnant des leçons de musique et de piano ; mais bientôt connu par son talent, il reçut sa nomination d'organiste à Sorau, dans la Lusace inférieure, au mois de novembre 1817. Après un séjour de huit années dans ce lieu, la place d'organiste à l'église de la Croix de Hirschberg lui fut offerte au mois d'octobre, et depuis lors il vécut dans cette position. Dans un concert qu'il donna à Leipsick, le 16 juin 1835, en présence de son vieux père, il fit admirer son talent dans l'art de traiter la fugue, et particulièrement son habileté sur la pédale. Schneider a publié à Breslau des variations pour le piano ; il avait en manuscrit plusieurs suites de pièces du même genre, des sonates de piano, des préludes d'orgue, un *Kyrie* et un *Gloria*. Gottlieb Schneider est mort à Hirschberg, le 4 août 1856.

SCHNEIDER (le docteur Pierre-Joseph), médecin à Poppelsdorf, près de Bonn, né vers 1795, a vécu quelque temps à Bruxelles, puis est retourné en Allemagne, en 1835. Au nombre de ses ouvrages, on remarque ceux qui ont pour titre : 1° *Biblischgeschichtliche Darstellung der hebraïschen Musik* (Exposition historique et biblique de la musique hébraïque) ; Bonn, Dunst, 1837, in-8°. 2° *System einer medicinischen Musik* (Système d'une musique médicale) ; *ibid.*, deux volumes in-8°. Le docteur Schneider est mort à Bonn, au mois de septembre 1857.

SCHNEIDER (Charles-Adam DE), guitariste à Munich, a publié une méthode pour son instrument, intitulée *Guitarschule*, Munich, Falter. On a aussi de sa composition neuf recueils de chants et chansons avec accompagnement de piano ou de guitare (*ibid*).

SCHNEIDER (Jean-Jules), fils de *Jean Schneider*, fabricant de pianos à Berlin (1), est né dans cette ville, le 6 juillet 1805. A l'âge de sept ans, il commença l'étude de la musique, sous la direction de A.-W. Guillaume Bach : plus tard il devint élève de Türschmidt. Après avoir fini ses études de collége, il reçut des leçons de piano de L. Berger : Bernard Klein lui enseigna la composition, et Hausmann fut son professeur d'orgue. En 1829, il fut choisi pour diriger la société de chant de Berlin *Liederverein* et composa pour cette société plus de cent soixante chœurs pour six voix d'hommes. De 1844 jusqu'en 1847, il dirigea la société de musique classique de Potsdam. En 1845, il reçut la décoration de l'Aigle rouge de Prusse (quatrième classe), et l'Académie royale des beaux-arts de Berlin l'admit au nombre de ses membres en 1849. En 1854, il reçut sa no-

(1) M. Bernsdorf fait de Jules Schneider un fils du maître de chapelle Schneider. (*Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, t. III, p. 486) ; M. De Ledebur, que je suis ici, est mieux informé.

mination de professeur de chant à l'Institut royal pour la musique d'église, et trois ans après il eut le titre de directeur général des sociétés provinciales de chant de Berlin, Cœthen, Dessau, Halle, Magdebourg et Zerbst. Il est aussi directeur de musique, organiste et Cantor de l'église Friedrichs-Werderschen. Cet artiste a composé la musique de plusieurs grandes cantates avec orchestre, de quelques psaumes et motets, et de l'oratorio *Luther*, en trois parties, qui fut exécuté à Berlin, le 18 octobre 1854. On a aussi de lui un grand nombre de *Lieder* à voix seule avec piano et de chants pour des voix d'hommes, publiés à Berlin. Ses compositions instrumentales consistent en trois nocturnes pour piano, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; six sonatines *idem*, à l'usage des élèves avancés, op. 7; Halberstadt, Brüggemann, et quarante-quatre études pour la pédale de l'orgue, op. 48; Erfurt, Kœrner.

SCHNEIDER (Louis), conseiller de cour et lecteur du roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV, né à Berlin, le 29 avril 1805, est le dernier fils de Georges-Abraham Schneider (*voyez* ce nom). Après avoir commencé à Reval, en 1814, sa carrière d'acteur comme enfant, il parut sur plusieurs théâtres de la province. En 1827, il fut admis au théâtre royal de Berlin comme chanteur dans les opéras-comiques et dans les vaudevilles. Dans les derniers temps, il fut régisseur du théâtre royal pour l'opéra. Il s'est retiré de la scène en 1848 : c'est alors qu'il a obtenu du roi les titres et la position dont il a été parlé plus haut. Il est décoré de plusieurs ordres. Cet artiste est auteur d'une histoire de l'Opéra de Berlin qui a été publiée sous ce titre : *Geschichte der Oper und des Kœniglichen Operhauses in Berlin*; Berlin, Duncker et Humblot, 1852, gr. in-8°. On a aussi de sa composition des *Lieder* avec accompagnement de piano et des danses pour cet instrument.

SCHNEIDER (le docteur Charles-Ernest), professeur d'esthétique et de littérature allemande à l'Institut de Dresde, est né en Saxe et a fait ses études supérieures à l'université de Leipsick, où le doctorat lui a été décerné. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung* (Le chant musical dans son développement historique); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1863, deux parties, gr. in-8°.

SCHNEITZHOEFFER (Jean-Madeleine), fils d'un hautboïste de l'Opéra de Paris, est né dans cette ville, en 1785. Admis au Conservatoire comme élève, il y a fait ses études et a reçu des leçons de Catel pour l'harmonie et la composition. Doué d'heureuses dispositions, il montra du talent dans quelques compositions instrumentales, particulièrement dans des ouvertures qu'il fit exécuter dans les concerts, et fit croire à ses amis qu'il était destiné à prendre un rang honorable parmi les compositeurs. Une symphonie de sa composition fut aussi exécutée au Concert de la rue de Grenelle, et y fut bien accueillie par les amateurs. Malheureusement, ami du plaisir, il ne sut pas donner une direction assez sérieuse à ses facultés, et ses ouvrages se succédèrent à de si longs intervalles, qu'il ne sut pas se faire connaître du public pour ce qu'il valait. Les artistes seuls savaient la portée de son talent. Devenu timbalier de l'Opéra et de la chapelle du roi, en 1815, il quitta cet emploi, en 1823, pour succéder à Adrien (*voyez* ce nom) comme chef du chant au même théâtre. En 1833, il a été nommé professeur à l'école de chœurs au Conservatoire. Son premier ouvrage pour le théâtre est la musique de *Proserpine*, ballet en trois actes, joué à l'Opéra avec succès en 1818. Il fut suivi de *Claire et Melctal*, ballet en deux actes, remarquable par l'élégance et la fraîcheur des idées. Après un repos de six années, Schneitzhœffer a écrit une musique charmante pour *Zémire et Azor*, ballet en trois actes, joué à l'Opéra, le 20 octobre 1824. Son ballet en trois actes des *Filets de Vulcain*, joué en 1826, a été considéré aussi comme une belle composition en son genre. Il a fait, en 1827, une ouverture et des airs de danse pour un ballet en un acte intitulé *le Sicilien, ou l'Amour peintre*. Le dernier ouvrage de cet artiste est la musique de *la Sylphide*, ballet composé pour mademoiselle Taglioni, son meilleur ouvrage, joué avec un brillant succès, au mois de mars 1832. Il a écrit aussi une partie de la musique de *Sardanapale*, grand opéra dont il n'a point achevé la partition, et qui n'a point été représenté. Dans la jeunesse de Schneitzhœffer, les mystifications étaient à la mode; il en imagina de très-bouffonnes. Plus tard, il regretta le temps qu'il y avait perdu, et ce retour sur lui-même lui inspira une tristesse habituelle. En 1850, des infirmités devenues chaque jour plus pénibles l'obligèrent à se retirer de l'enseignement du Conservatoire. Il mourut au mois de septembre 1852.

SCHNELL (Jean), compositeur allemand, né vraisemblablement dans le Wurtemberg, au commencement du dix-huitième siècle, a

fait imprimer à Augsbourg les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Concerta commode tractabilia,* symphonies à cinq parties, 1751, in fol. 2° 6 *Parthias trisonas,* trios pour violon, flûte et basse, 1751, in-fol. 3° 6 *Sonatas trisonas a diversis instrumentis concertantibus*, op. 4. 4° Six trios pour viole d'amour, flûte et basse, op. 5; *ibid*. 5° Six trios pour violon, flûte et basse, op. 7; *ibid.*

SCHNELL (Jean-Jacques), facteur d'instruments, né en 1740 à Vaihingen, dans le Wurtemberg, était destiné à la profession de menuisier; mais après avoir achevé son apprentissage, il entra, en 1760, chez Geissinger, facteur à Rothenbourg, puis travailla dans les ateliers de plusieurs facteurs d'instruments, et en dernier lieu chez Van Dilken, en Hollande, où il resta six années. En 1777, il s'établit à Paris et s'y livra à la facture des clavecins. Il y obtint le titre de facteur de la comtesse d'Artois, et inventa l'*Anémocorde,* instrument alors d'un genre absolument nouveau, dans lequel les touches du clavier ouvraient des soupapes qui donnaient passage au vent d'une soufflerie pour faire résonner les cordes. La cour lui accorda de grandes récompenses pour cette invention qui excita l'admiration générale. Les troubles de la révolution l'empêchèrent de recueillir les fruits de ses travaux, et l'obligèrent à se retirer à Louisbourg, où il établit une fabrique de pianos. En 1799, il fit entendre avec succès son Anémocorde à Vienne : il le vendit, en 1803, au physicien Robertson, qui le transporta à Londres.

SCHNITKER (Arp), facteur d'orgues, à Hambourg, né vers le milieu du dix-huitième siècle, est mort dans cette ville en 1720. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de Saint-Nicolas, à Hambourg, construit en 1686. 2° Celui de la cathédrale de Brême, composé de quarante-deux jeux, trois claviers à la main et pédales. 3° Celui de Saint-Étienne, à Brême. 4° Celui de Saint-Jacques, à Hambourg, composé de trente jeux. 5° Celui de Sainte-Gertrude, dans la même ville, en 1700, de vingt jeux. 6° Celui de Saint-Jean, à Magdebourg, de soixante-deux jeux, trois claviers et pédales. 7° Celui de Saint-Nicolas, à Berlin, en 1708. 8° Celui de Sainte-Marie, à Francfort-sur-l'Oder, de quarante-cinq jeux, trois claviers et pédales, en 1715.

SCHNITKER (François-Gaspard), second fils du précédent, né à Hambourg, eut une grande part dans les travaux de son père. Après la mort de celui-ci, il se retira à Zwoll, en Hollande, et s'y associa avec son frère aîné pour la construction des orgues. Il mourut en 1729, dans cette ville. Ses meilleurs instruments sont : 1° Le grand orgue de Saint-Michel, à Zwoll, exécuté en 1721, et composé de soixante-trois jeux, quatre claviers et pédales. 2° Le grand orgue d'Alkmaar, composé de cinquante-six jeux, et terminé en 1725.

SCHNITZER (Sigismond), célèbre facteur d'instruments à vent, brillait à Nuremberg, vers le milieu du seizième siècle. Il mourut dans cette ville, le 5 décembre 1578. Il était particulièrement renommé pour la facture des bassons, cromornes et hautbois.

SCHNITZER (François), bénédictin bavarois, naquit à Wurzach, en 1740, et fit ses vœux au couvent d'Ottobeuern, en 1759. Il y mourut en 1785. Grand organiste et compositeur distingué, il a laissé en manuscrit dix-huit opéras composés pour des colléges, six cantates pour des jours de fêtes, quatre messes en contrepoint sur le plain-chant, un *Alma redemptoris* avec cor obligé, et quelques autres morceaux.

SCHNITZKI (Grégoire), compositeur de musique d'église, né à Dantzick, vers 1570, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Cantiones sacræ* 3, 5, 6-12 *voc.*; Dantzick, 1607, in-4°. 2° *Missa super* Deus noster refugium 5 *vocum et Magnificat* 6 *vocum ;* ibid., 1607, in-4°.

SCHNORR (Henri-Théodore-Louis), littérateur et amateur de musique, fut d'abord secrétaire du prince de Saxe-Cobourg; puis il s'établit à Hambourg, en 1796, et en dernier lieu à Altona. Il a publié, à Hambourg, neuf cahiers de chansons à voix seule avec accompagnement de piano.

SCHNYDER DE WARTENSÉE (Xavier), professeur de composition et écrivain sur la musique, est né, en 1786, à Lucerne, d'une famille noble. Destiné à devenir un des membres de l'administration de son pays, ses études furent dirigées dans ce but; mais la révolution de 1789 ayant changé sa condition, il put se livrer à son goût par la musique. Il l'apprit presque sans maître, et se livra seul à l'étude du piano, du violon, du violoncelle et de la contrebasse. Guidé par son instinct et sans aucune instruction dans l'harmonie, il fit ses premiers essais dans la composition de quelques morceaux de musique vocale. Le désir de se former dans l'art d'écrire le conduisit à Zurich, en 1810, et l'année suivante, à Vienne, dans l'espoir d'obtenir des leçons de Beethoven. Mais l'illustre maître

était l'homme le moins propre à former des élèves à cette époque de sa vie où sa surdité était déjà complète et sa vie toute solitaire. M. Schnyder fut obligé de se confier aux soins de Kienlen, artiste de talent et bon maître, qui lui fit faire de rapides progrès. En 1814, l'élève suivit le maître à Bade, près de Vienne; mais un incendie, qui réduisit en cendres la plus grande partie de cette petite ville, et son propre logement, l'obligea à s'éloigner. Il retourna en Suisse, servit comme volontaire dans la campagne de 1815 contre la France, puis fut nommé professeur à l'Institut de Pestalozzi, à Yverdun. En 1817, il quitta cette école pour se fixer à Francfort, où il a demeuré depuis ce temps, se livrant à l'enseignement de la théorie de la musique, à la composition et à la littérature. J'ai connu cet homme excellent en 1838, et j'ai trouvé en lui autant de bienveillance et d'aménité que de savoir et d'enthousiasme pour l'art.

Les ouvrages de M. Schnyder de Wartensée se distinguent par l'originalité des idées et par une grande pureté de style. Voici la liste de ceux qui me sont connus : 1° *Fortunat mit den Sæckel und Wunschütsein* (Le tabouret et le chapeau magique de Fortunatus), opéra féerique, jouée en 1829. 2° *Zeit und Ewigkeit* (Le temps et l'éternité), oratorio pour voix d'hommes, exécuté à Francfort, en 1838. 3° *Le Tombeau,* chant à quatre voix avec piano *ad libitum;* Zurich, Hug. 4° *La Paix,* chant à quatre voix, avec accompagnement de piano et clarinette; Bonn, Simrock. 5° *Les quatre Tempéraments,* chant comique pour quatre voix et piano; *ibid.* 6° *Les Charmes de la douleur,* quatuor sentimental à quatre voix. 7° Cantate à l'occasion du soixante-treizième anniversaire de la naissance de Pestalozzi, 1818. 8° Six chants à quatre voix sur des poëmes de Gœthe, pour la *Liederkranz* de Francfort; Leipsick, Hofmeister. 9° Douze chansons suisses pour des chœurs d'hommes; Zurich, Orell, Fuessli et C°. 10° *Geistliche Lieder* (Chant religieux, par Novalis), à voix seule avec accompagnement de piano; Offenbach, André. 11° Plusieurs chansons allemandes détachées. 12° Grande sonate (en *ut*) pour piano; Bonn, Simrock. 13° Symphonie pour l'orchestre, exécutée à Francfort, en 1839. 13° (*bis*) *Souvenir à Haydn,* deuxième symphonie exécutée au festival de Lucerne, en 1841, sous la direction de l'auteur. 14° Douze chants suisses à quatre voix d'hommes. 15° Huit chœurs pour des voix d'hommes; Friedberg, Bindernagel. Comme écrivain sur la musique, Schnyder de Wartensée s'est fait connaître par de bons articles insérés dans la *Cæcilia* et dans la *Gazette universelle de musique* publiée à Leipsick.

SCHOBERLECHNER (François), compositeur, né à Vienne, le 21 juillet 1797, est fils d'un marchand de cette ville, qui était amateur de musique et bon violoniste. A l'âge de six ans, il commença l'étude du piano, sous la direction d'un maître obscur, nommé Gruner, puis il devint élève de Hummel qui lui donna des leçons pendant deux ans. Ses progrès furent si rapides, que dans sa dixième année il put se faire entendre avec succès en public, dans le deuxième concerto (en *ut*) que Hummel écrivit pour lui. Ce compositeur célèbre, alors maître de chapelle du prince Esterhazy, emmena le jeune Schoberlechner à Eisenstadt (en Hongrie), pour le faire entendre au prince, comme un prodige. Charmé de son habileté précoce, le prince le prit sous sa protection, et l'envoya chez Fœrster, bon maître de Vienne, qui lui enseigna l'harmonie et la composition. En 1814, Schoberlechner partit pour Grætz, d'où il se rendit à Trieste, puis à Florence, donnant partout des concerts et des leçons. Arrivé dans cette dernière ville, il y écrivit un *Requiem*, qu'il dédia au grand-duc de Toscane; puis il composa l'opéra bouffe *I Virtuosi teatrali*, qui fut représenté pour la première fois au bénéfice du bouffe Pacini. L'année suivante, la duchesse de Lucques l'appela à sa cour, en qualité de maître de chapelle, et lui fit composer *Gli Arabi nelle Gallie,* opéra semi-seria qui fut accueilli avec faveur. De retour à Vienne, en 1820, Schoberlechner s'y livra à l'enseignement du piano, y publia ses premières compositions instrumentales, et écrivit le petit opéra allemand *le Jeune Oncle,* qui reçut un bon accueil du public.

En 1823, Schoberlechner entreprit son premier voyage en Russie, donnant des concerts dans les principales villes qui se trouvaient sur sa route. Arrivé à Pétersbourg, il y donna pendant la semaine de Pâques un concert qui le fit connaître avantageusement et lui procura une somme considérable. Il y fit la connaissance de la fille du chanteur Dall'Occa, et l'épousa le 8 mai 1824. Peu de temps après, il retourna en Allemagne avec sa femme, puis ils se rendirent en Italie, et s'y firent entendre dans les concerts. En 1827, madame Schoberlechner retourna avec son mari à Pétersbourg pour revoir sa famille, et débuta avec tant de succès au Théâtre-Italien, qu'elle fut engagée pour trois ans, avec des appointements de

vingt mille roubles. Pendant ce temps, Schoberlechner continua d'écrire de la musique et de donner des leçons de piano. Il fit aussi représenter, au Théâtre-Impérial, *Il Barone di Dolzheim*, qu'il avait écrit pour sa femme. Après trois années de séjour dans la capitale de la Russie, les deux époux retournèrent à Vienne; mais ils n'y firent qu'un séjour fort court, parce qu'ils avaient résolu de se rendre en Italie. Arrivée à Bologne, madame Schoberlechner y chanta pendant l'automne de 1831, et le succès qu'elle y obtint fixa les deux époux en Italie jusqu'au printemps de 1833. Ils retournèrent ensuite à Vienne, puis entreprirent un nouveau voyage à Pétersbourg, où ils donnèrent un concert dont le produit s'éleva à dix mille roubles. De retour en Italie dans l'année 1834, madame Schoberlechner y brilla sur les principaux théâtres jusqu'en 1841. Détourné de sa carrière par l'agitation où le plaçait l'existence théâtrale de sa femme, Schoberlechner paraît n'avoir produit qu'un petit nombre d'ouvrages pendant ce temps. Il se retira ensuite dans une maison de campagne qu'il avait achetée près de Florence, en 1831. En 1839, il donna, à Milan, *Rossane*, opéra *semi-seria*. Ayant fait plus tard un voyage en Allemagne, il mourut à Berlin, le 7 janvier 1843.

Les principales productions gravées de Schoberlechner sont : 1° Thèmes variés pour piano et orchestre, op. 46; Vienne, Leidesdorf; op. 47, Vienne, Artaria. 2° Variations pour piano et quatuor sur un thème de *La Sonnanbula* de Bellini; Milan, Ricordi. 3° Grand trio pour piano, violon et violoncelle; Florence, Cipriani. 4° Grande sonate pour piano et flûte ou violon; *ibid.* 5° Rondeau brillant pour piano à quatre mains (en *mi* mineur); Vienne, Pennauer. 6° Ouverture *idem*, op. 37; Leipsick, Hofmeister. 7° Sonate pour piano seul, op. 23 ; Leipsick, Probst. 8° Sonate mélancolique, op. 45; Vienne, Leidesdorf. 9° Rondeaux pour piano seul, op. 2, 31, 36, 39, etc.; Vienne, Mechetti, Artaria; Leipsick, Probst; Florence, Cipriani. 10° Fantaisies *idem* sur un thème de Meyerbeer; Florence, Cipriani; *idem* sur un thème original; *ibid.* 11° Variations pour piano seul, op. 3, 4, 8, 30, 32, 38, 40, 42, 43, 48, 50, 51, 52, 55; Milan, Vienne, Florence, Naples. 12° Valses *idem*, op. 35; Vienne, Diabelli.

SCHOBERLECHNER (Sophie), femme du précédent, est née à Pétersbourg, en 1807. Son père, professeur de chant italien, fit son éducation vocale et développa les avantages de la belle voix qu'elle avait reçue de la nature. Mariée au pianiste Schoberlechner en 1824, elle le suivit en Allemagne et en Italie où elle se fit entendre avec succès dans les concerts. De retour à Pétersbourg, en 1827, elle y débuta dans la carrière dramatique, et fut engagée au Théâtre-Italien, comme *prima donna*, pour trois ans, avec des appointements de vingt mille roubles. Dans l'automne de 1831, elle chanta avec succès au théâtre *Comunale* de Bologne, et sut se faire applaudir à côté de madame Malibran. Au carnaval de 1832, elle chanta à Rome au théâtre *Apollo*, puis à Modène, Parme, Turin, Crémone et Padoue. Au primtemps de 1833, elle accompagna la troupe italienne au théâtre de Vienne, puis fit un voyage à Pétersbourg, où elle ne chanta que dans les concerts. Dans le cours de la même année, elle retourna en Italie. Sa réputation s'étendit surtout après qu'elle eut paru, en 1834, au théâtre de *la Scala*, de Milan. En 1835, elle se fit entendre de nouveau avec succès à Turin et à Florence; mais Milan fut toujours la ville où son talent se produisit avec le plus d'avantage. Malheureusement le système actuel de chant dramatique eut bientôt usé son bel organe par l'excès de la fatigue. En 1840, la détérioration de la voix et de sa santé de madame Schoberlechner commença à se faire apercevoir, et vers la fin de la même année, le mal avait fait de si rapides progrès, qu'elle fut obligée de se retirer dans sa maison de campagne, où elle vivait éloignée de la scène, lorsque je visitai l'Italie, dans l'été de 1841. Madame Schoberlechner est morte à Florence, en 1863.

SCHOBERT (...), claveciniste et compositeur de grand mérite, est si peu connu, qu'on ne trouve nulle part l'indication de ses prénoms. Il ne s'appelait pas *Schubart* et n'était pas parent du directeur de musique de Stuttgart connu sous ce nom, comme l'ont prétendu plusieurs biographes, car je possède un exemplaire de ses quatuors de clavecin, œuvre 7ᵉ, avec sa signature, où le nom de *Schobert* est très-lisiblement écrit. Il était né à Strasbourg, ou y avait demeuré dans sa jeunesse. Burney dit qu'il y publia ses premiers ouvrages en 1764; c'est une erreur, car ses premières éditions françaises ont été publiées à Paris par Beraud, qui se noya en 1761, et eut pour successeur Venier, premier éditeur des œuvres de Boccherini. Quoi qu'il en soit, Schobert entra vers 1760 au service du prince de Conti, qui l'aimait beaucoup, le traitait avec bonté, et lui avait

assuré une situation heureuse. Son habileté sur le clavecin, et le charme de sa musique, où brillaient des idées alors pleines de nouveautés et de modulations hardies, le faisaient rechercher dans le monde. Il périt malheureusement en 1768, empoisonné par des champignons vénéneux qu'il avait cueillis lui-même dans une promenade avec ses amis, dont plusieurs furent, comme lui, victimes de cette imprudence. Le style de Schobert, absolument différent de celui des compositeurs de son temps, est original; le premier, il sut donner de l'intérêt aux accompagnements des concertos de clavecin, sans nuire à la partie principale. Il y avait quelque rapport entre le génie de ce musicien et celui de Mozart, dont il fut le prédécesseur immédiat. Son mérite a été peu connu en Allemagne, mais fort estimé en France, en Hollande et en Angleterre. Des éditions de ses œuvres ont été publiées à Paris, à Amsterdam et à Londres. En voici la liste : 1° Sonates pour clavecin et violon, op. 1, 2, 3. 2° Sonates pour clavecin seul, op. 4, 5, 16 et 17. 3° Trios pour clavecin, violon et basse, op. 6, 8. 4° Quatuors pour clavecin, deux violons et basse. 5° Concertos pour clavecin, op. 9, 10, 11, 12, 18. 6° Concerto pastoral pour clavecin, op. 13. 7° Trois symphonies pour clavecin, violon et deux cors, op. 14. 8° Trois *idem*, op. 15.

SCHOCHER (Chrétien-Gotthold), magister et maître de langues, d'abord à Leipsick, puis à Naumbourg, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et mourut le 9 mars 1810. Au nombre de ses écrits, on en trouve un qui a pour titre : *Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben*, etc. (Le discours restera-t-il éternellement un chant obscur, ou ses formules, passages et désinences ne peuvent-ils pas être rendus palpables de la même manière que la musique ?); Leipsick, 1791, in-4°.

SCHOEBER (David-Godefroi), pasteur à Lobenstein, puis bourgmestre à Gera, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'intéressants ouvrages intitulés : 1° *Beitræg zur Lieder-historie, betreffend die Evangelischen Gesangbucher, welche bei Lebzeiten Lutheri zum Druck befœrdert werden* (Essai sur l'histoire des cantiques, concernant les livres de chants évangéliques qui ont été imprimés du vivant de Luther); Leipsick, Jacobi, 1759, in-8° de cent vingt-huit pages. 2° *Zweiter Beitræg zur Lieder-historie, betreffend*, etc. (Deuxième essai sur l'histoire des cantiques concernant les livres de chants, etc.); Leipsick, 1760, in-8° de cent soixante pages.

SCHOEFFER (Pierre), surnommé **LE JEUNE**, deuxième fils de *Pierre Schœffer, l'ancien*, collaborateur de Guttemberg et de Fust, et inventeur des poinçons pour frapper les matrices des caractères d'imprimerie, naquit à Mayence dans la seconde moitié du quinzième siècle. Son frère aîné, *Jean Schœffer*, ayant succédé à son père, en 1502, Pierre, le jeune, fonda une autre imprimerie à Mayence, ainsi que cela est prouvé par l'ouvrage d'Arnold Schlick (*voyez* ce nom), qui a pour souscription : *Getruckt zü Mentz* (Mayence) *durch Peter Schœffern. Uff sant Matheis abent*, 1512. Ce rarissime volume, dont le seul exemplaire connu aujourd'hui est à la Bibliothèque royale de Berlin, est le plus ancien ouvrage de musique imprimé à Mayence. Pierre paraît s'être éloigné de Mayence peu de temps après 1512 pour aller s'établir à Worms, où il imprima, en 1525, le livre de chant de Luther, mis à quatre voix par Jean Walther, pour l'usage de Wittenberg. Un exemplaire complet de cet ouvrage est à la Bibliothèque impériale de Vienne. On n'y trouve pas de nom du lieu de l'impression, mais bien celui de l'imprimeur. Les caractères de musique sont d'une grande beauté, comme tous ceux des ouvrages sortis des presses de Schœffer. Il est vraisemblable que ce typographe distingué fut inquiété pour avoir imprimé ce livre de chant du réformateur, car on le trouve établi en 1530 à Strasbourg, où il imprima le recueil intitulé : *Viginti Cantiunculæ gallicæ quatuor vocum, excusæ Argentorati apud Petrum Schœffer*, 1530, gr. in-12 obl. Après cette date, on ne connaît jusqu'à ce jour aucun ouvrage sorti de ses presses avant 1535; mais ceux qui furent publiés depuis cette année jusqu'en 1537 prouvent qu'il s'était alors associé avec un certain *Mathias Apiarius*. Ces ouvrages sont le *Rerum musicarum opusculum* de Jean Frosch, 1535, les *Magnificat octo tonorum* de Sixte Dietricht, dont il y a un exemplaire à la Bibliothèque centrale de Munich, 1535, et dont je ne possède que le *Discantus* et le *Bassus*, les *Motetarum quatuor vocum a diversis musicis liber primus, Argentorati*, 1535, contenant cinquante-trois pièces; recueil inconnu à tous les bibliographes, et dont je possède le *Discantus*, le *Tenor* et le *Bassus*; *les Magnificat* de Dietricht, réimprimés en 1537, et le *Gesangbuch* de Jean Walther, réimprimé également en 1537. Le dernier ouvrage imprimé par Pierre

Schœffer à Strasbourg, en 1539, a pour titre : *Cantiones quinque vocum selectissimæ, a primariis Germaniæ inferioris, Galliæ et Italiæ musices magistris editæ. Antehac typis nondum divulgatæ. Motetarum lib. I. Argentorati, apud Petrum Schœffer,* 1539. Ainsi qu'on le voit, à cette époque, l'association de Schœffer et d'Apiarius avait cessé.

SCHOEN (....), chef de musique du régiment d'infanterie de Neugebauer, en Autriche, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur de la musique de deux opéras-comiques intitulés : 1° *Der Irrwisch* (Le Feu follet). 2° *Das Mædchen im Eichthal* (La Fille de la Vallée du chêne).

SCHOEN (Maurice), violoniste et compositeur, né en 1808, à *Krœnner,* bourg de la Moravie, fréquenta dans son enfance les écoles de Fürnau et d'Olmutz, puis commença l'étude du violon sous la direction de l'organiste Schmidt. Dans sa quatorzième année, il entra au service de la princesse Lynar (à Drehnau, près de Luckau), comme musicien de chambre. Après être resté dans cette position pendant un an et demi environ, il se rendit à Muskau, où il perfectionna son talent sur le violon et apprit à jouer de plusieurs autres instruments, chez le directeur de musique Lœbmann. En 1827, il arriva à Berlin, et par la protection du comte de Brühl, il fut admis comme violoniste dans la chapelle royale. Il y reçut des leçons pour son instrument de Mœser et d'Hubert Ries (*voyez* ces noms). Enfin, il acheva ses études à Cassel sous la direction de Spohr. Pendant les années 1834 et 1835, il voyagea en Allemagne, puis il accepta, en 1835, la place de directeur de musique et de chef d'orchestre du théâtre de Breslau. En 1841, il fonda dans cette ville une école de violon d'où sont sortis plusieurs bons élèves. Les ouvrages les plus importants de cet artiste sont : 1° Six préludes et fugues pour piano, op. 1; Mayence, Schott. 2° Douze études pour violon, dédiées à Ole-Bull, op. 3; Breslau, Leuckart. 3° Deux duos pour deux violons, comme études, op. 6; *ibid.* 4° *Andante* et polonaise pour violon avec quatuor, op. 8; Leipsick, Hofmeister. 5° École pratique du violon, en douze livraisons; Breslau, Leuckart. 6° Six duos faciles pour deux violons, op. 17; *ibid.* 7° Deux duos pour deux violons, comme études; *ibid.* 8° *L'Impatience,* caprice de concert pour violon, op. 12; *ibid.* 9° Fantaisie pour violon et piano, sur des motifs de *Rigoletto,* op. 40; *ibid.*

SCHOENE (Jean-Gottlieb ou Théophile), professeur à l'école de la Croix, de Dresde, a publié plusieurs écrits concernant l'enseignement primaire, particulièrement pour la musique : *Sammlung von Gesængen für die Schule* (Recueil de chants pour les écoles, à une, deux, trois et quatre voix), première et deuxième suites; Dresde, Paul, 1835.

SCHOENEBECK (Charles-Sigismond), violoncelliste et compositeur, naquit à Lubben, dans la Lusace inférieure, le 26 octobre 1758. Ses parents le destinaient à la chirurgie, mais son penchant pour la musique fit donner une autre direction à sa jeunesse. A l'âge de quatorze ans, il fut envoyé chez le musicien de la ville pour apprendre les éléments de cet art; mais il n'en reçut que peu d'instruction, et ce fut à ses propres efforts qu'il fut redevable de ses progrès. En 1777, il s'éloigna de sa ville natale et se rendit à Grüneberg, en Silésie, chez le musicien de la ville, nommé Müller. Homme habile et possédant une belle collection d'instruments, celui-ci enseigna à son élève à jouer du violon et de plusieurs instruments à vent. Le hasard ayant conduit à Grüneberg un virtuose violoncelliste, Schœnebeck se sentit entraîné par un goût irrésistible pour le violoncelle; mais à défaut de maître qui pût le lui enseigner, il dut se livrer seul à cette étude. Ses efforts eurent assez de succès pour qu'il pût entrer après deux ans dans la chapelle du comte de Dohn; puis il accepta la place de musicien de ville à Sorau. Dans un voyage qu'il fit à Potsdam, il entendit Duport, qui devint son modèle; puis il se rendit à Dresde, où les leçons de Tricklir perfectionnèrent son talent. Après sept ans de séjour dans cette ville, il entra, en 1787, dans la chapelle du duc de Courlande, et y passa quatre années, incessamment occupé d'études. Après avoir ensuite été deux ans au service du duc de Waldbourg, en Prusse, il accepta la place de violoncelliste à l'orchestre de Kœnigsberg, à laquelle il réunit celle d'organiste de l'église de Lœbenicht : mais les atteintes que sa santé y reçut par le climat, l'obligèrent à retourner à Lubben. Il acheta une ferme près de cette ville et s'y retira avec l'intention de s'y livrer à l'agriculture; mais des difficultés qu'il n'avait pas prévues l'obligèrent à vendre sa ferme. Il se fixa dès lors à Lubben, où il est mort. En 1800, il fit un voyage en Allemagne, et se fit entendre avec succès à Leipsick. On a imprimé de sa composition : 1° Concerto pour le violoncelle, op. 1; Offenbach, André, 1797. 2° *Idem,* op. 3; Berlin, Hummel. 3° Troisième *idem,* op. 6; *ibid.*, 1802. 4° Concerto pour le

basson, op. 4; *ibid.*, 1800. 5° Trois duos pour alto et violoncelle, op. 2; *ibid.* 6° Duos pour deux violoncelles, opéra 5; *ibid.* 7° Duos pour violon et violoncelle, op. 8; Leipsick, Kühnel. 8° Trois duos faciles pour deux violoncelles, op. 12, liv. I et II; *ibid.* 9° Duos concertants pour deux altos, op. 13; *ibid.* 10° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 14; *ibid.* Schœnebeck a fait représenter au théâtre de Kœnigsberg : *Der Wunderigel* (Le Hérisson merveilleux), opéra-comique, en 1778; et *Der Kuster im Stroh* (Le Sacristain empaillé); *idem.* Il avait en manuscrit plusieurs concertos pour le violoncelle, deux pour la flûte, deux pour la clarinette, et un pour le cor.

SCHOENFELD (Jean-Philippe), né à Strasbourg, en 1742, était fils d'un cordonnier. Après avoir étudié la théologie, il entra chez le conseiller de Munchhausen, à Brunswick, en qualité de gouverneur de ses enfants. Il ne cultivait alors la musique que comme amateur; mais plus tard il en fit sa profession, et de retour dans sa ville natale, il obtint, en 1779, la place de maître de chapelle de la nouvelle église. Il y réunit ensuite les fonctions de directeur des concerts de la ville, et mourut le 5 janvier 1790. On a imprimé de sa composition : 1° Chansons à voix seule avec accompagnement de clavecin; Nuremberg, 1769. 2° Chansons de francs-maçons, avec clavecin; Brunswick. 3° Chansons et ariettes avec violon et clavecin, première et deuxième suites; Berlin, 1778. Schœnfeld a laissé en manuscrit plusieurs opéras et de la musique d'église. Son meilleur ouvrage est une cantate funèbre sur la mort du maréchal de Saxe.

SCHOENFELD (Jean-Ferdinand DE), littérateur de la Bohême, vécut à Vienne vers la fin du dix-huitième siècle, et établit une imprimerie à Prague, en 1794. Il y publia un almanach musical intitulé : *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*; Prague, 1796, in-8°.

SCHOENFELD (Charles), flûtiste et musicien de la chambre du duc de Mecklenbourg-Strelitz, fut appelé à Copenhague, dans l'année 1842, en qualité de directeur de musique et de chef d'orchestre de l'opéra allemand : il s'y trouvait encore en 1848. Il a publié beaucoup de compositions pour son instrument, parmi lesquelles on remarque : 1° Duos et solos pour flûte et piano, op. 4, 14, 17; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Variations pour la flûte, op. 2, 3, 5, 12, 13; Berlin, Lischke. Cet artiste a écrit aussi la musique de plusieurs opéras, entre autres: *Hermann et Dorothée*, *Fridolin*, d'après la ballade de Schiller, représenté à Neu-Strelitz, en 1832, et quelques opérettes.

SCHOENFELDER (Emmanuel), professeur de musique à Breslau, est né le 17 février 1810, à Bischopswalde, près de Neisse. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° Deux fantaisies avec fugues pour l'orgue; Erfurt, Kœrner. 2° *La Cracovienne*, avec variations et finales pour le piano; Breslau, Leuckart.

SCHOENHERR (Gottlob-Frédéric), *cantor*, directeur de musique, organiste et professeur de troisième à Jauer, naquit en 1760, à Freyberg, en Saxe, et mourut à Jauer, le 5 février 1807. Le revenu de ses quatre emplois était si minime, qu'il ne laissa pas de quoi faire les frais de son enterrement, et qu'il fallut que ses amis y pourvussent par une souscription. Il a fait imprimer à ses frais une collection de morceaux de chant avec accompagnement de piano; Jauer, 1799. On y trouve un *Veni sancte Spiritus* à quatre voix de sa composition.

SCHOEPPERLIN (J.-M.), étudiant à l'université de Strasbourg, y a publié, en 1673, une thèse intitulée : *Disputatio theologica de musica, præside Sebast. Schmidio.*

SCHOETTGEN (Chrétien), philologue, naquit en 1687, à Wurzen, en Saxe, fit ses études au gymnase de Pforte, près de Naumbourg, puis à l'université de Leipsick, et devint un des hommes les plus savants de son temps dans les langues orientales et dans les antiquités. Tour à tour recteur du gymnase de Francfort-sur-l'Oder, professeur de belles-lettres à celui de Stargard, et enfin recteur d'un des gymnases de Dresde, il mourut dans cette dernière ville, le 15 octobre 1751. Écrivain laborieux, il a produit, outre quelques ouvrages de grande importance, environ quatre-vingts opuscules, programmes et dissertations parmi lesquelles on remarque : *An Instrumentum Davidis musicum fuerit Utriculus?* Francfort-sur-l'Oder, 1716, in-4°. Schœttgen est, je crois, le seul archéologue qui ait imaginé de faire jouer de la cornemuse par le roi David, au lieu de la harpe.

SCHOLL (Dirk), organiste et carillonneur hollandais, vécut à Arnheim vers le milieu du dix-septième siècle, puis à Delft. Il a publié de sa composition une suite d'environ deux cents morceaux pour trois instruments, sous ce titre : *Den spilende Kus-Hemel, besteende in een getal bau ober de 200 Speelstucken, zynde met drie instrumenten*, etc.: Delft, 1669, in-4°.

SCHOLL (Charles), né le 8 janvier 1778, à Quolkiew, en Pologne, a fait toutes ses études musicales à Vienne. Au mois de mai 1797, il a été admis comme flûtiste du théâtre de la cour, et depuis lors il a gardé cette situation pendant près de quarante ans. On a de sa composition beaucoup de musique brillante pour la flûte. Ses principaux ouvrages sont : 1° Introduction et variations brillantes pour la flûte, avec accompagnement de deux violons, alto, basse obligés, cors et hautbois *ad libitum*, op. 19, 20, 26, 28; Vienne, Diabelli, Haslinger. 2° Polonaise pour flûte et orchestre, op. 25; Vienne, Diabelli. 3° Duos et solos pour la flûte ; *ibid.* 4° Plusieurs recueils de danses allemandes et de valses pour l'orchestre et pour le piano. 5° Introduction et variations pour piano et flûte, op. 26; Vienne, Haslinger. Scholl a aussi publié des gammes et exercices pour la flûte en *sol*, de Koch, facteur de Vienne, sous ces titres : 1° *Neueste Tabelle fur den ganzen Umfang der Flœte*, etc.; Vienne, Diabelli. 2° *Neueste Tabelle fur die Flœte nach der neuesten Art, mit G Fuss* (la patte en *sol*) *und allen Klappen zum Selbstunterricht*; Vienne, Cappi. Cette flûte en *sol* aurait été fort utile, comme *flûte alto*, si les sons du bas de l'instrument n'avaient été rauques et durs.

SCHOLLENBERGER (Gaspard), chanoine régulier à Ulm, au commencement du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme compositeur de musique d'église, particulièrement par un œuvre intitulé : *Offertoria festiva pro toto anno, a quatuor voc., 2 violinis, viola, violone et organo*, op. 3; Augsbourg, Lotter, 1718, in-fol. Gerber dit que Schollenberg fut le premier qui introduisit en Allemagne les instruments dans la musique d'église; tous les copistes de ce biographe ont répété cette singulière erreur.

SCHOLTZ (Gaspard-Théophile), marchand de papier et de musique à Nuremberg, naquit en cette ville, le 25 décembre 1761. Après avoir appris dans son enfance les principes de la musique et du violon, il se livra seul et sans guide à l'étude du violoncelle, qui devint par la suite son instrument unique. Son instinct le dirigea également dans la composition. Il a fait imprimer, en 1795, un concerto pour violoncelle et orchestre, à Augsbourg. En 1812, il avait en manuscrit six concertos pour le violoncelle, des variations pour cet instrument, et un quatuor pour cor, violon, alto et basse.

SCHOLZ (E.-W.), compositeur et maître de chapelle du prince de Hohenlohe-Oeringen, à Schlowa ou Schlawentschütz (Silésie), naquit près de Breslau, dans les premières années du dix-neuvième siècle. Une ouverture de sa composition a été exécutée à Breslau, en 1838, et à Vienne, dans la même année. On a entendu aussi dans la capitale de la Silésie, en 1841, sa première symphonie. Sept ou huit recueils de mélodies à voix seule avec piano, composées par cet artiste, ont été publiés à Breslau, chez Leuckart.

SCHOLZ (Bernard), maître de chapelle du roi de Hanovre, est né à Mayence, le 30 mars 1835. Élève de Pauer (*voyez* ce nom) pour le piano, il commença sa carrière musicale en 1855, comme virtuose et comme professeur de son instrument; mais dans la même année, il se rendit à Berlin pour étudier la composition sous la direction de Dehn. Dans l'année suivante, il alla à Milan étudier l'art du chant. A son retour en Allemagne, à l'automne de 1856, il reçut sa nomination de professeur de contrepoint au Conservatoire de Munich; il en remplit les fonctions jusqu'en 1858; mais il ne garda pas cette position, ayant préféré celle de chef d'orchestre à Zurich, en 1857. Un an après, on le trouve à Nuremberg, et au commencement de 1859, il accepta la place de maître de chapelle du roi de Hanovre, à laquelle il réunit celle de chef d'orchestre du théâtre. Après la mort de Dehn, son professeur, il a été l'éditeur de son traité de composition, publié sous ce titre : *Die Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*; Berlin, Schneider, 1858, un volume gr. in-8°. Scholz a fait représenter, à Nuremberg, l'opéra de sa composition intitulé : *Carlo Rosa*. On connaît sous son nom un grand nombre de *Lieder* pour voix seule avec piano; de chansons de chasseurs, op. 2; Mayence, Schott; des chansons à boire, et des chants pour quatre voix d'hommes. Ses compositions instrumentales consistent en préludes et fugues pour le piano, op. 1; Mayence, Schott; Sonate pour piano et violoncelle, op. 5; *ibid.*, 1856; quelques petites pièces pour piano seul.

SCHOLZE (Jean-Godefroid), né à Giersdorf, en Silésie, le 29 août 1766, alla étudier à Hirschberg, en 1777, et y suivit les cours de l'Université jusqu'en 1786. Il fut alors nommé troisième professeur au gymnase de Friedberg, où il se trouvait encore en 1830. En 1791, il y composa une cantate qui fut exécutée pour le cinquantième anniversaire de l'église du lieu.

SCHOMLER (Barthélemy), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil qui a pour titre : *Etliche Psalmen und geistliche Lieder, auss dem gemeinen Psalmenbuch in ihrer gewœhnlichen Melodey auff vier Stimmen componirt.* (Quelques psaumes et cantiques tirés du livre choral avec leurs mélodies ordinaires, mises à quatre voix); Herborn, 1608, in-12.

SCHONAT (Jean-Wolff), facteur d'orgues, né à Kitzingen, près de Frankenthal, construisit, en 1652, le grand orgue de seize pieds, à l'église neuve d'Amsterdam, composé de vingt-six jeux, deux claviers à la main et pédale. Quatorze ans après, cet instrument fut augmenté de dix-sept jeux, par Duytschot.

SCHONSLEDER (Wolfgang), jésuite, né à Munich, en 1570, entra dans son ordre en 1590. Après avoir enseigné la rhétorique pendant plusieurs années, il fut envoyé en mission dans l'Orient, y passa dix ans, puis revint en Europe et se retira dans la maison des jésuites, à Halle, en Souabe, où il mourut le 17 décembre 1651. Sous le pseudonyme *Volupius* (?) *decorus Musagetis* (Plaisir pur d'Apollon), il a publié un traité de musique intitulé : *Architectonice Musices universalis, ex qua Melopœiam per universa et solida fundamenta musicorum, proprio marte condiscere possis;* Ingolstadii, Wilh. Ederus, 1631, in-8° de vingt et une feuilles et demie, divisé en deux parties. Il y a peu d'ordre dans cet ouvrage, et les matières y sont mêlées sans discernement : dans la première partie, l'auteur traite de la composition, des intervalles, des notes changées, des ligatures ou syncopes, des pauses, des terminaisons, des tons, du contrepoint, des fugues, de la disposition des voix, depuis deux jusqu'à huit, etc.; dans la seconde partie, il revient sur les mêmes sujets. J'ai lu quelque part que Schonsleder est auteur d'un livre intitulé : *De modo musice componendi;* mais il est vraisemblable que ce livre est supposé, d'après le titre d'un chapitre de la première partie de l'ouvrage cité précédemment.

SCHOOCKIUS (Martin), né à Utrecht, en 1614, fut professeur à Deventer, à Groningue et, en dernier lieu à Francfort-sur-l'Oder, où il mourut en 1669. Ce savant eut le ridicule d'employer son érudition à des livres bizarres *sur le beurre, sur les harengs, sur l'éternument, sur l'aversion des œufs, du fromage,* etc. Vossius, qu'il avait attaqué, l'appelle, avec la grossièreté de son temps, *impudentissima bestia.* Au nombre de ses livres se trouvent des *Exercitationes variæ;* Utrecht, 1663, in-4°. La troisième dissertation de ce volume a pour titre : *Exercitatio de musica organica in templis.* Une dissertation de Schoockius, sur la nature du son et de l'écho, a été insérée dans un recueil d'épigrammes de Jean Douza et d'autres poetes, intitulé : *Lusus imaginis jocosæ, sive echus, à variis poetis, et numeris exculti; ex Bibliotheca Theod. Douzæ, J. F. accessit M. Schoockii dissertatio de natura soni et echus;* Ultrajecti, 1638, in-8°. Cette dissertation a été réimprimée dans les *Exercitationes variæ.*

SCHOPP (Jean), ou **SCHOOPE**, suivant l'orthographe de Moller (1), violoniste et compositeur, né à Hambourg, au commencement du dix-septième siècle, vécut dans cette ville jusque vers 1642; mais il paraît s'être établi ensuite à Lunebourg. Ses talents ont été loués par J.-B. Schuppius (in Oper., p. 45 et 247), et par Rist, dans la préface de ses hymnes. On a imprimé de sa composition : 1° *Neues Paduanen, Galliarden, Allemanden, Balletten, Couranten und Canzonen, mit 3, 4, 5 und 6 Stemmen,* etc. (Nouvelles pavanes, gaillardes, allemandes, etc. à trois, quatre, cinq et six voix avec basse continue), première partie; Hambourg, 1633 et 1644; deuxième partie, *ibid.,* 1635 et 1640, in-4°. 2° *Geistlicher Concerten, mit 1, 2, 3, 4 und 8 Stimmen,* etc. (Concerts spirituels à une, deux, trois, quatre et huit voix, avec basse continue); Hambourg, 1644. 3° *Joh. Ristii Himliche Lieder mit Melodien* (Cantiques de Rist avec mélodies); Lunebourg, 1644, 1652 et 1658, in-8°. 4° *J. Ristii Frommer Christen alltægliche Haus-Musik* (Dévotions musicales de Rist avec mélodies); Lunebourg, 1654, in-8°. Une deuxième édition avec la traduction latine a été publiée dans la même ville, en 1657. 5° *Phil. à Zesen Dichterische Jugend und Liebes Flammen, mit Melodien* (Les flammes poétiques de la jeunesse et de l'amour, de J. de Zesen, avec mélodies); Hambourg, 1651, in-12. 6° Cantique de Salomon avec mélodies; Amsterdam, 1657, in-12. 7° Les poésies de Jacq. Schweiger, avec mélodies); Hambourg, 1655, in-12.

SCHOPP (Albert), ou **SCHOOPE**, organiste de la cour du duc de Mecklenbourg, né à Hambourg, dans la première moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa

(1) *Cimbria Litter,* t. I, p. 600.

composition : 1° *Musik. Andachten a voce sola e basso continuo;* Rostock, 1666. 2° *Exercitia vocis; das ist theils deutsche, theils lateinische Concerten, mit einer Stimme,* etc. (Exercices de la voix, ou concerts allemands et latins à une voix, avec basse continue); Hambourg, 1667, in-fol.

SCHORN (Jean-Paul), musicien au service de l'archevêque de Salzbourg, au commencement du dix-huitième siècle, a publié des duos pour divers instruments sous ce titre : *Duodenarium harmoniæ selectæ delicium, vario instrumentorum genere ordinatum;* Augsbourg, 1724.

SCHORNBURG (Henri), écrivain allemand inconnu, est auteur d'un traité élémentaire de musique intitulé : *Elementa musica, qualia nunquam ante hoc ordine, brevitate, perspicuitate et firmitate visa; cum vera monocordi descriptione, hactenus desiderata, instrumenta musica fabricare volentibus ante omnia cognita necessaria; Coloniæ,* 1582, in-4°. Cet écrivain n'est pas mentionné dans la *Bibliotheca Coloniensis* de Hartzeim.

SCHORNSTEIN (J.-E.-A.), directeur de musique à Elberfeld, a été nommé membre de la société hollandaise pour l'encouragement de la musique en 1836. On a gravé de sa composition : *Premier concerto (en fa mineur) pour piano avec orchestre,* op. 1; Elberfeld, F.-W. Betzhold.

SCHOTT (Conrad), facteur d'orgues, naquit dans la Souabe, en 1562, suivant les indications de son portrait, gravé en 1625, où il est représenté à l'âge de soixante-trois ans. Il était aveugle, ainsi que nous l'apprend cette inscription placée sur un orgue qu'il a contruit à Freudenstadt, dans la forêt Noire :

Hæc ego Conradus Schottus feci organa cæcus,
His mentemque sonis, offero cuncta Deo.

Il restaura, en 1591, l'ancien orgue d'Ulm, et construisit l'orgue de Stuttgart. Il demeurait dans cette ville, et y mourut en 1630.

SCHOTT (Jean-Georges), compositeur allemand, n'est connu que par un ouvrage qui a pour titre : *Artig Gesangbuch quatuor vocum* (Gentil livre de chants à quatre voix); Francfort, 1603, in-12.

SCHOTT (Martin), luthier de la Bohême, vécut à Prague, vers le milieu du dix-septième siècle. Il fabriquait alors des *Luths à la romaine,* et des téorbes qui étaient recherchés.

SCHOTT (Gaspard), jésuite, né en 1608, à Kœnigshofen, près de Würzbourg, embrassa la règle de Saint-Ignace à l'âge de dix-neuf ans. Obligé d'interrompre ses études, par la guerre qui désolait alors l'Allemagne, il alla en Sicile, y termina ses cours, et fut chargé d'enseigner, à Palerme, pendant plusieurs années, la théologie morale et les mathématiques. Envoyé ensuite à Rome, il s'y lia d'amitié avec Kircher, dont l'esprit avait beaucoup de rapports avec le sien. Il en reçut des leçons, et, comme son maître, s'abandonna dans ses études à l'amour du merveilleux, ainsi qu'au désir de posséder des connaissances universelles. De retour à Würzbourg après une absence de trente ans, il y rédigea ses ouvrages, où les réalités de toutes les connaissances humaines sont mêlées aux erreurs les plus singulières. Le P. Schott mourut à Würzbourg, le 22 mai 1666. Au nombre de ses volumineux ouvrages, on trouve celui qui a été publié après sa mort, et qui a pour titre : *Organum mathematicum libris IX explicatum;* Herbipoli, 1668, in-4° de huit cent cinquante-huit pages. Le neuvième livre renferme un traité de musique divisé en onze chapitres, et contenu dans les pages 752 à 858. Il y prétend enseigner la composition mélodique, harmonique et rhythmique par l'usage de certaines tables arithmétiques. Schott a donné la description de plusieurs instruments de musique, dans la deuxième partie de son livre intitulé : *Mechanica hydraulico-pneumatica;* Wurzbourg, 1657, in-4°. On y trouve (pp. 383-440) un traité *De Organis hydraulicis, aliisque instrumentis harmonicis hydro-pneumaticis,* avec figures et musique. Sa *Magia universalis naturæ et artis, sive recondita naturalium et artificialium rerum scientia* (Würzbourg, 1657-1659, quatre volumes in-4°, ou 1677, quatre volumes in-4°), renferme, dans le second volume, tout ce qu'on savait de son temps sur l'acoustique, la construction des instruments, la voix humaine, etc. Il y traite aussi des effets de la musique et de l'orgue hydraulique des anciens.

SCHOTT (les frères), éditeurs de musique, et facteurs d'instruments à Mayence, possèdent un des établissements les plus considérables de l'Allemagne et même de l'Europe. Bernard Schott, chef de cette famille, établit cette maison vers 1780 : dix ans après, elle jouissait déjà de beaucoup de considération par l'importance de ses affaires et l'étendue de ses relations. La guerre, dont l'Allemagne du Rhin, et particulièrement Mayence, fut le théâtre, par suite de la révolution française, vint ensuite paralyser les efforts de Bernard Schott pendant plusieurs années; mais le retour de

la tranquillité ramena l'activité dans cette maison, dont les progrès et le développement ont été constants depuis quarante ans.

Après la mort de Bernard Schott, ses fils (J. et A. Schott), héritiers de son énergie et de sa persévérance, imprimèrent aux affaires de leur maison une activité remarquable; publiant une énorme quantité de musique, et fondant successivement des succursales à Anvers, à Paris et à Bruxelles. Ils furent les premiers qui appliquèrent avec succès la lithographie à l'impression de la musique, et tels furent les progrès de ce genre d'impression, concurremment avec la gravure, que vingt presses sont maintenant en activité dans la maison des fils de B. Schott, et qu'elles impriment chaque jour six mille feuilles, ou environ vingt-cinq mille planches. Les frères Schott furent aussi les premiers éditeurs de l'Allemagne qui payèrent aux compositeurs un prix honorable pour acquérir la propriété de leurs ouvrages. On sait que ce furent eux qui achetèrent les dernières grandes productions de Beethoven, telles que sa symphonie avec chœurs, sa deuxième messe solennelle et ses derniers quatuors de violon. Ce changement favorable dans la situation des compositeurs allemands ne put se faire que lorsque des mesures eurent été prises pour garantir la propriété des éditeurs; garantie difficile à établir dans un pays divisé en une infinité de petits États. Une association entre les principaux éditeurs de l'Allemagne, sollicitée par les frères Schott, vint enfin donner à tous une sécurité nécessaire par une garantie réciproque.

En 1818, les frères Schott avaient ajouté la fabrication des instruments à leurs opérations du commerce de musique. Parmi les produits de leur fabrique on a cité particulièrement avec éloges les bassons d'Almenræder, et les hautbois de Foreit. En 1826, la fabrication des pianos vint encore augmenter l'importance de leur établissement : les instruments de ce genre, sortis de leur maison, ont obtenu depuis lors une réputation méritée en Allemagne.

Les frères Schott se sont aussi rendus recommandables par la publication de quelques bons ouvrages de théorie musicale, à la tête desquels se placent les œuvres de G. Weber, et l'excellent recueil de critique musicale intitulé *Cæcilia*.

De grandes maisons succursales de celles de Mayence ont été établies par les frères Schott à Bruxelles, à Paris et à Londres; les affaires du commerce de musique y sont considérables.

SCHOTTKY (Jules-Maximilien), professeur de littérature à l'université de Prague, est auteur d'un livre intitulé : *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch; mit unpartheiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhænger und Gegner* (Vie et aventures de Paganini, comme artiste, comme homme, etc.); Prague, Calve, 1830, un volume in-8° de quatre cent dix pages, avec le portrait de l'artiste et le fac-simile de son écriture et de sa notation. Paganini a fourni à Schottky des matériaux pour cet ouvrage, et l'a chargé de sa défense contre les calomnies dont il était l'objet.

SCHRADER (J.-A.). Sous ce nom d'un auteur inconnu, on a publié un petit dictionnaire portatif de musique intitulé : *Kleines Taschenwœrterbuch der Musik;* Helmstædt, C.-G. Fleckeisen, 1827, petit in-8° carré de cent quatre-vingt-six pages avec quinze planches de musique. Ce livre est de peu de valeur. J'ignore si l'auteur de ce petit ouvrage est le même que *Schrader,* pianiste et professeur de musique à Wolfenbuttel, qui a fait graver dans cette ville quelques œuvres pour le piano et pour le chant, parmi lesquels on remarque le 8e psaume à trois voix. Les biographes allemands ne le mentionnent pas.

SCHRAMM (Melchior), musicien de la Silésie, né vers le milieu de seizième siècle, entra dans la chapelle du comte de Hohenzollern, en 1574, et ne s'en éloigna, vers 1595, que pour prendre la place d'organiste à Munsterberg. On voit par un de ses ouvrages, imprimé en 1606, qu'il était alors organiste dans la ville impériale d'Offenbourg. On connait sous le nom de cet artiste : 1° *Cantiones sacræ 5 et 6 vocum;* Nuremberg, 1572, in-4°. 2° *Neue ausserlesene teutsche Gesang mit vier Stimmen zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles chansons allemandes pour quatre voix et pour l'usage de toute espèce d'instruments); Francfort, 1579. 3° *Sacræ cantiones quinque et sex vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissime; Noribergæ in officina catharinæ Theodorici Gerlachii relictæ viduæ et Heredum Joannis Montani,* 1576, in-4°. 4° *Cantiones selectæ quas vulgo motectas appelant, quinis, senis et octonis vocibus ita compositæ, ut jam instrumentis musicis quam humanæ voci commodissime applicari possint, recenter divulgatæ et in lucem editæ, auctore Melchiori Schrammio, Silesio, civitatis imperialis Offenburgi organico et musico. Francofurti, ex officina musica Wolfgangi Richteri im-*

pensis Nicolai Steinii, 1606, in-4°. 3° *Idem*, deuxième livre; *ibid.*, 1614.

SCHRAMM (Tobie), facteur d'orgues et de clavecins, né à Spandau, vivait à Dresde, en 1750. Son ouvrage principal est l'orgue de Muckenberg.

SCHRAMM (Jean-Chrétien), fils d'un facteur d'orgues de la cour de Dresde, naquit dans cette ville en 1711, et reçut des leçons du maître de chapelle Richter, pour le clavecin et pour la composition. Après que Charles-Philippe-Emmanuel Bach eut quitté Berlin pour se fixer à Hambourg, Schramm lui succéda dans la place de claveciniste de la chambre de Frédéric II. Il mourut à Berlin, le 7 avril 1796. On ne connaît de sa composition que dix-huit duos pour deux flûtes.

SCHREEK (maître Valentin), né, en 1527, à Altenbourg, en Misnie, fit ses études à Kœnigsberg, et y fut nommé professeur de poésie, en 1567. Deux ans après, la place de recteur du collége de Dantzick lui fut confiée. Il mourut dans cette ville, en 1602. Draudius cite de lui les ouvrages suivants: 1° *Liber Hymnorum ecclesiæ;* Dantisci, 1578. 2° *Parochiarum et hymnorum evangelicorum libri III;* Herbor., 1586, in-12. Il n'est pas certain que ces recueils renferment les mélodies des hymnes qui y sont contenues.

SCHREGER (Jean-Georges), recteur de l'école de Bischofswerda, en Saxe, vers la fin du dix-septième siècle, a fait imprimer un discours intitulé : *Concordia fraterna, cum harmonium Dei triennius, literarum, musices et vitæ civilis a me per triennium fere imbiberit.*, etc.; *Pirnæ*, 1694, in-fol. de deux feuilles.

SCHREIBER (Chrétien), poëte et musicien allemand, fut d'abord conseiller du consistoire et surintendant à Lengsfeld, près de Gotha, et se fixa, vers 1803, à Eisenach, où il vivait encore en 1824. Au nombre de ses poëmes, on en trouve un qui a pour titre: *Harmonia oder das Reich der Tœne. Ein musicalische Gedicht* (L'harmonie, ou le royaume des sons, poëme sur la musique, avec des notes explicatives sur les termes d'art qui s'y trouvent; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1803, in-8° de cent trente-huit pages. On doit aussi à Schreiber quelques articles concernant la musique, insérés dans la *Gazette musicale de Leipsick*, entre autres ceux-ci : *Idées sur la musique ancienne et moderne* (t. VI, p. 349). 2° *Essai pour l'esthétique de la musique* (t. VIII, p. 337). 3° *La puissance de la musique* (t. XXVI, p. 85). M. Schreiber s'est fait connaître comme musicien par les productions suivantes: 1° Pièces pour la harpe; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Chansons allemandes à voix seule avec accompagnement de piano. Premier et deuxième recueil; *ibid.* 3° Ballades et chansons; *idem.* Troisième recueil; *ibid.*

SCHREIBER (Aloys), docteur en philosophie et professeur d'esthétique à l'université de Heidelberg, en 1805, occupait encore cette position en 1829. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque celui qui a pour titre : *Lehrbuch der Æsthetik* (Traité d'esthétique); Heidelberg, 1809, un volume in-8°. Il y traite de la musique, §§ 346 à 357.

SCHREIDER (Bruno), né à Sorau, le 30 août 1823, est fils d'un organiste de l'église de la Grâce, à Hirschberg, qui le dirigea dans ses premières études musicales. Après avoir employé huit années à faire ses études littéraires au gymnase (collége) de Hirschberg, il se rendit à Dessau et entra dans l'école de Frédéric Schneider, qui en fit un de ses meilleurs élèves pour l'orgue et la composition. En 1844, Schreider fut nommé organiste de l'église Notre-Dame à Liegnitz. On a publié de sa composition quelques recueils de *Lieder* avec accompagnement de piano, et des pièces d'orgue.

SCHREINZER (mademoiselle F.-M.), cantatrice et pianiste à Dantzick, est née dans cette ville vers 1812. Elle s'est fait connaître par de bonnes compositions pour le chant et le piano, parmi lesquelles on remarque: 1° Six églogues pour piano, op. 7, en deux suites; Leipsick, Kistner. 2° Trois pièces caractéristiques *idem*, op. 11; *ibid.* 3° Trois poëmes à voix seule avec piano, op. 19; *ibid.* 4° Trois *idem*, op. 39; Berlin, Guttentag.

SCHREYER (le P. Bernard), moine du couvent de Saint-Paul, près de Munich, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il est auteur d'un traité du chant choral intitulé : *Musica choralis theorico-practica*, etc. (en allemand); Munich, 1663, in-4°. C'est un des meilleurs ouvrages, sur cette matière, publiés en Allemagne.

SCHREYER (le P. Grégoire), religieux bénédictin du couvent d'Andechs, en Bavière, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, et fut maître de chapelle de son monastère. On a imprimé de sa composition : 1° *Missæ VIII solemnes in tertio sæculo monasterii montes sancti Andechs a sereniss. ac potentiss. Bavarica Dom. clementiss. fundati*, etc.; Augsbourg, 1756, in-fol. 2° *Sacrificium matutinum, seu Missæ VI breves, a 4 voc.*

ordin. 2 viol. 2 clar. aut corn. cum dupl. basso juxta modern. stylum, op. II; *ibid.*, 1765, in-fol. 3° *Sacrificium vespertinum seu Vesperæ VI cum psalmis residuis, a 4 voc. 2 viol. 2 clar. aut corn. et dupl. basso decantandæ*, op. III; *ibid.*, 1766, in-folio.

SCHREYER (Chrétien-Henri), né à Dresde, le 24 décembre 1751, n'a eu d'autre maître que lui-même pour la musique. Fils d'un pauvre ouvrier maçon, il n'apprit dans les écoles publiques que les plus simples éléments de cet art. Les copies de partitions qu'il faisait pour le *cantor* de Sainte-Anne furent en quelque sorte le meilleur moyen d'instruction qui lui fut offert dans sa jeunesse. Ses premiers essais de composition, qui consistaient en cantiques et motets, furent faits sans autre guide que son instinct. En 1770, il envoya deux morceaux de ce genre au *cantor*, sous un nom supposé, et il eut le plaisir de les entendre exécuter par le chœur de Sainte-Anne. L'année suivante il se rendit à l'université de Wittenberg, où ses études musicales furent interrompues par celle de la théologie. De retour à Dresde, en 1776, il y devint le précepteur de quatre enfants qui, se livrant à l'étude du piano, lui fournirent l'occasion d'apprendre à jouer de cet instrument. Son activité dans la composition commença dès cette époque et ne cessa qu'à sa mort, en 1822. Sa musique religieuse à grand orchestre fut souvent exécutée à l'église Sainte-Anne de Dresde et dans une partie de la Saxe. En 1790, on a gravé à Dresde trois sonates faciles pour le piano, de sa composition : ses autres ouvrages sont restés en manuscrit : ils consistent en six petites sonates pour le piano; six grandes *idem;* six rondeaux à quatre mains; des symphonies pour l'orchestre; douze marches *idem;* beaucoup de danses allemandes; environ trois cents chansons; trente cantates religieuses avec orchestre. Schreyer n'est connu maintenant que par un petit traité d'harmonie et d'accompagnement de la basse chiffrée intitulée : *Neue Generalbass-Schule oder Geist vereinfachter Grundsætze des Generalbasses, für den Selbstunterricht, mit 100 praktischen Beispielen;* Meissen, Gœdsche, 1821, in-4° de trente-quatre pages.

SCHROEDEL (Frédéric-Louis), né à Bayreuth, dans le Brandebourg, le 4 février 1754, fréquenta dans son enfance l'école de Bernbourg, puis celle de Bellenstedt, et apprit de son père les éléments de la musique. Plus tard il apprit à jouer du violoncelle et parvint à une habileté remarquable sur cet instrument. Admis au service du prince d'Anhalt-Bernbourg, d'abord en qualité de simple domestique, puis de violoncelliste de la chambre, il refusa les offres avantageuses qui lui furent faites pour le fixer à Berlin, puis à Dresde, par attachement pour son prince. Une maladie de langueur l'enleva à l'âge de quarante-six ans, le 16 janvier 1800. Après sa mort, on a gravé de sa composition six duos pour deux violoncelles, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

SCHROEDER (Laurent), organiste de l'église du Saint-Esprit, à Copenhague, dans la première moitié du dix-septième siècle, est auteur d'un *Éloge de la musique*, où il est traité de l'utilité de cet art dans le service divin : cet ouvrage a pour titre : *Laus musicæ;* Copenhague, 1639, in-8°.

SCHROEDER (Daniel), fils du précédent, né à Copenhague, dans les premières années du dix-septième siècle, fut un des organistes les plus distingués de son temps. Il remplit pendant plusieurs années les fonctions d'organiste à Stralsund, et mourut dans cette ville, le 9 janvier 1682, laissant en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église.

SCHROEDER (Charles), né le 1er mai 1824, à Endorf, dans le Harz inférieur, fit ses premières études au séminaire d'Eisleben, et y reçut les leçons de Siebeck, directeur de musique. En 1842, il se rendit à Berlin et y étudia la théorie de la musique et la composition dans le cours du professeur Marx. Ses études terminées, il se fit connaître à Berlin comme compositeur dramatique par les opéras intitulés *Die Walpurgisnacht*, et *Pizarre, ou la Conquête du Pérou*, représenté en 1847. Une maladie grave le conduisit au tombeau, le 4 février 1850, à Ermsleben. On a publié de sa composition des *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, à Berlin, chez Challier; *Le Désir*, étude pour le piano, op. 3; *ibid.;* trois petites pièces caractéristiques *idem*, op. 4; *ibid.;* Polonaise brillante *idem*, op. 6; *ibid.* Schrœder s'est fait connaître aussi comme écrivain sur la musique, par quelques morceaux insérés dans le *Journal de musique* de Gaillard, année 1844, nos 18, 45 et 46.

SCHROEDER-DEVRIENT (Guillelmine), célèbre cantatrice dramatique, est née à Hambourg le 6 octobre 1805. Fille de la grande actrice Sophie Schrœder, elle en reçut dès son enfance d'utiles conseils et de beaux exemples. A l'âge de cinq ans elle débuta sur le théâtre de Hambourg dans le corps de ballet,

et dans sa dixième année elle fut reçue dans le ballet d'enfants du théâtre impérial de Vienne. Cependant ses heureuses dispositions pour la scène déterminèrent sa mère à lui faire jouer la tragédie : elle débuta au Burg-théâtre de Vienne, en 1820, dans le rôle d'Aricie de la *Phèdre* de Racine, et brilla dans les plus beaux ouvrages de Schiller. Depuis plusieurs années, elle se livrait à l'étude du chant; ses progrès dans cet art lui firent bientôt changer sa carrière, car, le 20 janvier 1820, elle parut avec un succès éclatant dans le rôle de Pamina de *la Flûte enchantée*. La beauté de son organe, l'expression de ses accents et de sa physionomie, son débit plein d'intelligence et ses avantages extérieurs, firent dès lors comprendre au public qu'elle était destinée à se placer au premier rang des cantatrices du théâtre allemand. Pendant son séjour à Vienne, elle continua ses études vocales, sous la direction d'un maître italien nommé Mazatti. Emmeline, de *la Famille suisse*, et surtout *Fidelio*, confirmèrent les espérances que les débuts de mademoiselle Schrœder avaient fait concevoir. Arrivée à Berlin, en 1823, elle y excita le plus vif intérêt. C'est à cette époque qu'elle devint la femme de Devrient, acteur distingué qui, peu de temps après, fut engagé avec elle au théâtre de Dresde. En 1828, madame Schrœder-Devrient fit une deuxième apparition à Berlin, et donna au théâtre Kœnigstadt des représentations, qui excitèrent le plus vif enthousiasme. Toutefois elle ne put obtenir d'engagement au théâtre royal, parce qu'elle avait refusé de chanter *la Vestale* de Spontini, ne voulant pas avoir à lutter dans cette pièce avec le souvenir de mademoiselle Schechner, qui y avait déployé un talent de premier ordre, quelques mois auparavant.

Des écrivains de l'Allemagne ont accusé Spontini d'avoir poussé la rancune jusqu'à vouloir empêcher que madame Schrœder-Devrient pût se faire entendre à Berlin, même au théâtre Kœnigstadt; quoi qu'il en soit de cette imputation des ennemis du célèbre compositeur, les admirateurs de cette cantatrice l'emportèrent, et elle joua l'*Euriante* de Weber avec le plus brillant succès. En 1829 et 1830, elle parut à Paris dans la troupe allemande qui y donna des représentations, et y fit la plus vive impression dans *Fidelio, Euriante*, *Oberon* et *Don Juan*. Son énergie dramatique excita surtout des transports d'admiration dans le rôle de Léonore, de *Fidelio*. Son succès détermina l'administration du théâtre italien à l'engager pour une saison : en souscrivant à cet engagement, madame Schrœder porta atteinte à la haute réputation qu'elle s'était faite au théâtre allemand, car son éducation vocale ne la rendait pas propre à lutter de talent avec les grands chanteurs qui étaient alors réunis au Théâtre Italien. Elle-même comprit la faute qu'elle avait faite, car, en 1832, elle rompit avec l'administration de ce théâtre et retourna en Allemagne. Dans l'année suivante, elle chanta au théâtre allemand de Londres, et n'y fit pas moins d'effet qu'à Berlin et à Paris. En 1837, elle eut un nouvel engagement dans la capitale de l'Angleterre pour chanter au théâtre anglais; ce fut dans cette saison qu'une altération sensible de sa voix se manifesta. Le repos étant devenu nécessaire, madame Schrœder-Devrient retourna à Dresde, dont le séjour avait toujours du charme pour elle. Cette époque est celle où elle fit le plus long séjour dans cette ville, car elle y acheva son engagement avec le théâtre royal, dont le terme arriva en 1847, et qui ne fut pas renouvelé. Dans cette même année, elle épousa, contre l'avis de ses amis, un officier au service du roi de Saxe, nommé *Dœring*, qui ne la rendit pas heureuse, et partit avec lui pour Pétersbourg, où elle ne trouva pas d'engagement; puis elle se rendit à Copenhague. Dans les quelques représentations qu'elle y donna, elle retrouva l'enthousiasme d'autrefois pour son talent dramatique. De Copenhague, elle alla à Riga, où elle se sépara de son mari. De retour en Allemagne, au mois de février 1848, elle s'arrêta à Berlin, où fut prononcé le divorce qui lui rendait la liberté. Ne trouvant plus d'engagement dans sa patrie, elle fit un voyage à Paris, au mois de mars 1849, n'y fut pas plus heureuse et fut obligée de retourner à Dresde, où elle arriva précisément au moment où la révolution du mois de mai éclatait. Obligée de se réfugier à Gotha, puis à Heidelberg, et trouvant partout l'émeute, elle se rendit en Suisse et chanta à Zurich dans quelques concerts; puis elle fit un assez long séjour au bord du lac de Brientz. L'air pur et le repos qu'elle y trouva rétablirent sa santé. Ce fut là qu'elle connut un propriétaire de la Livonie, nommé *M. De Bock*, qui l'épousa à Gotha, le 14 mars 1850. Quelques années heureuses furent la suite de cette nouvelle union; mais, en 1857, des démêlés qu'eut madame de Bock avec la famille de son mari l'obligèrent à s'éloigner de la Livonie, sans se séparer toutefois de son époux. En 1858, elle reparut dans les concerts à Berlin, à Dresde et à Leip-

sick; mais elle n'était plus que l'ombre d'elle-même, et son ancienne réputation, seule, la protégeait près du public. Revenue de Leipsick à Dresde, en 1859, elle y sentit, presque subitement, les premières douleurs occasionnées par un cancer : les progrès du mal furent rapides. Sentant sa fin approcher, elle se fit transporter à Cobourg, chez sa sœur, madame Schrœder-Gerlach, actrice du théâtre de cette cour, et le 26 janvier 1860, elle y expira. Pendant les meilleures années de sa carrière (1822-1836), madame Schrœder-Devrient fut certainement un des plus beaux talents dramatiques qu'il y ait eu sur les scènes allemandes.

SCHRŒDER-STEINMETZ (Nicolas-Guillaume), amateur de musique, naquit à Groningue, en 1793. Fils du colonel hollandais Steinmetz, qui fut tué à la bataille de Talavera, il joignit à son nom, suivant l'usage de son pays, celui de sa mère, fille du savant Schrœder, professeur de langues orientales. Devenu lui-même habile dans ces langues, il y ajouta la connaissance du droit, et fut considéré comme un des meilleurs amateurs de la Hollande, par ses talents sur le piano, le violon et dans la composition. Le désir d'inspirer à ses compatriotes le goût de l'art qu'il cultivait avec succès lui fit entreprendre, en 1818, la publication d'un écrit périodique sur la musique, intitulé *Amphion, Een tijdschrift voor vrienden en beoefenaars der Toonkunst* (à Groningen, chez Oomkens); mais cet ouvrage fut accueilli avec froideur et ne répondit pas aux vues de l'auteur. Steinmetz venait d'achever la publication du troisième volume de son Journal, lorsqu'il mourut en 1826, au moment où le gouvernement des Pays-Bas venait de le charger d'une mission diplomatique en Perse. Parmi ses compositions, on remarque un quatuor pour deux violons, alto et basse, un concertino pour la clarinette, un pot-pourri pour le même instrument, et plusieurs cantates de circonstance.

SCHRŒTER (Léonard), musicien allemand du seizième siècle, né à Torgau, vivait à Magdebourg, en 1580. On a imprimé de sa composition : 1° *Cantiones sacræ suavissimæ quatuor vocum*; Erfurt, 1576, in-4°. 2° Vingt-cinq hymnes en langue latine pour les principales fêtes de l'année à quatre, cinq, six et huit voix; Erfurt, 1580. 3° Vingt-huit *idem*; ibid., 1587. 4° Petits cantiques de Noël à quatre et huit voix; Helmstadt, 1587, in-4°. Le portrait de Schrœter se trouve en tête de cet ouvrage.

SCHROETER (Christophe-Gottlieb, ou Théophile), organiste à Nordhausen, naquit à Hohenstein, près de Dresde, le 10 août 1699. Son père lui enseigna les éléments de la musique, où il fit de si rapides progrès, qu'il put entrer à l'âge de sept ans dans la chapelle royale de Dresde, en qualité de soprano. Le maître de chapelle Schmidt le prit en affection, et perfectionna ses connaissances musicales, en lui enseignant l'harmonie et l'accompagnement; puis il lui apprit les règles du contrepoint et de la fugue. Cependant la mère de Schrœter voulait qu'il se livrât à l'étude de la théologie : pour se conformer à ses désirs, il se rendit, en 1717, à l'université de Leipsick, et en suivit les cours; mais bientôt après sa mère mourut, et il retourna à Dresde, où son ancien maître Schmidt lui procura l'emploi de secrétaire de Lotti, qui venait d'arriver en cette ville. Cette place, qui lui imposait l'obligation de transcrire les ouvrages du célèbre compositeur italien, eut pour lui les plus heureux résultats, en lui mettant souvent sous les yeux d'excellents modèles pour l'art d'écrire avec élégance et clarté. Malheureusement pour lui, Lotti retourna en Italie, en 1719, après avoir achevé les opéras pour lesquels il avait été appelé à Dresde. Peu de temps après, un baron allemand, grand amateur de flûte et de luth, fit à Schrœter la proposition de l'accompagner dans un voyage en Allemagne, en Hollande et en Angleterre : cette proposition ayant été acceptée, les voyageurs se mirent en route, et ne rentrèrent à Dresde qu'en 1724. Schrœter conçut alors le projet de continuer ses études littéraires, et se rendit à l'université de Jéna, où il ouvrit un cours de musique théorique et pratique qui fut suivi et améliora sa position financière. Après deux ans de séjour en cette ville, il obtint, sans l'avoir demandé, le poste d'organiste de l'église principale à Minden. Le revenu en était peu considérable; cependant il l'accepta, dans l'espoir de pouvoir s'y livrer en liberté à la rédaction d'un traité complet d'harmonie qu'il méditait. Toutefois, il s'était trompé dans ses prévisions, car les devoirs de sa place et ses compositions obligées pour les jours de fêtes lui laissaient à peine quelques heures chaque semaine pour la lecture et la méditation.

En 1732, il échangea sa position à Minden contre celle d'organiste à Nordhausen, dont le revenu était à peine suffisant pour ses besoins, bien que ceux-ci fussent réduits au plus strict nécessaire; mais il y trouva du moins le loisir nécessaire pour ses travaux. Là vécut dans

l'oubli et l'abandon, pendant cinquante ans, cet homme d'art et de science, qui était digne d'être mieux connu du monde musical, par le rare mérite de ses ouvrages. Schrœter mourut dans cette jolie ville de la Saxe, au mois de novembre 1782, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

Dans la liste qu'il a faite lui-même de ses compositions, on remarque : 1° Quatre années entières de musique d'église sur les poésies de Neumester. 2° Une *idem* sur les poésies de Rambach. 3° Deux *idem* sur les poésies de Scheibel. 4° Quatre musiques complètes pour la Passion. 5° Les sept paroles de Jésus-Christ, sur ses propres poésies. 6° Beaucoup de compositions de circonstance pour des noces, funérailles, fêtes de villages, prestations de serment, etc., la plupart sur ses poésies. 7° Plusieurs cantates et sérénades, avec ou sans accompagnement. 8° Une multitude de concertos, ouvertures, symphonies et sonates pour toutes sortes d'instruments, mais particulièrement pour le clavecin. 9° Plusieurs fugues et préludes de chorals pour l'orgue. Tous ces ouvrages, restés en manuscrit, sont vraisemblablement perdus aujourd'hui.

La science de l'harmonie est particulièrement redevable aux travaux de Schrœter. L'étude des mathématiques lui avait donné le goût des calculs relatifs aux proportions des intervalles et au tempérament. Ses premières recherches sur ce sujet furent faites au moyen d'un monocorde qui lui avait prêté, vers 1717, Bœhmisch, organiste de l'église de la Croix, à Dresde. Sa nomination de membre de la société musicale fondée par Mizler (*voyez* ce nom) le ramena vers ce sujet, qu'il traita avec beaucoup de développement dans une discussion de système contre Scheibe et contre Sorge (*voyez* ces noms). Ses écrits sur la littérature de la musique, le calcul des intervalles et l'harmonie sont les suivants : 1° *Epistola gratulatoria de Musica Davidica et Salomonica*; Dresde, 1716, in-4° de deux feuilles. Schrœter était élève à l'école de la Croix, à Dresde, lorsqu'il fit imprimer cet écrit, tiré seulement à cinquante exemplaires, devenus si rares, qu'il offrit lui-même plus tard un ducat à quiconque pourrait le lui procurer. L'ouvrage, dédié au maître de chapelle Schmidt, avait pour objet de démontrer la supériorité de la musique moderne sur celle du temps de David, et de réfuter l'opinion contraire émise par Prinz. 2° *Der critisch Musicus, herausgegeben von J.-Ad. Scheibe* (Le musicien critique, publié par J.-Ad. Scheibe). C'est une critique de ce recueil périodique, particulièrement du numéro 3, dans lequel Scheibe avait émis l'opinion que les calculs des intervalles ne sont d'aucune utilité dans la pratique de l'art. Ce morceau, inséré dans la quatrième livraison du tome I^er de la *Bibliothèque musicale* de Mizler (p. 56 et suiv.), a été reproduit dans la deuxième édition du *Musicien critique*, avec la réponse de Scheibe. 3° *Die Nothwendigkeit der Mathematik bey gründlicher Erlernung der musikalischen Composition* (L'utilité des mathématiques dans l'enseignement normal de la composition musicale). Cette critique, beaucoup plus détaillée, plus approfondie que la première, porte le nom de Schrœter, tandis que l'autre est anonyme. On la trouve dans le même écrit périodique (t. III, II^e partie, p. 201-276, ann. 1746; et p. 409-463). 4° Lettre à Laurent Mizler concernant l'établissement de la Société des sciences musicales. Cette lettre, datée de 1738, est insérée dans le même écrit, année 1747, p. 464 et suiv. 5° *Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz* (Le nombre et l'ordre des intervalles musicaux). 6° *George Phil. Telemanns neues musikalisches System* (Examen du nouveau système d'intervalles de Telemann. 7° *Beurtheilung der zweyten Auflage des Critischen Musici* (Critique de la deuxième édition du Musicien critique). C'est une réplique à la réponse de Scheibe insérée dans cette édition). Ces derniers morceaux se trouvent aussi dans la *Bibliothèque musicale* de Mizler (t. III, IV^e partie, p. 687-754). 8° Épître à l'auteur des lettres critiques sur la musique (*Kritische Briefe über die Tonkunst*, t. III; Berlin, 1763). 9° *Bedenken über Herrn Sorgen schmæhend angefangenen Streit wider Herrn Marpurgs im Handbuche beschiedenen Vortrag wegen Herleitung der mancherley harmonischen Sætze* (Réflexions sur la diatribe de M. Sorge contre les principes de M. Marpurg, concernant l'origine des successions harmoniques). Ce petit écrit se trouve dans les *Lettres critiques* (t. II, p. 448-450). Schrœter eut dans ce morceau le tort de prendre parti pour Marpurg, dans sa discussion avec Sorge (*voyez* ces noms) sur la théorie de l'harmonie; mais, plus tard, il se sépara de lui sur les points les plus importants de la doctrine harmonique. 10° Plan général d'un tempérament conforme aux proportions de Pythagore, dans lequel la quinte est 2 : 3, et la quarte 3 : 4 (dans le III^e volume de la *Bibliothèque musicale* de Mizler, p. 580). Ce plan, ouvrage de la jeunesse de

Schrœter, n'était que le premier jet d'un travail qui, plus tard, a vu le jour dans quelques-uns des écrits précédemment indiqués. Il a donné lieu à un petit ouvrage intitulé : *Untersuchung der Schrœterischen Claviertemperaturen* (Examen du tempérament du clavecin de Schrœter), in-8°, publié en 1754, sans nom de lieu ni d'imprimeur. On trouve une longue analyse comparative du tempérament de Schrœter et de celui de Sorge, dans les *Lettres critiques sur la musique*, publiées par Marpurg (t. II, p. 279-324). 11° *Deutliche Anweisung zum Generalbass in bestændiger Verænderung des uns angebornen harmonischen Drieklangs mit zulænglichen Exempeln*, etc. (Instruction claire sur la basse continue, etc.); Halberstadt, J.-H. Gross, 1772, in-4° de XXIV et 202 pages. Cet ouvrage est la meilleure production de Schrœter, et c'est un des livres les plus remarquables que l'Allemagne ait produits sur la science de l'harmonie. Schrœter avait lu tout ce qui avait été publié sur cette science, et avait résumé les travaux de ses prédécesseurs dans une *Histoire de l'harmonie*, dont le manuscrit périt malheureusement dans le pillage de Nordhausen par l'armée française, en 1761. Trop âgé pour recommencer un pareil ouvrage, Schrœter se borna à en donner un abrégé dans l'excellente préface de son *Instruction sur l'harmonie*. A l'égard de celle-ci, elle est divisée en vingt-six chapitres. Schrœter établit dans le huitième (p. 36) que l'accord parfait seul existe par lui-même, et que tous les autres sont les produits ou du renversement de cet accord, ou de la substitution de la septième à l'octave, pour la formation de l'accord de septième de dominante, ou de la prolongation, pour la construction de la septième du second degré et de l'harmonie qui en dérive, ou de l'anticipation. La prétendue substitution de la septième à l'octave, pour la formation de l'accord de septième dominante, est sans doute une erreur, car cet accord, caractéristique de la tonalité moderne, existe par lui-même aussi bien que l'accord parfait; mais à l'égard de la prolongation pour la création de l'accord de septième du second degré, c'était une véritable découverte, et le premier pas fait vers une théorie rationnelle et complète de l'harmonie. Schrœter ne considère dans ce phénomène que l'effet du retard; c'est pourquoi il lui donne le nom de *Verzægerung* (*retardatio*). Si on lui avait demandé quel est ce retardement, il aurait éprouvé beaucoup d'embarras pour trouver une réponse satisfaisante; car il est évident que la prolongation venant à cesser, par exemple, dans l'accord *ré, fa, la, ut,* on aura pour résolution *ré, fa, la, si,* qui n'est pas une harmonie consonnante. Il y a donc quelque autre circonstance qui, dans l'accord *ré, fa, la, ut,* se combine avec la prolongation d'*ut;* mais l'analyse de Schrœter n'a pas creusé si profondément : elle s'est arrêtée à la découverte du fait de retardement, découverte importante qui, depuis lors, a porté ses fruits. 12° *Letzte Beschæftigung mit musikalischen Dingen; nebst sechs Temperaturplanen und einer Notentafel* (Derniers travaux sur des sujets de musique, avec six plans de tempérament et une planche de musique); Nordhausen, 1782, in-4° de cinquante-deux pages. Ce petit ouvrage est en quelque sorte l'examen et le résumé de tout ce que l'auteur avait écrit précédemment.

Schrœter mérite aussi d'être mentionné comme inventeur dans la construction des instruments. Il était encore élève à l'école de la Croix, à Dresde, lorsqu'il conçut, en 1717, le plan d'un piano, ou clavecin à marteaux destinés à changer la nature du son en frappant les cordes, au lieu de les pincer par des plumes de sautereaux. Lui-même nous apprend qu'il en fit un double modèle, qu'il fit mettre sous les yeux de la cour de Saxe, en 1721. Toutefois cette découverte eut alors si peu de retentissement, qu'on ignorerait absolument la part que Schrœter y a eue, si lui-même ne nous en eût instruits dans un écrit qu'il fit insérer, en 1763, dans les *Lettres critiques de Marpurg* (t. II, lettre 139), sous ce titre : *Umstændliche Beschreibung eines neuerfundenen Clavierinstruments, auf welchem man in unterschiedenen Graden stark und schwach spielen kann* (Description détaillée d'un nouvel instrument à clavier, sur lequel on peut jouer à différents degrés *forte* ou *piano*), avec deux planches. Il est juste de dire que Marius, facteur de clavecins de Paris, avait déjà présenté, en 1716, à l'Académie des sciences, trois modèles de *clavecins à maillets*, dans lesquels l'idée des cordes frappées par des marteaux mécaniques était déjà réalisée. Il est vrai aussi que Godefroi Silbermann avait toujours passé en Allemagne pour l'inventeur du piano; peut-être n'a-t-il que perfectionné l'invention de Schrœter : toutefois il est singulier que celui-ci n'ait réclamé cette invention que sept ans après la mort de celui à qui elle avait toujours été attribuée, et quarante-six ans après la date qu'il lui assigne (1).

(1) Voyez, à ce sujet, une discussion élevée entre la

Schrœter s'est aussi présenté comme l'auteur d'une autre invention qui a été disputée entre plusieurs facteurs, savoir celle du moyen propre à donner à l'orgue les nuances du forté et du piano. En 1740, dit-il, il avait déjà achevé cette invention, dont on lui offrit cinq cents thalers, à la condition d'en laisser l'honneur au mécanicien qui l'avait aidé dans son entreprise. Il n'explique pas clairement pourquoi son refus d'accepter ces conditions lui a fait abandonner une découverte à laquelle il attachait tant de prix.

SCHROETER (JEAN-GEORGES), facteur d'orgues à Erfurt, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a construit les ouvrages suivants : 1° L'orgue de l'église des Augustins, à Erfurt, commencé par Sterzing, et terminé par Schrœter. 2° Orgue de quatorze jeux, dans l'église de Tous les Saints, à Erfurt, en 1724. 3° A Wandersleben, près d'Erfurt, un orgue de vingt-deux jeux, en 1734. 4° L'orgue du grand hôpital d'Erfurt, composé de vingt-quatre jeux, en 1733. 5° Un orgue de vingt-trois jeux, à Alach, près d'Erfurt, en 1735. Un autre de trente-deux jeux, à Herbsleben, dans le duché de Gotha. 7° Enfin un orgue de vingt jeux, à Kleinbrembach, vers 1746.

SCHROETER (CORONA-ÉLISABETH-GUILLELMINE), cantatrice de la cour de Weimar, naquit à Varsovie, en 1748. Elle n'était âgée que de seize ans quand elle commença à briller dans les concerts de Leipsick. En 1778, elle entra au service du grand-duc de Weimar. On la citait surtout pour son talent d'expression dans l'exécution des mouvements lents. Elle mourut à Weimar, au mois de juin 1802. On a gravé de sa composition deux suites de chansons allemandes avec accompagnement de piano; Weimar, Hoffmann.

SCHROETER (JEAN-SAMUEL), frère de la précédente, naquit à Varsovie, en 1750. Dès l'âge de dix-sept ans, il avait déjà acquis tant d'habileté sur le clavecin, qu'il pouvait jouer à première vue tous les concertos qu'on lui présentait. Après avoir fait un voyage en Hollande avec son père, il se rendit à Londres vers 1774, y demeura quelque temps dans l'obscurité, et fut obligé d'accepter une place d'organiste dans une chapelle allemande. Sur la recommandation de Bach, le marchand de musique Napier fit graver son premier œuvre de sonates de clavecin, dont le succès le fit connaître avantageusement. Un mariage clandestin avec une de ses élèves, dont la famille appartenait à la haute société, lui suscita beaucoup de chagrin. La menace d'être traduit devant la cour de la chancellerie l'obligea de consentir à l'annulation de son hymen, moyennant une pension viagère de cinq cents livres sterling. L'éclat qu'avait eu cette affaire lui fit chercher une retraite à la campagne. Il y eut l'honneur de se faire entendre devant le prince de Galles, qui lui donna un emploi dans sa maison, avec des appointements considérables ; mais il ne jouit pas longtemps de cet avantage, car une maladie de poitrine le conduisit au tombeau, le 2 novembre 1788. On a publié de sa composition : 1° Six sonates pour le clavecin, op. 1 ; Amsterdam. 2° Trois quintettes pour piano, deux violons, alto et basse; *ibid.* 3° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 2 ; *ibid.* 4° Six concertos pour le clavecin, op. 3 ; Londres. 5° Trois concertos pour le clavecin, op. 4; Berlin. 6° Trois *idem*, op. 5 ; *ibid.* 7° Six *idem*, op. 6 ; Paris, Sieber. 8° Deux trios pour clavecin, violon et basse, op. 9; Amsterdam, 1787.

Gazette musicale de Paris (1834, n° 28), et la *Revue musicale* (8me année, n° 29).

SCHROETER (JEAN-HENRI), second frère de *Corona*, naquit à Varsovie en 1762. Dès l'âge de sept ans il se fit entendre dans un concerto de violon au concert de Leipsick. Devenu violoniste habile et virtuose sur l'harmonica, il voyagea pour donner des concerts, et se rendit à Londres, en 1782. Il y a fait graver de sa composition : 1° Six duos pour deux violons. 2° Six duos pour violon et violoncelle, op. 3. Plus tard, Schrœter a vécu à Paris, et y a publié plusieurs œuvres de duos et de trios pour violon et flûte.

SCHUBACK (JACQUES), syndic de la ville de Hambourg, y naquit en 1726, et mourut le 15 mai 1784. A des connaissances étendues dans la jurisprudence, il unissait beaucoup d'habileté dans la musique, composait avec goût, jouait de plusieurs instruments et dirigeait bien un orchestre. On a de lui un petit écrit intitulé : *Von der musikalischen Declamation* (De la déclamation musicale); Gœttingue, 1775, in-8° de quarante-huit pages. Forkel a donné un extrait de cet opuscule dans sa *Bibliothèque musicale* (t. III, p. 226). Parmi les compositions de Schuback on remarque : 1° *Les Disciples du Seigneur à Emmaüs*, oratorio en deux parties; Hambourg, 1778. 2° Mélodies chorales à quatre voix, à l'usage de l'école des pauvres de Hambourg; Hambourg, 1778 et 1779, in-4°.

SCHUBART (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC-DANIEL) naquit le 26 mars 1739, à Oberstein, dans le duché d'Oldenbourg, où son père était *Cantor* et

instituteur. L'année suivante, celui-ci fut appelé à Aalen, dans le Wurtemberg, en qualité de directeur de musique et de *Cantor*. Le jeune Schubart apprit dans ce lieu les éléments de la littérature et de la musique; puis, en 1753, il alla étudier au gymnase de Nordlingue, où il resta pendant trois ans. En 1756, il alla au collége de Nuremberg, et deux ans après, son père l'envoya à l'université de Jéna. Dominé par son goût pour la musique, il y négligea la théologie. En 1764, il accepta une place de maître d'école et d'organiste à Geislingen, et se maria. Quatre ans après, il échangea cette situation contre celle de directeur de musique à Louisbourg, et fit en cette ville un cours d'esthétique pour quelques officiers de la garnison. Les leçons qu'il prépara pour ce cours devinrent plus tard la base du livre qu'il a publié sur ce sujet. Il paraît toutefois que sa situation pécuniaire était peu avantageuse à Louisbourg, et qu'il n'y trouvait point une existence suffisante pour sa famille, car, lorsqu'il en partit pour se rendre à Heilbronn, il ne possédait pas un écu; il dut faire, ainsi que sa femme, la route à pied. Des chansons satiriques qui avaient couru sous son nom, et qui lui avaient fait beaucoup d'ennemis, l'avaient placé dans cette fâcheuse position. Tour à tour il vécut à Heilbronn, Heidelberg et Manheim, se livrant à l'enseignement de la musique. Dans la dernière de ces villes, il trouva quelques protecteurs puissants qui lui procurèrent les moyens de vivre d'une manière plus digne de son mérite. Après avoir fait un voyage à Munich, Schubart s'établit à Augsbourg, et y commença la publication de sa Chronique allemande (*Deutsche Chronik*), écrit périodique dont la politique était l'objet principal. Il fit aussi des cours de musique, et donna des concerts mêlés de lectures sur l'art. Son existence paraissait assurée d'une manière honorable, lorsqu'un article de sa Chronique, qui renfermait une attaque contre le général Ried, ministre de l'empereur, vint renverser l'édifice de son bonheur. Averti du mauvais effet qu'avait fait cet article, et des dangers qui le menaçaient, Schubart s'éloigna d'Augsbourg; mais il fut arrêté, le 22 janvier 1777, à Blaubeuern, sur les frontières du Wurtemberg, et conduit dans la forteresse d'Asperg, où il fut détenu pendant dix ans. Cette longue captivité changea son caractère, en bannit le gaieté qui lui était naturelle, et remplaça la hardiesse de ses opinions par une sorte de mysticisme. Rendu à la liberté dans le mois de mars 1787, il se retira à Stuttgart, où les fonctions de directeur de musique du théâtre de la cour lui furent confiées. Il y reprit aussi la publication de sa Chronique, sous le titre de *Vaterlandsche Chronik*, mais il s'abstint d'y traiter de choses politiques, si ce n'est d'une manière générale, et sans toucher aux personnes. Il mourut à Stuttgart, dans la cinquante-deuxième année de son âge, le 10 octobre 1791. Les renseignements fournis par Gerber sur ce musicien-poëte manquent d'exactitude.

Beaucoup d'éditions des poésies de Schubart ont été publiées en Allemagne. Ses écrits relatifs à la musique sont : 1° *Musikalische Rapsodien* (Rapsodies musicales); Stuttgart, 1786; trois numéros formant ensemble dix-neuf feuilles, in-4°. Il y traite des progrès de la musique, du talent de l'abbé Vogler comme organiste, et de l'art de jouer du clavecin. A la fin de chaque cahier on trouve quelques chansons de Schubart, avec accompagnement de piano. 2° *Ideen zu einer Æsthetik der Tonkunst* (Aperçu d'une esthétique de la musique); Vienne, J.-V. Degen, 1806, in-8°. Cet ouvrage a été publié quinze ans après la mort de l'auteur, par son fils, conseiller de légation du roi de Prusse. Le contenu du livre ne répond point à son titre, car Schubart y a plutôt traité de quelques parties de l'histoire de la musique et de la technie que de la philosophie de l'art. Dans la seconde partie seulement, il a abordé les questions de style, mais avec peu de profondeur. On a gravé quelques chants de Schubart, entre autres *le Pouvoir de la musique*, cantate, à Spire, ainsi que douze variations pour le piano, Spire, 1787. On trouve des choses curieuses sur la vie et les opinions de cet homme distingué dans la monographie publiée sous ce titre : *Schubart's Leben und Gesinnungen;* Stuttgart, 1791-1799, trois volumes, in-8°. Le premier volume de cet ouvrage, d'où cette notice est tirée, a été composé par Schubart lui-même; les deux autres sont de son fils.

La fille de Schubart, élève du maître de chapelle Poli, a été cantatrice du théâtre allemand et italien de Stuttgart, vers 1787.

SCHUBAUER (Luc). *Voyez* **SCHUHBAUER.**

SCHUBAUER (le P. Thomas-Joachim). *Voyez* **SCHUHBAUER.**

SCHUBERT (David), habile facteur d'orgues et de clavecins, fut élève de Godefroid Silbermann à Friedberg, puis se fixa à Dresde, où il mourut en 1769. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de l'église française, construit

à Dresde, en 1765. 2° Celui de l'église Sainte-Joséphine, dans la même ville, en 1767. 3° L'orgue de Herzogswalda. 4° Celui de Haynichen. Ces derniers instruments ont été construits en société avec Schœnen.

SCHUBERT (Joseph), compositeur, naquit en 1757, à Warnsdorf, en Bohême, et y apprit les principes de la musique, sous la direction de son père, maître d'école en ce lieu. Plus tard, il alla à Prague faire ses études littéraires. Pendant son séjour en cette ville, il étudia le contrepoint chez l'abbé Fischer, et acquit un talent distingué sur le violon. En 1778, il se rendit à Berlin, et reçut des leçons de Kohn pour son instrument; mais il ne resta pas longtemps dans la capitale de la Prusse, car il entra, en 1779, dans la musique du marquis de Schwedt. Après y avoir été attaché pendant neuf ans, il fut appelé, en 1788, à Dresde, et placé comme premier violon dans la chapelle de la cour. Joseph Schubert est mort dans cette ville, en 1812. Il s'est fait connaître comme compositeur dramatique par les ouvrages suivants : 1° *Rosalie*, opéra-comique en un acte, représenté à Schwedt, en 1780. 2° *L'Hôtel de Gênes*, idem. 3° *Les Fléaux publics, ou le Monstre bleu*, idem. 4° *Le Désenchantement*, opéra sérieux, avec des ballets, à Dresde. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Trois sonates pour piano seul, op. 3; Dresde, Hilscher. 3° Deux sonates, *idem*; ibid. 4° Rondeaux pour piano, n°s 1, 2, 3, 4, 5, 6; *ibid.* 5° Trois sonates pour violon et basse, op. 5; Dresde, Richter. 6° Douze menuets avec trios pour clavecin, op. 7; *ibid.* 7° Concerto pour violoncelle, op. 7; Brunswick, Spehr. 8° Douze divertissements pour le piano; Dresde, Hilscher. 9° Huit variations pour le piano; *ibid.* 10° Trois chansons allemandes avec accompagnement de piano; *ibid.* Schubert a laissé en manuscrit une grande quantité de compositions de tout genre, parmi lesquelles on remarque quinze concertos pour violon, trois *idem* pour alto, deux *idem* pour violoncelle, neuf *idem* pour flûte, deux *idem* pour hautbois, dix *idem* pour basson, trois *idem* pour clarinette, trois *idem* pour cor, deux symphonies concertantes pour flûte et violon et pour deux flûtes, six duos pour deux violons, six *idem* pour deux flûtes, trois sonates pour piano et violon, six *idem* pour piano seul, six *idem* pour violon seul, des suites d'harmonie, et quelques symphonies.

SCHUBERT (Jean-Frédéric), directeur de musique d'une troupe d'opéra allemand, naquit à Rudolstadt, le 17 décembre 1770. Dès ses premières années, il se livra à l'étude de la musique. Vers sa dix-huitième année, il se rendit à Frankenhausen, comme élève de Hesse, musicien de la ville; mais il n'y resta qu'un an, puis il alla continuer ses études à Sondershausen, chez Hausmann. Un an après, il se brouilla avec celui-ci, et cette circonstance lui fit quitter Sondershausen pour aller à Berlin, où son talent de violoniste lui fit trouver de l'emploi. En 1798, il était chef d'orchestre et compositeur de la troupe de Dœbblin, à Stettin. Hauk, bon violoniste de cette ville, mit la dernière main à son éducation musicale, et particulièrement à son habileté sur le violon. On le retrouve, en 1801, à Glogau, comme chef d'orchestre, et trois ans après il était à Ballenstadt, en qualité de directeur de musique de la troupe théâtrale de Vetter. Cet artiste distingué est mort à Cologne, dans le mois d'octobre 1811. On connaît sous son nom : 1° *Die Næchtliche Erscheinung* (L'apparition nocturne), opéra en deux actes, représenté à Stettin, en 1798. 2° Concerto pour le violon; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1805. 3° Symphonie concertante pour hautbois et basson, op. 4; Leipsick, Peters. 4° Trois duos pour deux violons, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Trois *idem*, op. 2; *ibid.* 6° Vingt-quatre petites pièces pour le piano, op. 3; *ibid.* Schubert s'est fait connaître comme écrivain sur la musique par un traité de l'art du chant intitulé : *Neue Singschule, oder gründliche und volstændige Anweisung zur Singkunst in 3 Abtheilungen*, etc. (Nouvelle méthode de chant, ou instruction fondementale et complète pour cet art, en trois sections avec les exercices nécessaires); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1804, in-4°. Il a fait insérer deux articles dans la *Gazette musicale de Leipsick*, le premier sur la construction mécanique du violon (tome V, p. 769); l'autre sur un projet d'amélioration de la contrebasse (t. VI, p. 187).

SCHUBERT (Ferdinand), professeur à l'école normale de Sainte-Anne, à Vienne, est né dans cette ville, le 18 octobre 1794. Fils d'un maître d'école d'un faubourg de la capitale de l'Autriche, il reçut de son père les premières leçons de musique, et plus tard devint élève d'un maître obscur nommé Holzer, pour le chant, le violon, le piano, l'orgue et l'harmonie. Les progrès du jeune Schubert furent si rapides que, à l'âge de treize ans, il exécu-

tait déjà des concertos sur l'orgue. On l'a considéré depuis comme un des meilleurs organistes de Vienne. En 1810, il obtint la place de professeur adjoint à la Maison des orphelins, quoiqu'il ne fût âgé que de seize ans; six ans après il eut le titre de professeur effectif, et celui de professeur de quatrième classe à l'école normale, lui fut donné en 1824. Il y joignit, peu de temps après, les fonctions d'inspecteur de plusieurs écoles des faubourgs de Vienne. Ferdinand Schubert est mort à Vienne, le 26 février 1859. Les ouvrages principaux de sa composition sont : 1° *Regina cœli*, à quatre voix, orchestre et orgue; Vienne, Diabelli. 2° *Requiem* allemand à quatre voix et orgue, op. 2; *ibid.* 3° Deux *tantum ergo*, idem; *ibid.* 4° Cadences pour le piano, dans tous les tons majeurs et mineurs, op. 4; *ibid.* 5° Marche militaire pour la parade. 6° Chansons pour la Maison des orphelins. 6° (*bis*) Hymne de fête, quatuor vocal, op. 4; Vienne, Glœggl. 7° Première messe pour la campagne, à quatre voix et orchestre, op. 21; Vienne, Haslinger. 8° Offertoire (*Tu es Deus*) pour quatre voix d'hommes, op. 22; Vienne, Glœggl. 9° Deux opéras pour les enfants, intitulés *Der kleine Schadenfroh* (Le petit espiègle), et *Die Ahrenleserinn* (La glaneuse). Il a laissé en manuscrit : 10° Une messe solennelle. 11° *Requiem* à la mémoire de son illustre frère François Schubert. 12° Deux *Salve Regina*. 13° Sonate pour piano et czakan.

SCHUBERT (François-Pierre), frère du précédent, naquit à Vienne, le 31 janvier 1797. A l'âge de sept ans, il reçut les premières leçons de musique de Michel Holzer. Quatre ans après, la beauté de sa voix et son intelligence musicale le firent admettre comme enfant de chœur dans la chapelle impériale, et dans le même temps il se livra à l'étude du piano et de plusieurs instruments à cordes, qu'il cultiva avec tant de succès que, avant l'âge de quinze ans, il put tenir l'emploi de premier violon dans les répétitions d'orchestre. L'organiste de la cour Rueziezka fut son maître d'harmonie, et Salieri lui enseigna le chant et la composition. Après que la mue de sa voix l'eut obligé à sortir de la chapelle impériale, il se livra seul à l'étude des œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, et chercha des ressources pour son existence en donnant des leçons. Le goût de la musique était une véritable passion parmi les membres de sa famille : souvent ils se réunissaient pour exécuter des quatuors; les frères de François Schubert jouaient les parties de violon; lui-même jouait l'alto, et leur père se chargeait de la partie du violoncelle. Une mélancolie habituelle était le trait dominant du caractère du jeune artiste : la musique seule pouvait l'en distraire et le porter à l'enthousiasme expansif. Dès son enfance, il avait écrit beaucoup de compositions instrumentales, telles que quatuors et symphonies, sans autre direction que ses propres idées; plus tard il s'essaya dans tous les genres, et montra dans ses productions une prodigieuse fécondité. Dans quelques-uns, et surtout dans les ballades et les chansons, il fit preuve de génie et se créa un style dans lequel il a eu beaucoup d'imitateurs, mais point de rivaux, chacune de ces petites pièces devenant par ses inspirations un drame entier où la nouveauté de la mélodie, la justesse de l'expression et jusqu'aux détails de l'accompagnement s'unissent pour former un ensemble souvent complet et parfait. Créateur de ce genre, il y a attaché son nom de manière à le rendre impérissable. Ses autres compositions, particulièrement ses quatuors pour violon, un quintette, un trio de piano et une grande symphonie (en *ut*), renferment de belles choses, mais n'ont pas le cachet de création qu'on remarque dans ses pièces de chant. Schubert s'est aussi essayé au théâtre, mais sans y produire de vive sensation : c'est qu'autre chose est le sentiment dramatique ou l'instinct de la scène. De très-grands musiciens, Cherubini, par exemple, ont eu à un très-haut degré le sentiment dramatique, mais n'ont jamais bien compris les exigences vives et pressantes de la scène qui souvent y fait paraître froid et languissant tel morceau qui semble rempli de chaleur et d'entraînement au piano. Tel paraît avoir été Schubert.

Ce musicien si distingué n'a eu qu'une existence obscure et retirée; toute l'histoire de sa vie se trouve dans ses ouvrages. Il vécut presque toujours à Vienne, et n'en sortit que pour de petits voyages en Hongrie, dans la Styrie et dans la Haute-Autriche. Peu favorisé de la fortune, il s'accommodait de sa médiocrité, parce que le but de sa vie était la culture de l'art. Une maladie de langueur le conduisit au tombeau, le 19 novembre 1828, avant qu'il eût atteint sa trente-sixième année. Méconnu dans la plus grande partie de l'Allemagne et à l'étranger pendant sa vie, il a eu d'ardents admirateurs après sa mort, et ses ballades ont été redites d'un bout à l'autre de l'Europe avec un enthousiasme où la mode n'était pas étran-

gère, quelque mérite qu'il y ait d'ailleurs dans ces intéressantes productions.

Parmi les œuvres de François Schubert publiés pendant sa vie ou après sa mort, on remarque : 1° Premier quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 29 (en *la* mineur); Vienne, Diabelli. 2° Deux quatuors, op. 125 (en *mi* bémol et en *mi*); Vienne, Trentsensky. 3° Grand quatuor, œuvre posthume (en *fa*); *ibid.* 4° Grand quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 114 (en *la*); *ibid.* 5° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 99; Vienne, Diabelli. 6° Rondeau brillant pour piano et violon, op. 70; Vienne, Artaria. 7° Trois sonatines, *idem*, op. 137; Vienne, Diabelli. 8° Beaucoup de sonates et pièces diverses pour piano à quatre mains. 9° Grandes sonates pour piano seul, op. 42 (en *la* mineur), et op. 53 (en *ré*); Vienne, Artaria; trois grandes sonates, œuvre posthume; Vienne, Diabelli. 10° Un très-grand nombre de rondeaux, fantaisies et pièces diverses pour piano seul. 11° Messe à quatre voix et orchestre, op. 48; Vienne, Diabelli. 12° *Idem*, op. 141; Vienne, Haslinger. 13° *Tantum ergo*, à quatre voix et orchestre, op. 45; *ibid.* 14° Deux offertoires pour soprano ou ténor, orchestre et orgue, op. 46, 47; *ibid.* 15° Antienne pour le dimanche des Rameaux, à quatre voix et orgue; op. 113; *ibid.* 16° Le 23° psaume pour deux sopranos et deux contraltos, avec orgue ou piano, op. 132; *ibid.* 17° Environ deux cents ballades et chansons à voix seule avec accompagnement de piano, dont quelques-unes telles que *les Astres*, *Ave Maria*, *la Sérénade*, *le Roi des Aulnes*, *la Religieuse*, *le Départ*, etc., sont devenues célèbres. 18° Chants pour trois ou quatre voix d'hommes, œuvres 11, 16, 17, 28, 61, 74; Vienne, Diabelli, Leidesdorf. Schubert a laissé aussi en manuscrit, six messes, sept symphonies, dont une grande (en *ut*) a été publiée après sa mort; les autres sont : première (en *ré*), deuxième (en *ré*, 1815), troisième (en *si* bémol, 1815), quatrième (en *ut* mineur, 1816), cinquième (en *si* bémol, 1816), sixième (en *ut* majeur, 1818), septième (en *ut* mineur, 1818), et quinze opéras, dont les titres sont : *Der Spiegelritter* (le Chevalier du Miroir), *Des Teufels Lustschloss* (le Château de plaisance du diable), terminé en 1814, *Fernando*, en un acte (1815), *Claudine de Villabella*, *Rosamunda*, *les Conjurés*, *Der Minnesænger* (le Troubadour), *les Amis de Salamanque*, en deux actes (1815), *un Emploi pendant quatre ans*, en un acte (1815), *la Caution*, en trois actes (1816), *les Frères jumeaux*, en un acte, *une Harpe*, opéra-féerie en trois actes (1820), *Fier-à-bras*, en trois actes, *le Mauvais Ménage*, en un acte (1835); enfin, deux opéras non terminés (*Adraste* et *Sacontala*).

SCHUBERT (François), violoniste distingué, né à Dresde, le 22 juillet 1808, reçut les premières leçons pour le violon du maître de concert Rolla, puis obtint du roi de Saxe une pension pour aller à Paris cultiver son instrument, sous la direction de Lafont. De retour à Dresde, il entra dans la chapelle royale en qualité de premier violon; plus tard, il eut le titre de maître de concert. Il occupait encore cette position en 1860. Schubert a obtenu des congés pour voyager; il s'est fait entendre avec succès à La Haye, Leipsick, Rudolstadt et Vienne. Parmi les compositions de cet artiste qui ont été publiées, on remarque : neuf études pour le violon, op. 3; Leipsick, Kistner; fantaisie pour violon, avec orchestre, *ibid.*; duo pour piano et violon, op. 8, *ibid.*; deux duos concertants pour violon et violoncelle, en collaboration avec Kummer.

SCHUBERT (madame Maschinka), femme du précédent, et fille du maître de chapelle Georges-Abraham Schneider, est née à Reval, le 25 août 1815. Après avoir fait des études de chant à Paris, chez Bordogni, elle a débuté dans l'opéra allemand, à Londres, pendant la saison de 1832; puis elle s'est rendue à Milan, où elle a fait de nouvelles études sous la direction de Bianchi. En 1834, elle a chanté au Théâtre-Royal de Berlin, puis elle a été engagée comme cantatrice de la cour de Dresde et a été attachée au Théâtre-Royal de cette capitale.

SCHUBERT (Louis), né à Dessau, en 1828, fit son éducation musicale dans cette ville et reçut des leçons de violon d'un élève de Spohr. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il se rendit à Pétersbourg, où il fut employé à l'orchestre du Théâtre-Impérial comme violoniste, pendant deux ans. N'ayant pas trouvé dans la capitale de la Russie la position avantageuse qu'il avait espérée, il s'en éloigna en 1847 et prit sa route par Kœnigsberg, où il s'est fixé depuis lors, y ayant trouvé de l'occupation comme professeur de musique et comme chef d'orchestre. Il y a fait représenter plusieurs opéras, au nombre desquels on remarque *Aus Siberien* (en Sibérie). On connaît aussi sous son nom quelques compositions instrumentales et des *Lieder*.

SCHUBERTH (Gottlob), né le 11 août 1778, fut dans sa jeunesse un hautboïste distingué. Il vécut longtemps à Magdebourg;

mais, en 1833, il se fixa à Hambourg, où il est mort en 1846. Pianiste assez habile, il a écrit des compositions faciles et agréables pour le piano, dont les plus connues sont : 1° Trois sonates pour le piano, op. 1 ; Mayence, Schott. 2° *Idem*, op. 2 ; *ibid*. 3° Grande sonate agréable, op. 3 ; *ibid*. 4° *Idem*, op. 9 ; Hambourg, Lubbers. 5° Introduction et rondo, op. 4 ; Mayence, Schott. 6° Plusieurs recueils de danses, polonaises et valses pour piano.

SCHUBERTH (Louis), fils du précédent, né à Magdebourg, le 18 avril 1806, a reçu de son père les premières leçons de musique, et a choisi pour son instrument la contrebasse, sur laquelle il est parvenu à une grande habileté. Après avoir été pendant quelque temps employé à l'orchestre de Magdebourg, il fut appelé à Oldenbourg, puis à Riga, en qualité de directeur de musique. Dans ces derniers temps, il s'est fixé à Kœnigsberg, où il remplit des fonctions semblables. Parmi ses compositions, on cite particulièrement comme des œuvres de mérite, un grand quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 23 ; Hambourg, J. Schuberth ; l'*Espérance,* sonate pour piano seul, op. 25 ; *ibid.*, et *Souvenir à Beethoven,* grande fantaisie en forme de sonate, op. 30 ; *ibid.;* deuxième grand quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 32 ; *ibid.;* premier quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 27 ; *ibid.;* deuxième quatuor *idem*, op. 34 ; *ibid.;* grande sonate (en *si* bémol) pour piano à quatre mains, op. 36 ; *ibid.; Gründlicher Unterricht in der Theorie der Tonsetzkunst* (Instruction fondamentale pour la composition musicale) ; *ibid.*, deux parties in-8°.

SCHUBERTH (Charles), virtuose violoncelliste, deuxième fils de Gottlob, né à Magdebourg, le 25 février 1811, commença, sous la direction de son père, l'étude de la musique, puis reçut, pendant six ans, des leçons de Louis Hesse pour le violoncelle. A l'âge de onze ans, il se fit entendre, pour la première fois en public, dans un solo sur cet instrument. En 1825, il se rendit à Dresde, pour y continuer ses études près du professeur de violoncelle Dotzauer (*voyez* ce nom). Après avoir reçu ses leçons pendant deux ans, il retourna à Magdebourg, et y joua avec succès dans un concert de la célèbre cantatrice Catalani. Au mois de décembre 1828, il entreprit son premier voyage d'artiste et joua à la cour de Ludwigslust, puis à Hambourg, et s'achemina vers Copenhague, au mois d'avril 1829, donnant des concerts à Brême, Lubeck et Kiel. Après avoir passé quelques mois dans la capitale du Danemark, il retourna par Gothenbourg à Magdebourg, où il accepta la place de premier violoncelle du théâtre. Au mois d'octobre 1833, il commença un second voyage par Brême, Oldenbourg, Dusseldorf, Cologne, Aix-la-Chapelle, Liége, Anvers, Bruxelles et Paris : partout il se fit entendre avec succès. Arrivé à Hambourg, en 1834, il s'en éloigna à l'automne de la même année pour parcourir la Hollande, où le roi des Pays-Bas lui donna le titre de violoncelle solo de sa musique particulière. Il passa la saison de 1835 à Londres, après quoi il se rendit en Russie, où il fit un séjour de vingt-huit ans, qui ne fut interrompu que par un voyage en Allemagne. A son retour à Pétersbourg, il fut nommé directeur de musique de l'université, et inspecteur de l'école de musique attachée au Théâtre-Impérial. Charles Schuberth est mort à Zurich, le 22 juin 1863, à l'âge de cinquante-deux ans. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Concerto pour violoncelle et orchestre, op. 5 ; Hambourg, J. Schuberth et C^e^. 2° *Souvenir de la Hollande,* fantaisie et variations sur l'air national hollandais, pour violoncelle et orchestre, op. 3 ; *ibid*. 3° Fantaisie brillante sur des thèmes italiens, *idem,* op. 8 ; *ibid*. 5° *Carnaval suisse,* variations burlesques, *idem,* op. 9 ; *ibid*. 6° *Andante religioso e capricioso,* idem, op. 11 ; *ibid.* op. 7 ; *ibid*. 4° *Scène champêtre*, *idem*, 7° Pièce de société pour violoncelle et piano, op. 12 ; *ibid*. 8° Deux caprices en forme d'études, *idem,* op. 13 ; *ibid*. 9° Fantaisie ou caprice sur la marche des *Puritains* (en *la*), pour violoncelle et orchestre, op. 14 ; *ibid.* 10° Premier quintette (en *ré*) pour deux violons, alto et deux violoncelles, op. 15 ; *ibid.* 11° Tarentelle pour violoncelle et orchestre, op. 16 ; *ibid*. 12° Deuxième quintetto ; fantaisie concertante pour quatre violoncelles et contrebasse, op. 19 ; *ibid*. 13° Quatre romances sans paroles pour violoncelle et piano, op. 20 ; *ibid*.

SCHUBLER (Chrétien-Louis), né à Heilbronn, d'une famille honorable, vers 1755, fut sénateur de cette ville, et y mourut le 14 avril 1820. Il s'est rendu recommandable par les ouvrages qu'il a publiés sur les mathématiques pures et appliquées. On ne le cite dans cette biographie que pour deux morceaux concernant la philosophie de la musique qu'il a fait insérer dans la *Correspondance musicale* de Spire. Le premier a pour titre : *Abhand-*

lung über eine Stelle von Leibnitz zur Theorie der Musik (Traité sur un passage de Leibnitz relatif à la théorie de la musique); année 1791, numéros 23, 24, 36 et 37; l'autre : *Ueber die Verschiedenheit der Tonleitern, bey Blasenden-und bey Saiten-Instrumenten* (Sur la diversité des gammes dans les instruments à vent et à cordes); année 1792, numéros 51 et 52.

SCHUCHMANN (Jean), auteur inconnu d'un traité sur la musique, en allemand, intitulé : *Compendium musices;* Halle, 1616, in-8°.

SCHUDT (Jean-Jacques), recteur du gymnase de Francfort, naquit dans cette ville, le 14 janvier 1664, et mourut le 14 février 1722. Au nombre de ses écrits, on trouve une dissertation *De cantricibus Templi,* qui a été insérée par Ugolini dans son *Trésor des antiquités sacrées,* t. XXXII, p. 643-658.

SCHUERER (Adam). *Voyez* **SCHÜRER.**

SCHUERMANN (Georges-Gaspard). *Voyez* **SCHÜRMANN.**

SCHUETZ (Henri). *Voyez* **SCHÜTZ.**

SCHUETZ (Gabriel). *Voyez* **SCHÜTZ.**

SCHUETZE (Frédéric-Wilhelm ou Guillaume). *Voyez* **SCHÜTZE** (1).

SCHUHBAUER (Luc), né le 25 décembre 1753, à Lichtfeld, en Bavière, apprit les éléments de la langue latine et de la musique au couvent de Zweifalten, entra plus tard au séminaire d'Augsbourg, et alla enfin achever ses études au collége de Neubourg, sur le Danube. Ses progrès ne furent pas moins rapides dans la musique que dans les sciences. La culture de cet art devint en lui un goût passionné, et bientôt il voulut essayer ses forces dans la composition, en écrivant des morceaux de musique d'église, sans autre guide que son instinct, et ce qu'il avait appris par la lecture des partitions de grands maîtres. A l'Université d'Ingolstadt, où il s'était rendu pour suivre les cours de médecine, il n'interrompit pas ses travaux de compositeur. Après avoir obtenu le grade de docteur en médecine, il s'établit à Munich, et y fut bientôt considéré comme un des médecins les plus distingués. En 1791, l'électeur de Bavière lui accorda les titres de conseiller et de médecin de la cour, et huit ans après il fut élu membre du comité royal de médecine. Il remplissait encore ces fonctions en 1812; mais les renseignements sur sa personne s'arrêtent à cette époque. Schuhbauer, bien que simple amateur, a eu de la célébrité comme musicien, par la composition de deux opéras qui ont obtenu un succès populaire. Le premier a pour titre : *Die Dorf-deputiren* (Les députés de village). Les mélodies naturelles et remplies d'originalité qu'on y remarque ont fait applaudir cet ouvrage dans toute l'Allemagne. Le deuxième opéra de Schuhbauer est intitulé : *Die treuer Kœhler* (Les charbonniers fidèles). Les partitions de ces ouvrages, réduites pour le piano, ont été publiées à Manheim, chez Heckel. Schuhbauer a écrit aussi des concertos, des sonates pour le piano, et le psaume 107, avec orchestre, sur la traduction de Mendelssohn, qui fut exécuté au concert de la cour, à Munich, en 1807.

SCHUHBAUER (Thomas-Joachim), moine bénédictin du couvent de Nieder-Altach, en Bavière, est mort à Passau, le 17 décembre 1812. En 1781, il fit imprimer, dans le premier volume des *Mémoires de l'académie des belles-lettres et sciences de la Bavière,* une dissertation sur les opéras. Ce moine s'est rendu particulièrement recommandable par l'esquisse d'un cours sur l'esthétique qu'il avait fait à l'académie de Passau, et qu'il a publié sous ce titre : *Entwurf zu d. œffentl. Vorlesungen über die Æsthetik,* etc.; Passau, 1786, in-8°. Wieland a publié des extraits de cet ouvrage dans le troisième numéro du *Mercure allemand* de 1801. Gerber a confondu, dans son *nouveau Lexique,* l'auteur de ce livre avec le médecin de Munich dont il est question dans l'article précédent.

SCHUG (Conrad), professeur de musique à Bonn, n'est connu que par un petit traité élémentaire de musique à l'usage des enfants qui fréquentent les écoles. Ce livre a pour titre : *Elementar-Musikschule oder Darstellung aller derjenigen Lehren, welche jedene Musikunterrichte zur Gründlage dienen. Nebst einer Anhange, neun zwei-und dreistimmige Kinderlieder enthalten* (École élémentaire de musique ou tableau de tout ce qui la concerne, etc.; avec un supplément contenant neuf chansons d'enfants à deux et trois voix); Bonn, J. Wittmann, 1847, in-8°.

SCHUGT (J.-G.), professeur de chant dans les deux gymnases de Cologne et dans l'école primaire de cette ville. On a de lui un petit ouvrage intitulé : *Hülfsbuch bei dem Gesangunterricht für Schulen und zum Selbstun-*

(1) Si la *Biographie universelle des musiciens* était destinée particulièrement à l'Allemagne, la place de ces cinq noms serait ici; mais les lecteurs français chercheraient ces mêmes noms à *Schurer, Schurmann, Schutz* et *Schutze;* s'ils ne les trouvaient pas à leur place, ils pourraient croire qu'ils ont été oubliés.

terricht (Manuel de l'étude du chant à l'usage des écoles et pour s'instruire soi-même); Cologne, Renard et Dübyen, 1838.

SCHUKNECHT (Jean-Chrétien), mathématicien à Closter-Rossleben, en Saxe, naquit dans la Thuringe, en 1745, et mourut le 17 février 1803. On a de lui des éléments d'arithmétique et de géométrie; il n'est cité dans cette biographie que pour des pièces faciles pour le piano qu'il a publiées à Leipsick, en 1781, et un recueil intitulé : *Minuetto, polacca e rondo per il cembalo.*

SCHULHOFF (Jules), virtuose sur le piano, est né à Prague le 2 août 1825. Son premier maître pour son instrument fut le professeur Kisch; puis il fut dirigé dans ses études par Tedesco, pendant plusieurs années. Tomascheck l'instruisit ensuite dans la composition. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il s'éloigna de sa ville natale avec le dessein de se rendre à Paris; mais il séjourna quelque temps à Dresde et à Weimar, pour y donner des concerts. Arrivé dans la capitale de la France, il y vécut pendant plusieurs années dans la retraite et à peu près inconnu, travaillant incessamment au développement de son talent. Les circonstances qui le déterminèrent à se faire connaître enfin du public furent celles-ci : Il se trouvait un jour dans les magasins de pianos de la maison Pleyel, pour y faire choix d'un instrument, lorsqu'il y vit entrer Chopin, accompagné d'un étranger. Schulhoff, inconnu de l'artiste célèbre, s'approcha de lui et lui demanda la faveur d'être entendu de lui sur le piano. Souvent importuné par des sollicitations du même genre, faites par des exécutants médiocres, Chopin consentit d'assez mauvaise grâce à écouter l'inconnu, et d'abord il montra beaucoup d'indifférence aux premiers accords; mais bientôt son attention fut éveillée par le charme d'un talent original qui s'ouvrait des voies nouvelles : il se rapprocha de l'instrument, et quand le morceau fut fini, il félicita chaleureusement celui qu'il avait d'abord mal accueilli. Après cette épreuve, Schulhoff n'hésita plus à se faire connaître. Son début se fit le 2 novembre 1845, dans un concert qu'il donna chez Érard : il y produisit une vive émotion parmi les artistes. Henri Blanchard, qui faisait assez souvent de mauvais comptes rendus des concerts, ne se trompa pas dans cette circonstance, et déclara, dans la *Gazette musicale de Paris,* du 7 novembre (n° 49), que Schulhoff était un *pianiste chanteur,* et qu'il y avait de la fantaisie dans son jeu comme dans sa musique. Le succès de l'artiste se consolida dans les années 1846 et 1847, et ses œuvres commencèrent à se répandre dans les salons. Après un séjour de plusieurs années à Paris, Schulhoff parcourut le Midi de la France, l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne et la Russie : partout il eut de beaux succès. Au retour de Saint-Pétersbourg, il se trouva arrêté à Dresde par un dérangement sérieux de sa santé qui l'y retint pendant plusieurs années. Plusieurs fois, depuis lors, il est retourné à Paris, notamment en 1856 et 1864; son talent y a toujours reçu un chaleureux accueil. Parmi ses compositions, on remarque une bonne sonate, qui est un de ses premiers ouvrages; *Prague,* allegro brillant, op. 1, en *la* mineur; des pièces de salon, op. 2; *Andante* et étude de concert, op. 3; deux suites de Mazourkes, op. 5; *Deux Scherzo,* op. 7; Morceaux de salon, op. 8; Caprice sur des airs nationaux de la Bohême, op. 10; Nocturne et romance, op. 11; *Le Tournoi,* grande étude, op. 12; douze études divisées en trois livres, op. 13; *Agitato* (en *ut* mineur), op. 15.

SCHULTEN (B.-W.), vicaire à Saint-André de Cologne, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Cantus Choralis Gregorianus,* Cologne, 1749, in-8° de trente-deux pages.

SCHULTES (Jean-Georges), facteur d'orgues à Ellenberg, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître avantageusement par un orgue de seize pieds qu'il a construit dans l'église de l'hospice, à Dinckelsbühl. Cet instrument est composé de trente jeux, deux claviers et pédale.

SCHULTESIUS (Jean-Paul), compositeur et écrivain sur la musique, naquit le 14 septembre 1748, à Fechheim, village de la principauté de Saxe-Cobourg. Son père, qui était maître d'école dans ce lieu, lui donna les premières leçons de musique et de clavecin. Les éléments des langues latine et grecque lui furent enseignés par le pasteur Lœhlin, à Mudberg. En 1764, Schultesius commença ses études de théologie au collége de Cobourg; il y fut attaché comme choriste, et acquit pendant six ans une connaissance complète de la musique. En 1770, il se rendit à l'université d'Erlangen pour achever ses cours d'études ecclésiastiques; pendant son séjour en cette ville, il eut l'avantage de recevoir des leçons de Kehl, excellent organiste, qui lui fit faire de rapides progrès dans l'art de jouer de l'orgue. Ses études terminées, il se disposait,

en 1773, à retourner dans sa famille, lorsqu'une proposition lui fut faite de la part des protestants hollandais et allemands établis à Livourne, pour y occuper la place de leur ministre ecclésiastique : il l'accepta avec joie, et partit pour l'Italie. Arrivé à Livourne, il s'y lia d'amitié avec le maître de chapelle Checchi, qui devint son maître de contrepoint, et lui communiqua une instruction solide dans l'art d'écrire. Quelques années après, Schultesius eut l'honneur d'exécuter sur le piano quelques-unes de ses compositions devant le grand-duc et la grande-duchesse de Toscane qui, en témoignage de leur satisfaction, lui firent présent d'une belle montre à répétition. Dans sa position indépendante, il pouvait se livrer en liberté à l'étude de l'art, objet de son affection : il devint, après trente ans de travaux, un des musiciens les plus profonds et les plus érudits de son temps. L'Académie italienne des sciences, lettres et arts lui accorda la récompense de ses travaux, en le nommant, en 1807, membre de la quatrième classe. Il mourut à Livourne en 1816, à l'âge de soixante-huit ans. Cet amateur de mérite a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° Trois sonates pour piano avec violon obligé, op. 1; Livourne, 1780. 2° Quatre *idem*, op. 2; Londres, Longmann et Broderip. 3° Deux quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 3; *ibid.*, 1785. 4° Variations, sur un thème de Pleyel, pour piano et violon obligé, op. 4. 5° Huit variations sur un andantino pour piano, violon, alto et violoncelle obligés, op. 5; Livourne, Carboncini. 6° Allegretto avec douze variations pour piano, violon et violoncelle obligés, op. 6; Augsbourg, Gombart. 7° Variations sur un thème de Pleyel, *idem*, op. 7; *ibid.* 8° *Andantino* original, avec huit variations pour le piano, op. 8; *ibid.* 9° Sept variations *idem*, op. 9; *ibid.* 10° Huit variations sur un air russe pour piano, op. 10; Livourne, Carboncini. 11° Douze variations sur l'air de *Malbrouk*, pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 11; Florence, Nicolo Pagni. 12° *Réconciliation entre deux amis*, thème original avec variations, op. 12; Augsbourg, Gombart. Schultesius a laissé en manuscrit plusieurs autres ouvrages. Une de ses meilleures productions est la dissertation sur la musique d'église qu'il a fait imprimer, sous ce titre : *Memoria sopra la musica di chiesa;* Livourne, Th. Masi, 1810, in-4° de vingt-cinq pages.

SCHULTHEISS (Benoit), organiste à l'église Saint-Égide de Nuremberg, mort dans cette ville, le 1er mars 1693, est auteur d'un recueil de pièces pour le clavecin, dont la première partie a été publiée sous ce titre : *Muth und Geistermutern der Clavier-Lust;* Nuremberg, 1679, in-4° obl. La deuxième partie a paru dans la même ville, en 1680.

SCHULTING (Corneille), savant ecclésiastique, né à Steenwyck, petite ville de la province d'Over-Yssel, vers 1540, mort le 23 avril 1604. Au nombre de ses ouvrages, on trouve celui qui a pour titre : *Bibliotheca ecclesiastica seu Commentar. sacr. de expositione et illustratione missalis et breviarii;* Cologne, 1599, in-fol., quatre volumes. Schulting y traite (t. Ier) : 1° *De cantorum psaltarumque antiquitate et origine.* 2° *De antiquo cantu in ecclesiâ, deque psalmorum et hymnorum decantatione;* et t. IV : 1° *Psalmodia Lucæ Lossii.* 2° *De enchiridio cantionum Lutheri.*

SCHULTZ (Jean-Henri), musicien inconnu, auteur d'un traité de composition (*Unterricht in der Composition*) qui se trouvait, en 1740, vraisemblablement en manuscrit, dans la bibliothèque de Valentin-Bartholomé Hausmann (*Voyez* ce nom), suivant l'indication fournie par Mattheson (*Gründl. einer Ehrenpforte*, p. 106).

SCHULTZ (N.), auteur de deux écrits qui se trouvaient, en 1740, chez Haussmann, cité dans l'article précédent; le premier avait pour titre : *Anweisung zum Clavier* (Principes de clavecin); le second : *De intonatione soni cujuslibet vocis* (voyez Mattheson, *Gründl. einer Ehrenpforte*, p. 107).

SCHULTZE (Jean), né à Lunebourg, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut organiste du duc de Brunswick, à Danneberg. On a imprimé de sa composition : 1° 40 *Neue ausserlesene schœne Intraden und Galliarden mit 4 Stimmen*, etc. (Quarante belles et nouvelles entrées et gaillardes, à quatre voix, avec des passamèses à huit voix en deux chœurs); Hambourg, 1617, in-4°. 2° *Musikalischer Lustgarten aus allerhand Motetten bestehend* (Jardin de plaisance musical consistant en motets de différents genres); Lunebourg, 1622.

SCHULTZE (Christophe), *Cantor* et compositeur, né à Sorau, vivait à Dœlitzsch, vers le milieu du dix-septième siècle. Plusieurs recueils de chants l'ont fait connaître; ils ont pour titre : 1° *Collegium musicum delicii charitativum*, composé de dix maximes spirituelles à plusieurs voix avec basse continue, dans le style des madrigaux, en l'honneur du collége

musical de Dœlitzsch, nouvellement institué; Leipsick, 1647, in-4°. 2° *Denarius musicus*, consistant en concerts à une, deux et trois voix avec symphonies et basse continue; *ibid.* 3° Mélodies pour des chorals, imprimées à Leipsick, en 1659 et 1668, in-8°.

SCHULTZE (André-Henri), né à Brunswick, le 4 février 1681, y apprit, sous la direction du *cantor* Bach, les éléments de la musique et du chant. Plus tard, il se livra particulièrement à l'étude du clavecin et de l'orgue. Après avoir voyagé quelque temps en Allemagne, il arriva à Hildesheim, y fréquenta le gymnase, et fut ensuite nommé organiste de l'église Saint-Lambert. Un mal de jambe, qui rendit l'amputation nécessaire, le conduisit au tombeau, le 12 octobre 1742. Cet artiste estimable a laissé en manuscrit six concertos pour clavecin seul, datés de Hildesheim, en 1730.

SCHULTZE (Jean-Nicolas-Guillaume), étudiant en philosophie et en théologie, né à Rostock, d'une famille noble, dans les premières années du dix-huitième siècle, y soutint, en 1728, une thèse qui a été publiée sous ce titre : *De usu musices in ecclesia christiana; Rostochii, typis Nicolai Schwiegerovii*, in-4° de cent trente-trois pages. Ce savant écrit, plus remarquable par l'érudition que par la nouveauté des aperçus, est divisé en trois sections : la première traite de la musique en général, considérée comme art et comme science; la seconde, de la musique d'après l'Ancien Testament; la dernière, de la musique suivant le Nouveau Testament.

SCHULTZE (Chrétien-Auguste), né le 10 avril 1759, à Klingenthal, en Saxe, était fils du pasteur de ce lieu. Dès son enfance, il apprit les principes de la musique, du violon et du clavecin. A l'âge de douze ans, il entra au collége Saint-Laurent, à Nuremberg, et y continua pendant sept années ses études littéraires et musicales. Quelques essais de composition qu'il soumit alors au maître de chapelle Gruber lui procurèrent les conseils de cet homme de mérite. En 1779, il alla suivre les cours de théologie à l'université d'Altdorff, et employa quatre années à cette étude. De retour à Nuremberg, avec le titre de candidat théologien, il accepta, en 1783, une place de percepteur chez un banquier de cette ville. Les loisirs que lui laissaient ses fonctions étaient employés à la composition. En 1798, il se présenta au concours pour la place de maître de chapelle à Nuremberg, mais il ne put l'obtenir. Schultze vivait encore à Nuremberg en 1811. On a gravé de sa composition : 1° Douze variations pour le piano sur l'air allemand : *Nach so viel Leiden;* Leipsick, Hofmeister. 2° Cinq polonaises et deux valses pour le piano; *ibid.* 3° Douze contredanses pour l'orchestre; Spire, Bossler. Il a écrit aussi quelques articles sur l'harmonica qui ont été insérés dans la *Gazette musicale de Spire.* Il a laissé en manuscrit beaucoup de drames, cantates, oratorios et chœurs, composés pour diverses solennités, parmi lesquels on remarque une grande cantate religieuse pour la dédicace séculaire de l'église de Klingenthal, exécutée sous sa direction, le 31 octobre 1801.

SCHULTZE (O.-K.-F.-W.), professeur de musique à Prenzlow, dans le Brandebourg, n'est connu que par un traité élémentaire de musique vocale intitulé : *Theoretische-praktische Gesangschule mit 30 den Gesangregeln entsprechenden Canons, besonders für Gymnasien und Bürgerschulen* (Méthode théorique et pratique de chant, avec trente canons sur les règles du solfége, etc.); Berlin, Bechtold, 1831, in-4°. Schultze a publié aussi une méthode de piano intitulée : *Darstellung einer leichten Methode des piano-forte;* Prenzlow, 1839, in-8°.

SCHULZ. *Voyez* **PRÆTORIUS** (Godescalc).

SCHULZ. *Voyez* **PRÆTORIUS** (Jérôme).

SCHULZ. *Voyez* **PRÆTORIUS** (Jacques).

SCHULZ ou **SCHULTZ.** *Voyez* **PRÆTORIUS** (Michel).

SCHULZ (Jean-Abraham-Pierre), né à Lunebourg, le 30 mars 1747, était fils d'un boulanger qui le destinait à l'état ecclésiastique; mais son goût invincible pour la musique le fit se dévouer tout entier à cet art. A l'âge de dix ans, il entra au collége Saint-Michel, qu'il quitta deux ans après pour entrer à celui de Saint-Jean. Admis au chœur de cette école, il fit de rapides progrès dans l'étude de la musique, puis reçut des leçons de clavecin de Schmügel, organiste distingué. Celui-ci lui parlait souvent de l'excellente musique qu'on entendait à Berlin, et du mérite de Kirnberger, et le jeune Schulz s'enthousiasmait à l'idée de recevoir des leçons de ce savant homme et d'entendre les chefs-d'œuvre des grands maîtres exécutés par les artistes célèbres réunis dans la capitale de la Prusse. Contre le vœu de sa famille, et sans ressources, il se mit en route à l'âge de quinze ans, arriva à Berlin en 1762, et se rendit immédiatement

chez Kirnberger, qui, bien que d'un caractère peu bienveillant, l'accueillit, lui promit son appui, et le fit entrer au gymnase et au chœur de chant. Naturellement doué du sentiment de la mélodie, Schulz eut quelque peine à se familiariser avec l'enseignement sec et pédantesque de Kirnberger. Ses progrès dans ses études, la lucidité de son esprit, et son style clair et facile devinrent plus tard d'un grand secours à son maître, dont le profond savoir se manifestait avec clarté dans la pratique de l'art, mais qui manquait d'ordre dans l'exposition de sa doctrine. En 1768, Schulz trouva une heureuse occasion pour visiter la France, l'Italie et l'Allemagne avec la princesse polonaise Sapieha. Ce voyage, dont la durée fut de cinq ans, forma son goût et son esprit. De retour à Berlin, en 1773, Schulz trouva Kirnberger et Sulzer occupés à écrire le deuxième volume de la *Théorie générale des beaux-arts*: tous deux virent en lui un homme fort utile pour ce travail, et lui abandonnèrent l'élaboration de tous les articles concernant la musique, depuis S jusqu'à Z. Cet ouvrage terminé, Schulz se chargea de la rédaction du *Traité de composition pure* de Kirnberger : c'est cette rédaction qui a été publiée sous le nom du maître. En 1776, l'organisation de l'orchestre du théâtre français de Berlin ayant été complétée, sa direction fut confiée à Schulz; mais ce théâtre ayant été supprimé en 1780, il entra chez le prince Henri de Prusse, au château de Reinsberg, en qualité de maître de chapelle. Cette époque est celle de la publication de ses meilleurs ouvrages. En 1787, la place de maître de chapelle de la cour de Copenhague lui fut offerte ; il l'accepta, et exerça dans ses fonctions une heureuse influence sur les progrès de la musique en Danemark. En 1791, il fonda, avec l'approbation du roi, une caisse pour les veuves des musiciens de la chapelle royale, et donna, au bénéfice de cette caisse, des concerts dont les produits furent considérables. Sa santé, qui avait déjà reçu de graves atteintes, fut particulièrement ébranlée par ses efforts pour sauver une partie de la bibliothèque musicale, dans l'incendie du palais du roi. Une maladie nerveuse, accompagnée de vertiges et de crachements de sang, lui avait rendu nécessaires le repos et un climat plus doux ; il demanda sa retraite, mais le roi ne voulut accepter sa démission qu'après que les médecins eurent déclaré sa vie en danger. Deux tiers de son traitement lui furent laissés comme pension viagère. Au mois de mai 1795, Schulz partit avec sa famille pour Kiel, et fit le trajet par mer. L'amélioration que ce petit voyage avait produite dans sa santé lui fit conseiller par les médecins de se rendre en Portugal. Après avoir passé quelques mois à Eutin, chez son ami, le poëte Voss, puis à Altona, Hambourg et Lunebourg, il s'embarqua le 30 septembre pour Lisbonne; mais une tempête rejeta le bâtiment sur les côtes du Nord, et fit prendre à Schulz la résolution de ne point quitter l'Allemagne. Au commencement de 1796, il se retrouva de nouveau à Berlin. Il y vécut environ une année; puis il alla à Reinsberg où il perdit sa femme d'une maladie de poitrine. Le chagrin que lui causa cet événement augmenta ses propres maux; il s'éteignit insensiblement, et mourut à Schwedt, le 10 juin 1800, à l'âge de cinquante-trois ans.

On remarque, parmi les principales compositions de cet artiste distingué : 1° *La Fée Urgèle*, opéra-comique français, composé en 1782, pour le théâtre de Reinsberg, puis représenté au Théâtre-National de Berlin, en 1789, et à Copenhague, en 1792, avec une traduction danoise. 2° *Clarisse*, ou *la Domestique inconnue*, idem, 1783. 3° Chœurs et entr'actes de l'*Athalie* de Racine, 1785; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, en partition. 4° *Minora*, mélodrame en quatre actes; Hambourg, 1786. 5° *Le Barbier de Séville*, opéra-comique français, à Reinsberg, 1786. 6° *Goetz de Berlichingen*, drame. 7° *Aline, reine de Golconde*, opéra en trois actes, à Copenhague, en 1789, publié en partition réduite pour le piano, en français et en allemand, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 8° *Jean et Marie*, oratorio, à Copenhague, 1789. 9° *Hœstgilde* (la Fête de la moisson), opéra en un acte, à Copenhague, 1790. 10° *Le Sacrifice des Nymphes*, prologue danois, à Copenhague, 1781. 11° Cantate de *la Passion*, en partition pour le piano; Altona et Kiel, Kaven. 12° *La Mort du Christ*, oratorio en langue danoise, à Copenhague, en 1792. 13° Hymne à Dieu, traduit en allemand sur le texte danois, par Voss, et publié en partition réduite pour le piano, à Copenhague, 1795. 14° Chansons allemandes, avec accompagnement de clavecin; Berlin, 1779. 15° Chansons populaires avec accompagnement de clavecin; *ibid.*, 1782. Une deuxième édition de ces deux recueils a été publiée à Berlin, en 1785, avec des augmentations et des corrections. 16° Canzonettes italiennes; Berlin, 1782. 17° Poésies lyriques sur des sujets religieux, par Uz, mises en musique à voix seule avec piano; Hambourg,

1784. 18° Odes et cantiques spirituels des meilleurs auteurs allemands, *ibid.*; idem, 1786. 19° Chansons populaires, troisième recueil; Berlin, 1790. 20° Six pièces pour le clavecin; Berlin, 1779. 21° Sonate pour le clavecin seul, op. 2; *ibid.*, 1782. 22° Amusement musical pour le piano; *ibid.*, 1792. 23° Badinage musical, *idem*; ibid. 24° Aérostat musical, *idem*; ibid. 25° Sonate pour piano et violon; Berlin, Rellstab. Gerber attribue à Schulz le livre intitulé : *Die wahren Grundsætze zum Gebrauch der Harmonie* (Les vrais principes concernant l'usage de l'harmonie), connu sous le nom de Kirnberger; j'ignore si l'élève de ce maître a eu d'autre part à la rédaction de cet ouvrage que celle du style. Les écrits dont les titres suivent lui appartiennent en propre : 1° *Entwurf einer neuen und leicht verstændlichen Musiktabulatur, deren man sich in Ermangelung der Notentypen, in kritischen und theoretischen Schriften bedienen kann*, etc. (Esquisse d'une nouvelle tablature de la musique, intelligible et facile, etc.); Berlin, 1786, in-8° de quatre-vingt-seize pages. Le projet de Schultz avait pour objet de rendre facile l'impression des exemples de musique dans les ouvrages de théorie ou de critique musicale. Il est revenu sur ce sujet dans un article du *Magasin musical* de Cramer (février, 1788), intitulé : *Verbesserter Entwurf einer Musiktabulatur, zum Gebrauch in musikalischen Schriften, und zur Beförderung der Bekanntmachung volstændiger Partituren* (Essai amélioré d'une tablature de la musique, pour l'usage des écrits musicaux, etc.). Schulz a aussi donné un exemple de l'emploi de ses signes de notation dans les partitions par son oratorio de *Jean et Marie*, publié à Copenhague, en 1791. 2° *Gedanken über den Einfluss der Musik auf die Bildung eines Volks, und über deren Einführung in den Schulen der kœnigl. danischen Staaten* (Idées concernant l'influence de la musique dans l'éducation d'un peuple, etc.); Copenhagen, 1790, in-8° de soixante-quatre pages. 3° Deux articles en réponse à une comparaison faite par Dittersdorf, dans le *Dictionnaire des beaux-arts* de Sulzer, entre un passage du *Stabat mater* de Pergolèse et un air de Graun (*Gazette musicale de Leipsick*, t. II, p. 257 et 273).

SCHULZ (L.-J.), professeur de clavecin à Amsterdam, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, y a fait graver, vers 1780, *Six quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse*, op. 1. On trouve aussi quelques bagatelles de cet artiste dans la Correspondance musicale de Spire (*Musikal. Realzeitung*, 1791, *Notenblatter*).

SCHULZ (....), conseiller du roi de Prusse, dans les premières années du dix-neuvième siècle, a publié, sous le voile de l'anonyme, une dissertation sur le traité de musique de Philodème, trouvé dans les papyrus d'Herculanum, intitulée : *Auspicia, voci protectoratus Acad. Jenensis*, 1795. *Propos. in Philodemi περὶ μουσικῆς, lib. IV, animadvers.*; Jéna, 1795, in-4° de huit feuilles.

SCHULZ (Jean-Philippe-Chrétien), compositeur, naquit à Langensalza, dans la Thuringe, le 1er septembre 1773, et fut envoyé à Leipsick dès l'âge de dix ans, pour y faire ses études à l'école de Saint-Thomas. Sorti de ce collége, il voulut suivre les cours de théologie de l'université; mais ayant changé de résolution, il se destina à la carrière de musicien, et se livra à l'étude sérieuse de l'art, d'abord sous la direction d'Engler, organiste du château, puis sous celle de Schicht. En 1800, il commença à écrire pour la troupe dramatique de Seconda des ouvertures, chœurs, marches, airs de danse, etc., et dirigea chaque année l'orchestre du théâtre, pendant le séjour de cette troupe à Leipsick. En 1810, il fut nommé directeur de musique des concerts hebdomadaires. Il est mort dans cette position, le 30 janvier 1827, à l'âge de cinquante-trois ans. On a imprimé de sa composition : 1° Ouverture de *Faust*, à grand orchestre; Leipsick, Hofmeister. 2° *Idem*, de *la Pucelle d'Orléans*; Leipsick, Peters. 3° Huit pièces d'harmonie pour diverses comédies favorites à six et sept parties; *ibid.* 4° Six marches théâtrales pour piano à quatre mains; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Airs de danse de *Faust* pour piano; Leipsick, Hofmeister. 6° *Domine Salvum fac regem*, à quatre voix et instruments à vent, en partition; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° Douze chansons à quatre voix, op. 14; Leipsick, Hofmeister. 9° Huit chansons à quatre voix, avec accompagnement de piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 10° Chansons à voix seule avec accompagnement de piano, op. 5, 6, 11 et 13; Leipsick, Breitkopf, Peters, Hofmeister. 11° Six canzonettes italiennes et allemandes; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Les autres compositions de Schulz sont restées en manuscrit.

SCHULZ (Charles), professeur au séminaire de Kloster-Neuenzelle, et en dernier lieu co-recteur au gymnase de Fürstenwalde,

dans le Brandebourg, s'est fait connaître avantageusement par un traité élémentaire de musique intitulé : *Leitfaden bei den Gesanglehre nach der Elementar-methode*, etc. (Guide dans l'art du chant, d'après la méthode élémentaire, etc.); Züllichau, Darnemann, 1812, in-8° de trente-six pages. La deuxième édition de ce petit ouvrage a été publiée dans la même ville, en 1815, et la troisième, en 1825. On a aussi du même professeur un livre de chant à l'usage des écoles (*Schulgesangbuch*), publié comme supplément à l'ouvrage précédent; Züllichau, Darnemann, 1816, in-8°. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée dans la même ville, en 1819, gr. in-8°.

SCHULZ (Jean-Frédéric), excellent facteur d'orgues, à Mülhausen, dans la Thuringe. est né à Milbitz, le 27 janvier 1793. Fils de Jean-André Schülz, facteur d'orgues distingué, qui, dans l'espace de vingt années, avait construit ceux de Büchenloh, Blankenhayn, Kleinbetstadt, Altlemda, Milbitz, Stadtilm, Rittersdorf, Hengelbach, Kabla, Quitelsdorf, Auleben, Hassleben, Geilsdorf et Hochdorf, il prit, dans l'atelier de son père, le goût de la facture des instruments. Après la mort de celui-ci, Schulz alla travailler comme apprenti chez le facteur d'orgues Witzmann, à Stadtilm. En cette qualité, il acheva le nouvel orgue de Trœgsdorf, que la mort avait empêché son maître de finir. Le premier instrument qu'il construisit seul fut celui de Horba, près de Milbitz. Déjà connu avantageusement, en 1819, par les réparations d'instruments qu'il avait faites, il avait obtenu l'approbation des deux hommes les plus capables de bien apprécier son mérite, savoir, le professeur Tœpfer de Weimar, et l'organiste Wolfram. Dès 1820, commença pour lui une époque plus brillante, car il fut chargé de la réparation totale du grand orgue à trois claviers et quarante-deux jeux de Sainte-Marie, à Mulhausen, et de la construction de celui de Saint-Blaise de la même ville, aussi à trois claviers et trente-six jeux. Les éloges les plus honorables furent donnés à ces beaux ouvrages. En 1826, Schulz transféra son atelier à Paulinzelle; sept ans après il s'établit à Mülhausen. Le nombre d'instruments construits par lui depuis 1824 est considérable : tous se font remarquer par la puissance de leurs sons, l'excellente qualité des jeux, particulièrement de gambe et de salicional, et par la bonne exécution du mécanisme. Schulz est un des premiers facteurs de l'Allemagne qui ont fait usage de l'invention des sommiers obliques. La bonté de ses ouvrages et la précision des principes qui dirigent cet artiste dans ses travaux lui ont acquis l'estime de plusieurs savants organistes de l'Allemagne, particulièrement de Tœpfer, à qui la facture des orgues est si redevable.

SCHULZ (Auguste-Wilhelm), musicien de la chambre du roi de Prusse et violoniste de l'Opéra de Berlin, né dans cette ville, était fils d'un danseur du théâtre royal. Il quitta sa place de la chapelle en 1822 et se rendit à Pétersbourg, où il entra au service de l'empereur de Russie. Il est mort dans cette position, en 1825. Il y a publié un recueil de danses pour les bals, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, des variations pour violon sur l'air allemand, *Im Kreise froher, kluger Zecher*, et sur la chanson, *Gestern Abend war*, à Berlin, chez Concha.

SCHULZ (Charles), fils du précédent, né à Berlin vers 1796, eut pour maître de flûte A. Schrœck, et devint un artiste distingué sur cet instrument. Il n'était âgé que de treize ans lorsqu'il fut admis à l'orchestre du théâtre national; puis il obtint le titre de musicien de la chambre en 1809. Il est mort à Berlin, dans sa vingtième année, le 18 juin 1816. Schulz a publié quelques compositions pour son instrument.

SCHULZ (Adolphe), musicien de la chambre du roi de Prusse et alto de l'orchestre de l'Opéra de Berlin, est né dans cette ville, le 7 juillet 1817. C. Bœhmer, musicien de la chambre, lui enseigna le violon et la composition, et il reçut des leçons de piano de Neithardt. Pendant quelques années, il fut aussi élève de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin et s'y fit remarquer, le 10 juin 1836, par l'exécution d'un concerto de piano de sa composition. En 1846, il fut nommé membre de la chapelle royale. Il a composé l'ouverture et les chœurs de *l'Hippolyte* d'Euripide, traduit en allemand par Fritze, et qui fut représenté, le 28 avril 1851, au théâtre de Berlin. On connaît aussi de lui une symphonie à grand orchestre, laquelle fut exécutée par l'orchestre de la chapelle royale, en 1839, 1841 et 1842, une ouverture *idem*, exécutée en 1840, et des sonates faciles pour le piano, op. 1 et 2; Berlin, Schlesinger, 1852.

SCHULZ (F.-A.), professeur de musique à Wolfenbüttel, y vivait en 1830 et s'y trouvait encore en 1840. Il s'est fait connaître par des *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano, en recueils ou séparés, et par des chants pour les écoles, depuis une jusqu'à quatre voix.

SCHULZ (Ferdinand), chanteur du Dom et professeur de musique à Berlin, est né le 21 octobre 1821, à Cossar, près de Crossen, où son père était *Cantor* et organiste. Ce fut sous sa direction que Ferdinand Schulz commença l'étude de la musique. Plus tard, il fréquenta le gymnase de Züllichau, où il reçut des leçons de cet art de Maurice Kœhler et du directeur de musique Gœbler. En 1841, il se rendit à Berlin, y continua l'étude de la théorie musicale près du professeur Grell, tandis que Killitschgy lui enseignait le piano et qu'il recevait des leçons d'orgue de W. Bach. Schulz fut ensuite dirigé par le professeur Dehn dans la connaissance des anciennes notations de la musique et de leur traduction en notation moderne. En 1843, il entra dans le chœur du Dom, et en 1856, il devint directeur de la société de chant connue sous le nom de *Cæcilia;* enfin, en 1858, il eut la direction du chœur de la paroisse Saint-Marc. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° Quatre motets pour quatre voix de femmes, op. 25; Hambourg, Bœhme, 1853. 2° Liturgie pour quatre voix d'hommes, en partition, op. 36; Berlin, Trautwein (Bahn). 3° Psaume 68 à deux chœurs, composé pour le *Domchor*, op. 39; Berlin, Bock, 1850. 4° *Adoramus te Christe,* à quatre voix, op. 45; Hambourg, Schuberth. 5° Motet pour quatre voix d'hommes, op. 48; *ibid.*, 1858. 6° *Lieder* et chants en recueils et détachés pour différentes voix avec piano. 7° Plusieurs rondeaux pour le piano. 8° Pots-pourris *idem*. 9° Caprices *idem*. 10° Un grand nombre de valses, polkas et autres danses *idem*.

SCHUMANN (Jean), né dans la seconde moitié du seizième siècle, fut *Cantor* à Halle (Saxe). Il est auteur d'un petit traité de musique en allemand qui est imprimé à la suite de la traduction allemande du traité élémentaire de Henri Faber, par Melchior Vulpius, laquelle est intitulée : *Musicæ compendium latino-germanicum M. Henrici Fabri per Melchiorem Vulpium, Vinarensium Cantorem. Adjecta est in fine Compendium musices, germanice Jo. Schumanni; Halæ,* 1620, in-8°.

SCHUMANN (Louis-Antoine-Pierre), musicien de la chambre ducale et organiste à Hildburghausen, naquit dans cette ville, le 20 mai 1740. L'organiste Meisch fut son maître de composition. Schumann est auteur des ouvrages suivants, qui n'ont pas été publiés : 1° Oratorio de la Passion, en deux parties. 2° *L'Agneau de Dieu,* oratorio en sept morceaux, pour le carême.

SCHUMANN (Robert), compositeur et critique, est né le 8 juin 1810, à Zwickau, en Saxe. Le plus jeune de cinq enfants d'un libraire de cette ville, il n'était pas destiné à la culture de la musique, et rien, dans ses premières années, n'indiqua qu'il fût doué de l'instinct de cet art (1). Dans son enfance, son intelligence ne s'élevait pas au-dessus du vulgaire, et dans ses premières études, à l'école où il avait été placé, il ne se fit pas distinguer de ses condisciples les plus ordinaires. Jouer au soldat était son plaisir le plus vif. Les choses restèrent en cet état jusqu'à ce qu'il eût atteint sa dixième année. Suivant l'usage des écoles de l'Allemagne du Nord, il avait appris les éléments de la musique à celle qu'il fréquentait : son père lui avait donné aussi un maître de piano, nommé *Kuntzsch;* les leçons de cet homme n'étaient pas propres à donner à son élève le goût de l'instrument; en les recevant, Schumann se soumettait à la volonté de son père, mais sans y prendre d'intérêt lui-même. Une circonstance fortuite le transforma tout à coup à cet égard. On l'avait conduit aux eaux de Carlsbad dans l'été de 1819, à cause d'un dérangement de sa santé; Moschelès y donnait alors des concerts; l'impression produite sur cet enfant par le célèbre artiste fut si vive et si profonde, que, dès ce moment, Robert se livra avec ardeur à l'étude du piano. Bientôt après, il organisa chez son père des séances musicales, où l'on exécutait des chœurs accompagnés par un petit orchestre. Il ignorait alors les éléments de la science de l'harmonie; néanmoins il s'essayait dans de petites compositions. C'est ainsi qu'à l'âge de treize ans il arrangea en chœur avec orchestre le chant choral du 150e psaume. Vers la même époque, il se fit entendre en public à Zwickau, dans un morceau de piano. Les remarquables progrès du jeune Schumann dans la musique déterminèrent son père à lui faire suivre la carrière d'artiste : il écrivit à Charles-Marie de Weber pour le prier d'admettre Robert dans sa maison et de le diriger dans ses études de l'art. Les obstacles qui s'opposèrent à la réalisation de ce projet ne sont pas connus. Schumann continua donc de résider à Zwickau et y reçut l'éducation ordinaire des colléges, tout en se livrant avec ardeur à ses études musicales, pour lesquelles il n'avait malheu-

(1) Des renseignements fournis par certains journaux allemands m'ont fait dire le contraire dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*. La grande Biographie de Robert Schumann, par Wasielewski (Dresde, 1858), m'a éclairé à cet égard.

reusement pas d'autre direction que celle de son instinct. A cette époque, il prit aussi un goût passionné pour la littérature et la poésie : Byron et Jean-Paul (Richter) étaient ses auteurs favoris. Les biographes allemands remarquent que ce dernier auteur exerça sur son caractère une influence qui ne peut être méconnue. Le cœur et l'imagination de Schumann furent vivement impressionnés par la lecture des poëmes *Hesperus* et *Titan*. Ce fut aussi Jean-Paul qui lui inspira l'excès de *sentimentalité* maladive à laquelle il fut toujours en proie, et certain mépris de la forme, dont il ne put triompher plus tard, en dépit de ses efforts.

Dépourvue d'incidents, la monotone existence de Schumann à Zwickau ne fut troublée que par la mort de son père, au mois d'août 1826. Son biographe Wasielewski mentionne aussi un premier amour fugitif dont il fut épris à l'âge de dix-sept ans. Sa mère, d'accord avec son tuteur, avait exigé qu'il abandonnât l'étude de la musique pour celle du droit, et qu'il se fît inscrire à l'université de Leipsick comme *studiosus juris*. Il s'y rendit à Pâques 1828 ; toutefois il s'y occupa fort peu des pandectes, préférant les cours de philosophie, plus analogues à la nature de son esprit rêveur, et se livrant surtout à l'étude du piano, sous la direction de Wieck. On ignore la cause qui détermina Schumann à quitter l'université de Leipsick, au printemps de 1829, pour aller à celle de Heidelberg; mais on sait que cette année fut entièrement perdue pour ses études, car, entraîné par l'exemple de quelques étudiants paresseux, qui se rencontrent fréquemment dans les universités d'Allemagne, il y mena leur joyeuse vie. Pendant les vacances de l'été, il visita la Haute-Italie, particulièrement le lac Majeur et le lac de Garda, dont il rapporta des impressions poétiques. Au retour de ce voyage et pendant l'hiver suivant, il rompit avec ses habitudes de dissipation et fit beaucoup de musique dans les sociétés d'amateurs. Cependant le temps s'écoulait et Schumann n'avait pas encore fait connaissance avec le droit, pour lequel il fréquentait les universités depuis trois ans. Il était devenu nécessaire de prendre une décision définitive : dans une lettre datée du 30 juillet 1830, Robert s'ouvrit enfin entièrement à sa mère, la suppliant de ne plus mettre obstacle à son penchant pour la musique, et la priant de prendre l'avis de Frédéric Wieck, dont il avait déjà reçu des leçons. Cet avis fut favorable, et la mère de Schumann céda à sa prière. Au commencement d'octobre de la même année, il retourna à Leipsick, décidé à se livrer à de sérieuses études techniques de l'art; études qu'il n'avait qu'ébauchées jusqu'alors. Pour être incessamment sous les yeux de son maître, il entra dans la maison de Wieck et devint son pensionnaire. Son but était d'acquérir une grande habileté sur le piano ; pour y parvenir, il imagina un système d'exercice dont il fit un grand secret à ses amis les plus intimes, et qui consistait à attacher le troisième doigt de la main droite par une corde fixée solidement à un point quelconque, et à exercer les quatre autres doigts : le résultat fut que ce troisième doigt, atteint de paralysie, devint hors de service, et bientôt la paralysie s'étendit à toute la main. Cet accident obligea Schumann à renoncer à la carrière de virtuose qu'il s'était proposé de suivre et ne laissa que l'espoir d'établir sa renommée par la composition. Ce fut alors seulement qu'il se livra à l'étude de l'harmonie et du contrepoint, sous la direction de Dorn, à cette époque chef d'orchestre du théâtre de Leipsick. Déjà il avait fait quelques essais de composition, sans autre guide que son instinct; c'est ainsi qu'il avait publié, au mois de novembre 1831, des variations pour piano, comme œuvre 1^er^, sous le pseudonyme d'*Abegg*. En 1832, il avait écrit une première symphonie qu'il fit exécuter à Zwickau, mais qui n'a pas été livrée à l'impression. Après cette tentative, qui ne paraît pas l'avoir satisfait, il revint au piano. Dans les quatre années suivantes (1833-1837), il fit paraître divers ouvrages pour cet instrument, parmi lesquels on remarque les sonates en *fa* dièse mineur, op. 11, et en *sol* mineur, op. 22, la fantaisie en *ut* majeur, op. 17, et les études symphoniques, op. 13.

En 1831, Schumann, âgé seulement de vingt et un ans, s'était essayé comme critique par une analyse élogieuse et passionnée des variations de Chopin (œuvre 2) sur le thème, *La ci darem la mano,* qui parut dans la *Gazette générale de musique de Leipsick.* Tout rempli des idées de Jean-Paul sur l'art, et persuadé, comme beaucoup d'autres rêveurs, de la nécessité de lui ouvrir des voies nouvelles, il avait en profond mépris les traditions des vieux maîtres. Encouragé par quelques amis à mettre au jour ses vagues aperçus sur ce sujet, il prit la résolution de fonder, en opposition à la *Gazette générale de musique,* un écrit périodique où serait exposée sa doctrine de la réforme. Les premiers artistes qui se réunirent à lui pour la réalisation de son projet furent

Jules Knorr, Louis Schunck et Frédéric Wieck, auxquels s'adjoignirent ensuite le compositeur de *Lieder* Charles Banck et son poëte C. Alexandre, Keferstein, Heinroth, Charles-Ferdinand Becher, Mainzer, Naumburg, l'infortuné Alfred Becker, le peintre Lyser (1), et d'autres, dont la courte vue n'apercevait pas les résultats, devenus évidents aujourd'hui, de ces aspirations impuissantes d'innovation. Le premier numéro du journal de Schumann parut le 3 avril 1834, sous le titre de *Neue Zeitschrift für Musik* (Nouvel écrit périodique pour la musique), sous la forme d'une demi-feuille in-4°, publiée deux fois par semaine. Agé de vingt-quatre ans lorsqu'il commença cette publication, Schumann mettait alors la fantaisie libre et l'affranchissement des traditions de la forme au-dessus de toutes les autres qualités dans la musique. Les œuvres de la troisième époque de Beethoven et celles de François Schubert, non-seulement dans ses admirables chants poétiques, mais même dans ses compositions instrumentales, d'un ordre bien inférieur, lui paraissaient être les types par excellence de la musique de son temps. Les mêmes idées ont été constamment reproduites et même exagérées dans le *Neue Zeitschrift für Musik*, soit par lui, soit par ses successeurs; elles y règnent encore (1864). Jusqu'en 1844, Schumann resta à la tête de la rédaction de ce journal, qui, pendant les premières années, l'absorba presque tout entier. Devenu ainsi chef d'une coterie, il exerça sur elle une puissante influence par ses convictions autant que par son talent littéraire. Il est curieux de lire, dans une des biographies allemandes de cet artiste, l'appréciation de cette influence et de la valeur de ceux qui lui étaient opposés. « Cette » critique (dit le biographe), qui n'avait ni la » volonté ni le pouvoir d'élargir l'horizon de » l'art, qui se tenait comme en faction depuis » le commencement du dix-neuvième siècle, » qui excommuniait Beethoven, le traitait » comme un fou, et l'expulsait du monde artiste » comme un révolté; qui, enfin, déclarait » *contrebande musicale* tout ce qui ne portait » pas la marque de fabrique de l'ancienne » école de Vienne, cette critique dut céder » toutes ses positions l'une après l'autre, et » s'en alla mourante (1). » Ces pauvres gens, qui s'imaginent avoir agrandi l'horizon de l'art, ne voient pas qu'ils y ont fait un vide immense; ils parlent de positions perdues et ne comprennent pas que cela n'est vrai que de celles qu'ils ont voulu prendre. Tous les morceaux de critique publiés par Schumann dans son journal ont été recueillis et publiés à Leipsick en 1854, sous ce titre : *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Écrits réunis sur la musique et les musiciens), quatre volumes in-8°.

Schumann passa à Vienne l'hiver de 1838-1839 : il y publia quelques-uns de ses ouvrages. De retour à Leipsick, il y fut occupé des soins de son mariage avec Clara Wieck, qu'il avait connue et aimée dans la maison de son père, pendant qu'il y était pensionnaire. Frédéric Wieck était opposé à cette union : il fallut avoir recours aux voies judiciaires pour suppléer à son consentement, et le mariage n'eut lieu que le 12 septembre 1840. Plus tard il y eut une réconciliation entre Schumann, sa femme et son beau-père, ainsi qu'on le voit par plusieurs lettres. Huit enfants furent le fruit de cette union; sept vivent encore au moment où cette notice est écrite. Les luttes que l'artiste avait eues à soutenir pour réaliser ses plus chères espérances, et la certitude d'être aimé, avaient exercé sur ses travaux une influence dont il parle lui-même dans ce passage d'une lettre écrite à Dorn : « Il y a certai- » nement dans ma musique quelque chose des » luttes que m'a coûtées Clara : le concerto » (op. 14), les *Danses de David* (Davidsbündlertænze), la Sonate (en *sol* mineur), les » *Kreisleriana* (fantaisies) et les *Novellettes* » (op. 21), ont tous pris leur source en elles. » Au mois de janvier 1840, Schumann obtint le doctorat de la faculté de philosophie de Jéna : il avait désiré ardemment cet honneur qui devait aider à sa réconciliation avec son beau-père.

Vers la même époque, il y eut un changement considérable dans la direction de ses travaux. A l'exception de la symphonie composée en 1832, et qui ne fut plus exécutée après l'essai qui en avait été fait à Zwickau, il n'avait travaillé que pour le piano. Parmi les formes qu'il affectionnait et pour lesquelles il avait du talent, étaient les variations et les petites pièces

(1) Voyez tous ces noms.

(2) Jene muthherzige, lebensmüde Kritik, die noch immer an der Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts Schildwache stand und weder den willen noch die Fæhigkeit hatte, ihren Kunstlerischen Horizont auszudehnen; die Beethoven als einen Verrückten oder Abtrünnigen aus der Künstlerischen Gemeinschaft exkommunizirte und Alles, was nicht dem Fabrikstempel der alten Wiener-Schule trug, für musikalische Contrebande erklærte, sie musste eine Position nach der andern ræumen und verstummte allmælig ganz. (*National Zeitung*, 1859, n° 31).

caractéristiques. Il s'était aussi, comme on l'a vu précédemment, essayé dans les sonates; mais l'art de développer des idées principales et de les combiner dans un ordre logique, lui était alors trop peu connu pour qu'il pût réussir dans ce genre. Après son mariage, il cessa de composer uniquement pour le piano et se mit à écrire pour les voix et l'orchestre. Dans la seule année 1840, il composa trente-huit morceaux de chant, dont la plupart étaient des *Lieder*. Le succès ne répondit pas d'abord à son attente, car, à l'exception d'un petit nombre de ces morceaux, que des chanteurs en renom firent connaître, le reste fut bientôt oublié. Les études de Schumann dans l'art d'écrire n'avaient eu ni la suite ni la sévérité nécessaires pour qu'il pût se hasarder avec succès dans de grandes compositions; il le comprit alors et prit la résolution d'acquérir les connaissances techniques qui lui manquaient, étudia le contrepoint et se livra à la lecture des partitions classiques, particulièrement de celles de Mendelssohn, parmi les modernes; travail rarement fructueux quand il n'est pas fait dans la première jeunesse. Ces études n'interrompirent pas toutefois ses travaux de composition, car, dans la même année, il écrivit sa symphonie en *si* bémol, l'ouverture, le *scherzo*, et le finale pour l'orchestre, op. 52. La symphonie en *ré* mineur fut composée en 1841; mais Schumann la refit plusieurs fois, et elle ne fut publiée qu'en 1851. De 1842 à 1844, furent produits les trois quatuors pour instruments à archet, op. 41, le quintette en *mi* bémol pour piano, deux violons, alto et violoncelle, op. 44, le quatuor en *mi* bémol, *idem*, op. 47; les variations pour deux pianos, œuvre 46; enfin, *le Paradis et la Péri*, poëme pour voix solos, chœur et orchestre, op. 50. En 1843, Schumann fut nommé professeur de piano pour l'accompagnement de la partition au Conservatoire de musique fondé à Leipsick, par Mendelssohn; personne n'était moins apte que lui à des fonctions de cette nature; il s'en dégoûta bientôt et donna sa démission. Dans l'année suivante, voulant satisfaire au désir de sa femme, il entreprit avec elle un voyage en Russie qui eut des résultats avantageux pour tous deux. De retour à Leipsick, il prit des arrangements pour quitter la rédaction du *Neue Zeitschrift für Musik*, et alla s'établir à Dresde.

En 1833, Schumann avait été atteint d'une maladie nerveuse, premier indice du dérangement de ses facultés; il en guérit, mais il en resta des traces dans son imagination, par exemple, la peur qu'il éprouvait dans les habitations élevées. En 1845, une souffrance permanente du cerveau, occasionnée par un travail excessif, produisit une nouvelle crise nerveuse dont l'artiste se rétablit avec peine. Deux excursions qu'il fit à Vienne et à Berlin, dans les années 1846 et 1847, firent une diversion salutaire aux dispositions exaltées auxquelles il était en proie. En 1848, il acheva son opéra de *Geneviève*, sur lequel il fondait de grandes espérances qui ne furent pas réalisées, car l'ouvrage n'obtint que trois représentations à Leipsick, et ne fut joué qu'une fois à Weimar. Cet insuccès fut attribué à la faiblesse du livret par les amis du compositeur, mais le caractère de la musique n'y fut pas étranger; Schumann, qui ne voulait pas du récitatif, *parce qu'il est trop vieux*, l'avait remplacé par une sorte de chant mesuré et languissant auquel il donnait le nom d'*arioso*, c'est-à-dire *air sans forme*. A peine eut-il achevé cet opéra, qu'il commença la musique du *Manfred* de Byron. A la même époque, il était devenu directeur de la *Liedertafel* de Dresde et de la Société chorale de la même ville. La plus grande activité productive de Schumann eut lieu en 1849; dans cette seule année, il écrivit trente morceaux grands et petits, au nombre desquels était la musique de *Faust*, commencée en 1844, et qui fut exécutée à Leipsick, à Dresde et à Weimar, pour la fête séculaire de Gœthe. L'ouverture de cet ouvrage fut écrite plus tard, à Dusseldorf. Appelé dans cette ville pour y occuper la place de directeur de musique, qui venait d'être abandonnée par Hiller pour une position plus avantageuse à Cologne, Schumann partit avec sa famille pour s'y rendre, le 2 septembre 1850. Sa réputation de critique et de compositeur l'avait fait choisir pour ce poste honorable; mais il n'y montra pas de talent dans ses fonctions de chef d'orchestre. D'ailleurs, les progrès de sa maladie mentale le mettaient souvent dans l'impossibilité de les remplir; après beaucoup d'hésitations, on se vit forcé de lui donner sa démission, dans l'automne de 1853. L'altération progressive de ses facultés se trahit dans ses œuvres de cette époque; l'obscurité, le vague s'y montrent partout, et il y a absence d'élégance et de charme. Parmi les productions de cette triste période de la vie de l'artiste, on remarque sa symphonie en *mi* bémol, connue sous le nom de *Symphonie rhénane*, et qui lui fut inspirée par la vue de la cathédrale de Cologne; les ouvertures de *Jules César*, *Hermann et*

Dorothée, la Fiancée de Messine, ses grandes ballades pour voix seule, chœur et orchestre, telles que *le Fils du roi, la Malédiction du chanteur, le Bonheur de l'Éden,* et d'autres, dont la plupart ont été publiées comme œuvres posthumes. Dans l'intérêt de sa gloire, il eut été désirable que ces œuvres d'un talent dégénéré eussent été condamnées à l'oubli.

Ce fut dans l'été de 1851 que la maladie nerveuse de Schumann revint plus intense que dans les années 1833 et 1845, et que les crises se succédèrent fréquemment. A ces maux si graves s'était ajoutée une affection de l'ouïe. Sa parole était devenue hésitante, embarrassée, sa contenance affaissée. Son état, habituellement apathique après les crises nerveuses, lui faisait trouver tous les mouvements trop rapides, lorsqu'il entendait de la musique. En 1853, la folie des tables tournantes trouva en lui un partisan convaincu; les expériences qu'il en fit semblèrent le ranimer. Sa femme crut devoir saisir cette apparente amélioration pour lui faire goûter la distraction d'un voyage en Hollande, où tous deux furent accueillis avec un vif intérêt. Au retour de cette excursion, la situation mentale de Schumann devint de plus en plus inquiétante. Dans les mois de janvier et de février 1854, ses hallucinations arrivèrent à leur plus grande intensité. Souvent il croyait entendre sans relâche un son fixe qui, se combinant avec d'autres plus fugitifs, formait des harmonies et des modulations; phénomène nerveux qui n'est pas sans exemple dans les affections produites par le ramollissement du cerveau. Schumann prétendait être aussi en relation avec des esprits qui lui faisaient des révélations. Quelquefois il se précipitait hors du lit, au milieu de la nuit, pour écrire, disait-il, des thèmes de mélodies que les ombres de Schubert et de Mendelssohn venaient de lui chanter. Une catastrophe amena la fin de cette existence douloureuse. Le 7 février 1854, à minuit, il quitta son salon, où se trouvaient deux amis, et sans dire un mot, courut en robe de chambre vers le Rhin, dans lequel il se précipita. Heureusement son vêtement fit le ballon et le soutint sur l'eau. Le bruit de sa chute attira l'attention de deux bateliers qui regagnaient le bord dans une nacelle; ils le tirèrent du fleuve; mais lorsqu'ils le transportèrent à sa demeure, la démence était complète. Il fallut le placer dans une maison de santé, à Eudenich, près de Bonn. Il n'y recouvra pas la raison. Après y avoir langui pendant deux années, il expira le 29 juillet 1856 et fut inhumé à Bonn, dans le cimetière de l'église située près de la porte des Étoiles; cinq platanes y couvrent sa tombe de leur ombrage.

Le talent de Schumann a été apprécié de manières très-diverses; à l'exception de quelques amis enthousiastes, il eut peu de partisans, jusqu'à la mort de Mendelssohn. Dans un voyage que je fis, en 1838, visitant une partie de l'Allemagne, je n'entendis parler de lui que comme d'un critique qui n'était pas approuvé. En 1849 et 1850, je ne trouvai aucune sympathie pour ses compositions; à Vienne, à Prague, à Munich ni à Berlin. Un des biographes allemands de cet artiste s'exprime en termes à peu près équivalents à ceux-ci : « Il » fut artiste dans l'âme et l'art seul exista » pour lui. Il composait, non par caprice ou » par besoin de gagner sa vie, mais parce que » la musique était la langue dans laquelle » seulement il pouvait exprimer ses senti- » ments. C'est cette nécessité de confier à ses » œuvres toutes ses impressions, de quelque » genre qu'elles fussent, qui l'a privé de la » clarté qu'exige l'art sérieux..... Schumann » était éminemment Allemand par l'idéa- » lisme; on sent en lui l'influence de Beet- » hoven; elle se montre dans toutes ses » œuvres, et même dans ses plus fugitives im- » provisations. S'il faut blâmer l'exaltation qui » l'emporte souvent en dehors des règles, on » ne peut méconnaître l'énergie ni les traits » pleins de génie de ses tentatives (1). » Depuis la mort de Schumann, l'opinion des artistes et du public s'est transformée dans l'Allemagne du nord, particulièrement à Hanovre, Brunswick, Leipsick, Dresde, Hambourg, à l'égard de ses œuvres; le nombre de ses admirateurs augmente chaque jour, tandis que les partisans de Mendelssohn diminuent dans la même proportion. Le contraire se fait remarquer à Paris, à Bruxelles et à Londres; tous les essais qui ont été faits pour y populariser sa musique ont échoué, et les salles de concerts sont désertées lorsqu'on y fait entendre ses grandes compositions. Je pense qu'il y a exagération dans l'enthousiasme comme dans le dédain. Il faut distinguer trois époques dans les productions de Schumann : la première s'étend de 1832 à 1840. Son instruction dans l'art d'écrire la musique n'était alors qu'ébauchée; mais il avait des idées et du sentiment. Tout cela était contenu dans de petites proportions; quand il

(1) Voyez l'*Universal Lexikon der Tonkunst* de M. E. Bernsdorf, t. III, p. 535. J'ai abrégé ce passage dans la traduction, mais j'ai conservé scrupuleusement le sens de l'original.

voulait entrer dans des développements plus étendus, comme dans ses premières sonates, il échouait, parce que la forme logique lui manquait ; mais dans ses *intermezzi* (œuvre 4), dans ses *Fantasiestücke* (œuvre 12), dans ses scènes d'enfants (*Kinderscenen*, œuvre 15), dans ses *Arabesques* (op. 18), et dans ses petites nouvelles (*Novelletten*, op. 21), il y a des choses charmantes, naïves, sentimentales, où l'on ne peut méconnaître la personnalité de l'artiste. La seconde époque s'étend de 1840 à la fin de 1850. Alors Schumann vient de refaire son éducation de compositeur : il a étudié le contrepoint, et a lu les partitions des maîtres modernes pour s'instruire dans l'art d'instrumenter ; il s'efforce de donner du développement à sa pensée et de rentrer dans les conditions de la forme, sinon classique, du moins analogique. Ces études tardives ne peuvent avoir les bons résultats qu'on en espère, car elles imposent des conditions à l'esprit habitué aux allures libres et à la fantaisie illimitée. C'est dans la première jeunesse qu'il faut acquérir le savoir technique du compositeur, afin que ses procédés deviennent si familiers, que l'esprit n'en soit pas préoccupé au moment de la production des idées. Jusqu'à trente ans, Schumann n'avait écrit que pour le piano ; à cet âge seulement, il prit connaissance de l'instrumentation, par la lecture des partitions ; homme d'intelligence et de sentiment, il en comprit les combinaisons ; mais cela ne suffisait pas. Il n'avait pas l'habitude de concevoir ses compositions en entendant l'orchestre mentalement, comme s'il exécutait réellement ; condition indispensable pour la production d'une bonne sonorité. De là les défauts qui, sous ce rapport, se font remarquer dans les symphonies et dans les ouvertures de Schumann ; son orchestre est parfois bruyant, mais on n'y entend pas ces heureuses combinaisons qui décèlent le génie de l'instrumentation. Peu habitué aux développements des idées par ses premiers travaux, il manque aussi de clarté dans le plan de ses grands ouvrages ; toutefois, il y aurait de l'injustice à ne pas reconnaître que dans ces mêmes œuvres, il y a un certain mérite d'originalité qui ne pêche que par la forme. Les deux premières symphonies ont été exécutées à Leipsick, en 1841 ; la deuxième (en *ut*) fut moins bien accueillie que la première (en *si* bémol). Quant à la troisième, qui fut péniblement élaborée, elle appartient à une époque où déjà les facultés de l'artiste n'étaient plus intactes.

A la seconde époque de Schumann appartiennent quelques compositions dignes d'intérêt, à la tête desquelles se place son quintette pour piano, deux violons, alto et basse (œuvre 44). D'heureuses inspirations, un caractère éminemment poétique, particulièrement dans l'*adagio*, un plan régulier et la clarté des développements, peu habituelle à cet artiste, sont les qualités qui recommandent cet ouvrage. L'*andante* avec variations pour deux pianos (œuvre 46) est aussi une des bonnes productions de cette époque, ainsi que le quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (œuvre 47). Les trois quatuors pour des instruments à archet (œuvre 41) ne sont pas des productions irréprochables ; on y trouve du vague, de l'obscurité et beaucoup de choses qui pèchent contre le goût ; mais certaines parties de ces compositions, à part l'affectation à imiter les défauts des derniers quatuors de Beethoven, ont le cachet du sentiment personnel de leur auteur, et parfois un charme rêveur auquel on ne peut se soustraire. Enfin, c'est à la même période de la vie de l'artiste qu'a été produit *le Paradis et la Péri*, fantaisie poétique pour voix seules, chœur et orchestre, exécutée avec un brillant succès à Leipsick, dans toute l'Allemagne, en Hollande et en Russie, ainsi que les douze poëmes pour voix seule avec piano (œuvre 35), et les *Lieder* à deux voix (op. 42). Rien de tout cela n'est d'une beauté achevée ; il y a toujours à y reprendre, au moins dans la forme ; mais on y sent que l'auteur n'a pas une organisation vulgaire, et que s'il ne peut atteindre au but élevé de ses aspirations, il a du moins le mérite d'en avoir l'intention.

La troisième époque est celle où des attaques réitérées d'affections nerveuses portèrent le trouble dans les facultés de Schumann et acquirent une intensité progressive jusqu'à sa mort. L'artiste eut encore des éclairs d'inspiration au commencement de cette période, qui date de 1840 et eut une durée d'environ huit années, avec des améliorations momentanées ; ce n'est pas à cette époque qu'il faut s'attacher quand on veut porter un jugement esthétique des productions de Schumann. Au résumé, il est hors de doute qu'en ce moment (1864) Schumann est placé trop haut dans l'opinion des artistes de sa patrie, et trop bas dans d'autres pays. Pour apprécier le caractère de cet artiste à part, il faut lire ses lettres dans le livre de M. de Wasielewski, intitulé : *Robert Schumann. Eine Biographie* ; Dresde, 1858, un volume in-8°.

SCHUMANN (madame Clara-Joséphine), femme du précédent, et fille de Frédéric Wieck (*voyez* ce nom), fut connue d'abord comme virtuose pianiste sous son nom de demoiselle. Elle est née à Leipsick, le 13 septembre 1819. Ses premières années, dit son biographe (Joseph de Wasielewski), s'écoulèrent paisibles et tranquilles, sans annoncer le talent qui, plus tard, lui a fait une brillante réputation. Il paraît même, dit le même écrivain, qu'elle n'était pas heureusement douée par la nature, car l'étude de sa langue lui fut d'une extrême difficulté, ce qui, dans son enfance, était attribué à une certaine dureté d'oreille, qui, cependant, ne l'arrêta pas dans ses études musicales (1). A l'âge de cinq ans, elle commença l'étude du piano; soumise à la lente méthode de son père, elle ne fit pas, comme les enfants prodiges, des progrès rapides et brillants, mais elle s'avança avec sûreté dans la voie qui conduit au talent solide. Son premier essai en public fut fait dans un concert donné le 20 octobre 1828 par une pianiste de Grætz, nommée madame Perthaler; elle y joua, avec la bénéficiaire, des variations de Kalkbrenner pour piano à quatre mains. Parmi les artistes qui visitaient Leipsick, dans son enfance, Paganini fut celui qui fit sur elle, en 1829, l'impression la plus vive et la plus durable. A cette époque, ses études ne se bornaient pas au piano, car son père avait exigé qu'elle s'occupât aussi de l'harmonie. Lorsqu'elle eut atteint l'âge de onze ans, son père fit avec elle un petit voyage à Weimar, Cassel et Francfort-sur-le-Mein. Rentrée à Leipsick, elle reprit ses études et se prépara à de plus lointaines excursions. M. de Wasielewski parle d'un séjour de quelques semaines que Clara Wieck fit à Paris avec son père, en 1832, d'un concert qu'elle y donna, et de l'invasion du choléra, qui l'obligea de s'en éloigner; je ne trouve aucune trace de ce concert parmi ceux qui sont mentionnés dans ma *Revue musicale* de cette année, et la *Gazette générale de musique de Leipsick* garde le même silence. Si Clara Wieck a visité Paris, en 1832, elle y a été inaperçue. Cependant M. de Wasielewski dit que les compatriotes de Clara, qui lui avaient montré de l'indifférence jusqu'alors, commencèrent à remarquer son talent après le succès qu'elle avait obtenu à Paris. Il est évident que le biographe confond ici les époques. Les succès de la jeune virtuose ne commencèrent à avoir de l'éclat qu'à Berlin, en 1837; mais ce fut surtout à Vienne, dans l'année suivante, qu'elle produisit l'impression la plus flatteuse pour son amour-propre. Elle avait alors dix-neuf ans, et son talent s'était puissamment développé. La manière dont elle exécutait les belles œuvres de Beethoven charma les habitants de Vienne, et lui valut des poëmes de Grillparzer et du compositeur Vesque de Puttlinger.

Ce fut le 16 avril 1839 que Clara Wieck fit à Paris une vive sentation, dans le concert qu'elle donna chez Erard. On lui avait donné le conseil de s'y produire en virtuose par la musique brillante de préférence aux œuvres classiques qui avaient fait ses succès à Vienne: elle suivit cet avis, et après un duo de piano et violon exécuté avec Bériot, elle joua la *Sérénade* de Schuberth, arrangée par Liszt, une étude de Chopin, un *Scherzo* de sa composition, et la Caprice de Thalberg, op. 15. Tout cela convenait mieux en effet aux Parisiens de cette époque que les formes de la grande musique. Le succès fut complet, et Clara Wieck acheva la saison parisienne d'une manière fort brillante.

Dans l'année 1840, après avoir donné des concerts à Berlin et à Weimar, elle épousa Robert Schumann. Alors, sa carrière d'artiste eut moins d'activité, du moins dans les premières années, car elle ne joua que dans les concerts de Leipsick. En 1844, madame Schumann fit, avec son mari, un voyage en Russie, qui fut suivi d'un autre à Vienne, en 1846, et à la même époque elle s'établit à Dresde avec sa famille. La catastrophe qui termina la vie de son mari lui a imposé l'obligation de rentrer dans la carrière active de virtuose pour fournir à l'existence et à l'éducation de ses enfants. En Allemagne, en Hollande et en Belgique, elle a retrouvé ses anciens succès; il n'en a pas été tout à fait de même à Paris. L'admiration sans bornes qu'elle a pour la musique de Schumann n'est pas étrangère à la froideur qu'elle a trouvée dans cette ville, car cette musique y est antipathique. Les connaisseurs rendaient justice à son talent réel, puissant et consciencieux, mais on lui reprochait de manquer de charme. Elle se penche habituellement sur le clavier et a, pendant son exécution, des mouvements qui ne sont pas gracieux; il n'en faut pas davantage pour ne pas trouver de sympathie chez un public tel que celui des concerts de Paris.— Au moment

(1) Ja es schien sogar Anfangs, dass sie von der Natur nicht sonderlich gunstig bedacht sei, da ihr das lernen der Sprache grosse Schwierigkeiten machte, was durch einen gewissen Grad von Schwerhœrigkeit, etc.
(Robert Schumann. *Eine Biographie*, p. 314).

où cette notice est refaite et complétée (1864), madame Schumann est à Pétersbourg. On a publié de madame Schumann environ vingt œuvres pour le piano, parmi lesquels on remarque : 1° Concerto pour piano et orchestre, op. 7 ; Leipsick, Hofmeister. 2° Trio pour piano, violon et violoncelle; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Quatre pièces caractéristiques pour piano seul, op. 5 ; Leipsick, Hofmeister. 4° Soirées musicales contenant une petite toccate, une ballade, un nocturne, une polonaise et deux mazourkes, op. 6; *ibid.* 5° *Souvenir de Vienne,* impromptu, op. 9; Vienne, Diabelli. 6° Variations sur une romance, op. 3; Leipsick, Hofmeister. 7° Variations de concert sur la cavatine du *Pirate,* de Bellini, op. 8; Vienne, Diabelli. 8° Caprice en forme de valse, op. 2; Leipsick, Hofmeister. 9° Quatre polonaises, op. 1; *ibid.* 10° Deux *Scherzo,* op. 6; *ibid.* 11° Quatre pièces fugitives; *ibid.* 12° Trois préludes et fugues, op. 16; *ibid.* 13° Six *Lieder* à voix seule avec piano, op. 13; *ibid.*

SCHUMLER (Barthélemy), compositeur allemand qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a publié de sa composition : *Etliche Psalmen und geistliche Lieder aus dem gemeinen Psalmbüche mit ihrer gevöhnlichen Melodey auff* 4 *Stimmen* (Quelques psaumes et cantiques tirés du recueil général de psaumes, avec leurs mélodies à quatre voix); Herborn, 1603, in-12.

SCHUMMEL (Jean-Théophile), docteur en philosophie et prorecteur du gymnase d'Élisabeth, à Breslau, naquit le 8 mai 1748, et mourut dans cette ville, d'une fièvre nerveuse, le 23 décembre 1813. Au nombre de ses ouvrages, on remarque un almanach de Breslau (*Breslauer Almanach*), dont la première partie parut en 1801, et les autres successivement. On y trouve beaucoup de notices sur des musiciens de la Silésie. Dans un concert qui fut donné pour les pauvres à Breslau, le 18 août 1809, Schummel prononça un discours sur le mérite des compositions de Haydn. Il était pianiste habile, et se faisait remarquer par l'expression de son jeu.

SCHUND (Joachim), l'un des plus anciens facteurs d'orgues connus, construisit, en 1356, l'orgue de l'église Saint-Thomas, de Leipsick. Cet instrument, qui avait été d'abord placé dans un couvent, fut plus tard acheté pour l'église Saint-Thomas, et subit successivement plusieurs restaurations, notamment en 1721, 1748 et 1756, sans qu'on ait pu en faire un bon orgue. Il est fâcheux qu'au lieu de faire ces réparations, on n'ait pas conservé l'ancien instrument dans son état primitif, comme un monument historique.

SCHUNDEL (Valentin), secrétaire laïque du couvent de Prémontrés, à Tepel, en Bohême, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On a de lui un recueil d'hymnes avec le chant, intitulé : *Hymnodia catholica ;* Munich, Nicolas Henri, 1624, in-8°.

SCHUNKE, famille distinguée par le talent de l'exécution instrumentale, est originaire de la Saxe. Le chef de cette famille était boulanger à Schkortleben, près de Weissenfels. Amateur de musique, il exigea que ses sept fils apprissent les éléments de cet art. Par un hasard singulier, cinq d'entre eux se sentirent une vocation irrésistible pour le cor, et tous parvinrent à en jouer avec une habileté remarquable. L'aîné (Gottfried), né à Schkortleben, le 3 janvier 1777, fut d'abord obligé d'exercer la profession de son père; ce ne fut que dans sa dix-septième année qu'il put se livrer en liberté à l'étude de son instrument de prédilection, dans la maison de Wansleben, musicien de ville à Halle. Türk (*voyez* ce nom), remarquant ses heureuses dispositions, ne négligea rien pour en provoquer le développement. En 1798, Gottfried Schunke reçut un engagement pour l'orchestre de la ville de Magdebourg. Deux ans après, il fut appelé à Berlin, où ses relations habituelles avec le fameux corniste Lebrun contribuèrent beaucoup à perfectionner son talent. En 1806, après la suppression de la chapelle royale de Prusse, occasionnée par les désastres de la guerre, il entra au service du duc de Saxe-Cobourg, et, dans l'année suivante, il fit un voyage à Paris, où sa rare habileté fut admirée dans les concerts de l'Odéon et du Conservatoire. Appelé à Cassel avec son frère Michel, en 1809, par le roi Jérôme Napoléon, ils y brillèrent tous deux dans des duos et fantaisies concertantes pour deux cors, et dès lors leur réputation commença à s'étendre dans toute l'Allemagne. Le roi leur accorda des appointements doubles de ceux qu'ils avaient demandés. Les événements politiques qui anéantirent le royaume de Westphalie ayant privé les deux frères de leurs emplois, ils visitèrent l'Angleterre, en 1814, et donnèrent avec succès des concerts à Londres et dans plusieurs autres villes. De retour à Cassel, vers la fin de la même année, pour revoir leur famille, ils n'y firent qu'un

court séjour, et entreprirent bientôt un autre voyage en Suisse et en France. En 1815, ils entrèrent au service du roi de Wurtemberg, à Stuttgart, où Gottfried se trouvait encore en 1838. Après cette époque, on ne trouve plus de renseignements sur cet artiste. Il a publié de sa composition : 1° Variations pour deux cors et orchestre, sur une ancienne chanson allemande; Leipsick, Peters. 2° Variations sur l'air de *la Sentinelle;* Paris, A. Leduc.

SCHUNKE (Michel), frère et collaborateur de Gottfried, naquit à Schkortleben, en 1780, et mourut à Stuttgart en 1821. Comme son frère, il posséda un talent très remarquable sur le cor.

SCHUNKE (André), frère des précédents, né en 1778, seconda d'abord son père dans sa profession, puis commença son éducation d'artiste chez le musicien de ville Wansleben, à Halle. Ses études terminées, il se rendit à Berlin et y entra dans la chapelle royale en qualité de corniste solo. En 1833, il fut admis à la pension, après trente ans de service. Il est mort à Berlin, le 28 août 1849.

SCHUNKE (Christophe), quatrième frère de cette famille, né en 1796, fut aussi corniste distingué : il a été attaché au service de la cour de Carlsruhe, en qualité de premier cor.

SCHUNKE (Gotthilf), dernier fils du boulanger de Schkortleben, est né en 1799. Virtuose sur le cor comme ses frères, il est membre de la chapelle royale de Stockholm.

SCHUNKE (Charles), fils de Michel, naquit à Magdebourg, en 1801. Il reçut les premières leçons de musique de son père, puis se livra à l'étude du piano, sous la direction de Ries, qu'il suivit en Angleterre. Après quelques années de séjour dans ce pays, il arriva à Paris, en 1828, et s'y fit entendre avec succès dans plusieurs concerts. Depuis lors, il ne quitta plus cette ville, s'y livrant à l'enseignement et à la composition. En 1835, il obtint le titre de pianiste de la reine, qui lui fit donner la décoration de la Légion d'honneur. Une attaque de paralysie lui ayant ôté l'usage de la parole, il fut placé dans une maison de santé; mais désespérant de sa guérison, il se précipita dans la rue par la fenêtre de sa chambre, et se donna la mort, le 16 décembre 1839, à l'âge de trente-huit ans. Les premières productions de Schunke indiquent qu'il aurait eu quelque talent pour la composition s'il eût travaillé sérieusement, et si sa position financière, souvent embarrassée, ne l'eût mis aux gages des éditeurs de musique qui lui faisaient écrire une multitude de bagatelles destinées à tomber dans un profond oubli. C'est ainsi qu'ont été faits environ soixante *œuvres* de variations, fantaisies, petites pièces, simples arrangements de thèmes d'opéras et contredanses ou valses, où, parmi le dévergondage de la musique de fabrique maintenant à la mode, on trouve des traits qui ne sont dépourvus ni de grâce, ni d'un certain sentiment de bonne harmonie. La plupart des productions de cet artiste ont été publiées à Paris.

SCHUNKE (Louis), pianiste distingué et compositeur pour son instrument, est le fils aîné de Gottfried; il naquit à Cassel, le 21 décembre 1810. Dès sa sixième année, son père lui donna des leçons de piano rendues si fructueuses par ses admirables dispositions, qu'à l'âge de dix ans, il jouait avec facilité les concertos de Mozart, de Hummel et de Ries. En 1821, son père fit avec lui un voyage pour donner des concerts à Darmstadt, Cassel, Hanovre et Leipsick : le jeune virtuose y causa autant de plaisir que d'étonnement. Ses succès furent plus grands encore, en 1824, lorsqu'il visita Munich et Vienne. Quatre ans après, son père le mena à Paris pour qu'il y achevât ses études de piano et de composition, sous la direction de Kalkbrenner et de Reicha. Pendant les deux années de son séjour en cette ville, il y vécut en donnant des leçons et des concerts. Au mois d'août 1830, il retourna à Stuttgart, y perfectionna son talent pendant dix-huit mois, puis se rendit à Vienne, dans l'automne de 1832, avec le dessein d'y publier quelques-unes de ses compositions. Déjà il avait fait paraître, à Paris, un œuvre de variations et un scherzo pour le piano. Il justifia, dans les concerts qu'il donna à Vienne, la brillante réputation qu'il s'était déjà faite dans d'autres parties de l'Allemagne. En 1833, il visita Prague, Dresde, et se rendit à Leipsick. Lié d'amitié dans cette ville avec Robert Schumann (*voyez* ce nom), il fut un des fondateurs de la *Nouvelle Gazette musicale*. Il donna aussi des concerts, et publia quelques ouvrages qui semblaient lui promettre la plus brillante carrière, quand une maladie de poitrine le conduisit au tombeau, le 7 décembre 1834, à l'âge de vingt-quatre ans. Les meilleures productions de ce jeune et intéressant artiste sont : 1° Grande sonate pour piano seul, op. 3; Leipsick, Wunder. 2° Caprices, *idem*, op. 9, 10, 11, *ibid*. 3° Divertissement brillant, *idem*, op. 12; Leipsick, Kistner. 4° Variations brillantes sur la valse funèbre de Fran-

çois Schubert, op. 14; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Rondo pour piano, op. 15; Stuttgart.

SCHUNKE (Ernest), second fils de Gottfried, né à Cassel, le 6 mai 1812, possède un talent distingué pour le cor; il est attaché à la chapelle royale de Stuttgart.

SCHUNKE (Charles), fils et élève d'André, né à Berlin en 1811, est considéré, en Allemagne, comme le virtuose le plus remarquable de l'époque actuelle sur le cor. En 1837, il a recueilli partout, dans un voyage qu'il a fait en Allemagne, des témoignages d'admiration pour la beauté du son qu'il tire de l'instrument, l'expression de son jeu, et sa sûreté dans l'attaque des difficultés. On n'a rien publié de ses ouvrages jusqu'à ce jour.

SCHUPPANZIGH (Ignace), né en 1776, à Vienne, où son père était professeur de l'Académie, ne se destina d'abord à l'étude de la musique que comme amateur; mais les progrès rapides qu'il fit sur le violon le décidèrent plus tard à embrasser la carrière d'artiste. Son talent consista particulièrement à bien jouer les quatuors de Haydn, de Mozart, et surtout de Beethoven. Il fonda à Vienne, pour ce genre de musique, des séances où son élève Mayseder jouait le second violon. Schuppanzigh se distingua aussi par son talent dans la direction de l'orchestre aux concerts hebdomadaires qu'il établit dans la salle d'*Angarten*. Attaché ensuite à la musique particulière du prince Razumowsky, ambassadeur de Russie à Vienne, il s'y lia d'une intime amitié avec Beethoven, qui lui confia toujours l'exécution de ses quatuors lors des premiers essais qui en étaient faits. Après la dissolution de la petite chapelle du prince, Schuppanzigh voyagea en Prusse, en Pologne et en Russie, où il donna, avec grand succès, des séances de quatuors. De retour à Vienne, il y recommença ses soirées instrumentales et reçut, en 1824, sa nomination de membre de la chapelle impériale. Quatre ans après, il accepta la place de directeur de musique de l'Opéra de la cour; mais il n'en remplit pas longtemps les fonctions, car il mourut des suites d'une attaque d'apoplexie, le 2 mars 1830. On a de la composition de cet artiste: 1° Solo brillant pour le violon, avec quatuor; Vienne, Diabelli. 2° Variations sur un thème russe pour violon principal, violon, alto et violoncelle d'accompagnement; Vienne, Cappi. 3° Neuf variations pour violon, sur un thème d'*Alcine*, avec second violon; Vienne, Mollo.

SCHURER (Adam), maître de chapelle au service de l'électeur de Saxe, se distingua particulièrement dans la composition de la musique d'église. Il fit représenter à Dresde, en 1746, une pastorale sur le sujet de *Galatée*, dont le manuscrit se trouvait chez Breitkopf et Hærtel, à la fin du dix-huitième siècle, ainsi que neuf symphonies et trois duos pour deux flûtes, du même auteur. Schurer vivait encore à Dresde, en 1774, dans un âge avancé.

SCHURMANN (Georges-Gaspard), né dans le duché de Hanovre, en 1665, entra au théâtre de Hambourg en qualité de haute-contre, dans l'année 1693, ainsi qu'au chœur de l'église Sainte-Catherine. Quatre ans après, il se rendit à Brunswick, où les fonctions de maître de chapelle et de chef d'orchestre de l'Opéra lui furent confiées par intérim. Le duc Antoine Ulrich de Brunswick l'envoya, en 1701, faire un voyage en Italie, pour y perfectionner son talent, sous la direction de quelque maître habile. De retour en Allemagne, dans l'année suivante, Schurmann accepta la place de maître de chapelle chez le duc de Meinungen, en 1702; puis il rentra en la même qualité chez le duc de Brunswick. Il occupait encore cette place en 1724; mais depuis cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne. Schurmann a fait représenter à Hambourg, en 1719, un opéra intitulé *Alceste*, et en 1721, un *Télémaque*, en cinq actes. Il a laissé aussi en manuscrit plusieurs opéras, diverses années complètes de cantates d'église, ainsi que des suites de pièces instrumentales.

SCHURTZFLEISCH (Conrad-Samuel), laborieux philologue, naquit à Corbach, dans le pays de Waldeck, le 18 décembre 1641, et mourut à Wittenberg, le 7 juillet 1708. Il fit ses études aux universités de Giessen et de Wittenberg, fut professeur de littérature grecque dans cette dernière ville, puis occupa la chaire de poésie ainsi que celle d'histoire, et eut, dans les derniers temps de sa vie, les titres de conseiller et de bibliothécaire du duc de Weimar. Parmi les nombreux écrits de ce savant, on trouve deux dissertations relatives à la musique : la première a pour titre : *De Hymnis ecclesiæ veteris;* Leipsick, 1685, in-4°; la seconde est intitulée : *De musica veteris ecclesiæ christianæ;* elle se trouve dans le *Compendium antiquitatum ecclesiasticarum*, du docteur Walch, publié à Jéna, en 1756. Mizler a inséré, dans le deuxième volume de sa *Bibliothèque musicale* (pag. 199-204), un chapitre extrait du livre de Godefroid Wagner, intitulé : *Introductio in notitiam scriptorum variorum et scientia-*

rum (Wittenberg, trois volumes in-8°); ce chapitre a pour titre : *Ce que le célèbre Schurtzfleisch a annoté de la musique dans les leçons sur l'histoire de la science n'a aucune valeur réelle.*

SCHUSTER (JOSEPH), maître de chapelle de l'électeur de Saxe, naquit à Dresde, le 11 août 1748. Son père, musicien de la chambre et chanteur de la chapelle du roi de Pologne, le confia aux soins de Schurer (*voyez* ce nom), alors compositeur au service de l'électeur. En 1765, Schuster fit avec Naumann un voyage en Italie, dans le dessein d'y perfectionner son talent. Il y fit un séjour de trois ans, pendant lequel il composa plusieurs opéras qui furent bien accueillis, à cause du style facile et mélodique de l'auteur. De retour à Dresde, il y reçut de l'électeur, en 1772, sa nomination de compositeur de la chambre et de la chapelle. Le désir de connaître le P. Martini et d'en recevoir des conseils le ramena en Italie deux ans après : il y écrivit plusieurs opéras pour les théâtres de Naples et de Venise. Ce fut dans ce voyage que le roi de Naples lui accorda le titre de son maître de chapelle honoraire. En 1776, il retourna en Allemagne; mais une nouvelle invitation le rappela une troisième fois en Italie, en 1778; il y resta jusqu'en 1781, écrivant pour les principaux théâtres. Enfin, il retourna de nouveau à Dresde, dont il ne s'éloigna plus depuis lors. En 1787, l'électeur de Saxe le nomma son maître de chapelle, et lui confia, alternativement avec Naumann et Seydelmann, la direction de sa musique, tant à l'église qu'à l'Opéra. Schuster mourut à Dresde, le 24 juillet 1812, dans un état de caducité. Gerber a donné la liste suivante des ouvrages de ce compositeur : I. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1° Messe à quatre voix, exécutée à la chapelle électorale de Dresde, en 1769. 2° *La Passion*, oratorio, Dresde, 1778. 3° *Esther*, oratorio, composé pour le conservatoire de l'*Ospedaletto*, à Venise, en 1781. 4° *Mosè riconosciuto*, oratorio, à Dresde, en 1786. 5° *Betulia liberata*, oratorio, *ibid.*, 1787. 6° Psaume 74 : *Confitebimur*. 7° *Te Deum*, 1800. 8° *Gioas, re di Giuda*, à Dresde, en 1803. II. MUSIQUE DE THÉÂTRE. 9° *La Fedeltà in amore*, à Dresde. 10° *L'Idolo cinese*, en trois actes, en 1774, à Dresde. 11° *Didone abbandonata*, à Naples, en 1776. 12° *Demofoonte*, pour le nouveau théâtre de Forli, en 1776. 13° *L'Amore artigiano*, à Venise, en 1776. 14° *La Schiava liberata*, à Dresde, en 1777. 15° *La Didone*, avec une nouvelle musique, à Venise, en 1779. 16° *Ruggiero e Bradamante*, à Padoue, en 1779. 17° *Creso in Media*, à Naples, en 1779. 18° *Le bon Ton*, opéra bouffe, à Venise. 19° *Amore e Psiche*, à Naples, en 1780. 20° *L'Isola disabitata*, à Naples, en 1781. 20° (*bis*). *Il Marito indolente*, à Dresde, en 1782. 21° *Il Pazzo per forza*, à Dresde, en 1784. 22° *Lo Spirito de contradizione*, en 1785, *ibid.* 23° *Gli Avari in trappola*, en 1787, *ibid.* Cet ouvrage a été traduit en allemand. 24° *Rübenzahl, ossia il vero amore*, en 1789. 25° *Il Servo padrone*, en 1793, *ibid.* 26° *Osmanno, Dey d'Algeri*, en 1800, *ibid.* 27° *Clori e Fillide*, pastorale pour soprano et alto, avec accompagnement de deux violons et basse. 28° *Amor prigioniero.* 29° *La Fête des lanternes.* Les dates de ces deux derniers opéras sont inconnues. Quelques opéras allemands, connus sous le nom de Schuster, tels que *l'Alchimiste*, joué en 1777, *le Docteur Murner*, en deux actes, *le Triomphe de l'amour sur la sorcellerie*, et quelques autres, semblent être des traductions de ses anciens opéras italiens. III. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 30° *Quatre suites de pièces funèbres dédiées aux mânes de Léopold;* Dresde, Hilscher, in-fol. obl. 31° Six petites pièces pour le clavecin, *ibid.*, 1790. 32° Six *idem*, ibid., 1796. 33° Six divertissements pour clavecin et violon, *ibid.* 34° Recueil de pièces à quatre mains pour le clavecin, *ibid.*, 1790. 35° Quelques symphonies, en manuscrit. 36° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, *idem*. 37° Concerto pour deux clavecins, *idem*. 38° Concerto pour clavecin seul, *idem*.

SCHUSTER (CHRÉTIEN-DETLEB), professeur de musique à Hambourg, dans les dernières années du dix-huitième siècle, a fait imprimer une petite méthode de piano pour les enfants, sous ce titre : *Clavierstunden für Kinder*, etc.; Hambourg, Bœhme, 1799 et 1800, deux parties in-4°. On a aussi de ce musicien huit variations pour le piano sur un air allemand; Leipsick, Hofmeister.

SCHUSTER (IGNACE), chanteur comique et compositeur, naquit à Vienne, le 20 juillet 1770. Il fut d'abord enfant de chœur, puis choriste, à l'église des bénédictins écossais de cette ville. Après avoir été longtemps attaché au théâtre Leopoldstadt, il entra comme chanteur à la chapelle impériale, en 1820. Il est mort à Vienne, le 6 novembre 1835. Un opéra-comique de sa composition, intitulé *Jupiter à Vienne*, a été représenté dans cette ville, et la partition, réduite pour le piano, a été publiée chez Diabelli. On a gravé aussi des *Lieder* de cet artiste avec accompagnement de piano.

SCHUSTER (Auguste), chanteur dramatique, en voix de basse, fut attaché pendant plusieurs années au théâtre de Leipsick. Il se retira de la scène et s'établit à Zurich, en 1833, comme professeur de chant. On a publié de sa composition sept recueils de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, plusieurs chants détachés, et six chansons à boire pour un chœur de voix d'hommes, op. 9.

SCHUTTRUP (Éverard), prédicateur luthérien, vivait à Alkmaer, en Hollande, vers le milieu du dix-huitième siècle. A l'occasion de l'érection d'un nouvel orgue dans son église, il a fait imprimer un sermon, sous ce titre : *Redenvoering over de nuttigheid der Musick en haaren invloed in den openbaaren Godsdienst* (Discours sur l'utilité de la musique, et sur son influence dans le service divin); Alkmaer, 1755.

SCHÜTZ (Henri), dont le nom latinisé est **SAGITTARIUS** (archer), a été considéré par ses contemporains comme *le père de la musique allemande*. Il naquit à Koesteritz, dans le Voigtland, le 8 octobre 1585, et suivit, en 1591, son père à Weissenfels, pour y prendre possession de l'héritage de son aïeul. Sa belle voix lui fit obtenir, à l'âge de quatorze ans, une place à la cour de Cassel, où il reçut, avec plusieurs jeunes seigneurs, les leçons des meilleurs maîtres dans les lettres dt dans les arts. En 1607, il se rendit à l'université de Marbourg, et s'y appliqua avec tant de zèle à la jurisprudence, qu'il fut en état de soutenir avec honneur une thèse publique sur cette matière, après deux années d'étude. Toutefois ses travaux dans la science du droit ne lui avaient pas fait négliger la musique, car, dans un séjour que le margrave Maurice fit à Marbourg, en 1609, il lui donna des éloges pour ses connaissances dans cet art, et lui proposa de l'envoyer à Venise, à ses frais, pour qu'il y étudiât la composition sous la direction de l'illustre Jean Gabrieli. Suivant certains historiens de la musique, Schütz accepta ces propositions avec plaisir; d'autres assurent qu'il ne se décida qu'avec répugnance à suivre la nouvelle carrière qui lui était proposée : quoi qu'il en soit, il est certain qu'il finit par acquiescer aux projets du prince, et qu'il arriva à Venise dans la même année. Pendant près de quatre ans, Schütz reçut des conseils de Gabrieli, et fit sous sa direction des études dans l'art d'écrire, qui donnèrent à ses idées la tendance des libertés, ou, pour parler plus exactement, des incorrections dans lesquelles l'école vénitienne s'était jetée récemment tout entière : incorrections rachetées par la nouveauté des formes et la richesse de l'invention. Cette direction imprimée aux idées de Henri Schütz le conduisit lui-même plus tard à des hardiesses, à des beautés, à des fautes qu'il n'eût vraisemblablement pas imaginées si son talent ne s'était développé sous l'influence du génie de son maître. Ce fut pendant son séjour à Venise qu'il publia son premier ouvrage, composé de madrigaux à cinq voix, qui parurent à la fin de 1611.

La mort de Jean Gabrieli, l'année suivante, mit un terme au séjour de Schütz à Venise : il retourna à Cassel, où le prince lui accorda des appointements annuels de deux cents florins. Soit que Schütz fût blessé de la modicité de ce traitement, soit par tout autre motif, il parut renoncer subitement à la musique, et se livra de nouveau à l'étude du droit. Cependant, lorsque, sur le bruit de son mérite, l'électeur de Saxe, Jean-George Ier, l'appela à Dresde, pour le placer à la tête de sa chapelle, il rentra pour toujours dans la carrière de son art; dès ce moment son talent prit un essor qui le plaça bientôt à la tête des musiciens allemands de son temps. En témoignage de sa satisfaction, l'électeur lui fit présent d'une chaîne d'or et de son portrait. Le 1er juin 1619, Schütz épousa la fille de Chrétien Wildeck, greffier des contributions et accises de l'électorat de Saxe; mais il perdit sa femme, en 1625. Trois ans après, la guerre qui désolait l'Allemagne lui fit prendre la résolution de retourner à Venise, et il partit de Dresde le 11 août 1628, pour se rendre dans cette ville. Lui-même a rendu compte des motifs qui le conduisirent une seconde fois aux lieux où sa vocation pour la musique s'était décidée sous l'influence des leçons d'un grand maître, dans la préface d'un œuvre qu'il y publia l'année suivante : « Je me rendis pour la deuxième » fois à Venise, dit-il, pour m'y informer du » nouveau genre de musique qui s'y est déve- » loppé depuis mon premier voyage, et qui » est maintenant en usage. » Ce nouveau genre de musique était celui que les dernières compositions de Monteverde y avaient mis en vogue. En 1629, il fit paraître à Venise le second livre de ses motets, sous le nom de *Symphoniæ sacræ*. La mort de son père, le 25 août 1631, le ramena à Dresde dans cette année; mais il y resta peu de temps, et retourna en Italie, dont il visita les principales villes.

De retour en Allemagne, en 1634, il y re-

trouva toutes les horreurs de la guerre. Ne pouvant reprendre encore sa position à Dresde, il partit dans la même année pour le Danemark. Accueilli à la cour de Copenhague avec toute la distinction que méritait son talent, il y passa quatre années, puis il se rendit à Brunswick, en 1638, et de là à Lunebourg. En 1642, il retourna une seconde fois à Copenhague, où le roi lui confia la direction de sa musique. La paix lui permit enfin de retourner à Dresde, où il passa le reste de ses jours, occupant une partie du temps à la lecture de la Bible et à la composition de plusieurs œuvres de musique religieuse, entre autres de psaumes à plusieurs voix, et d'oratorios de la Passion, d'après les quatre évangélistes. Deux ans avant sa mort, il chargea son élève Christophe Bernhard, directeur de musique à Hambourg, de composer un chant à cinq voix, dans le style de Palestrina, pour ses funérailles. Il cessa de vivre, le 6 novembre 1672, dans sa quatre-vingt-huitième année, après avoir eu pendant cinquante-sept ans le titre de maître de chapelle de l'électeur de Saxe.

Comme la plupart des compositeurs de son temps, Henri Schütz aimait à écrire la musique d'église pour plusieurs chœurs, et, suivant l'usage des maîtres de l'école de Venise, il y ajoutait l'emploi de diverses espèces d'instruments, notamment celui des violons, violes, cornets et trombones. Son harmonie est, en général, établie sur les accords consonnants, ou sur les dissonances résultant des retards de ceux-ci, même dans les ouvrages publiés après son second voyage de Venise : le seul accord combiné de la nouvelle harmonie, dont il avait pris une idée dans les compositions de Monteverde, est celui de quinte et sixte ; mais on voit qu'il n'en avait pas saisi le principe, car il en fait usage en considérant la sixte comme la dissonance, tandis que l'intervalle dissonant est la quinte. Au reste, il est remarquable que cette erreur a été celle de beaucoup de compositeurs du dix-septième siècle. Les incorrections, les fausses relations, abondent dans la musique de cet artiste célèbre ; mais il les rachète par un beau sentiment rhythmique, par une expression juste de la parole, et par une détermination positive de la cadence des phrases ; qualités qui avaient pris naissance presque de son temps dans l'école vénitienne, et que Jean Gabrieli avait possédées à un haut degré.

Les exemplaires des œuvres de Schütz sont si rares, que ses biographes n'ont pu les citer avec exactitude, et qu'on n'a que des indications vagues de quelques-uns de ses ouvrages ; voici les renseignements que j'ai recueillis à cet égard : 1° *Madrigali a cinque voci* ; Venise, 1511, in-4°. 2° Motet à huit voix, sur le texte : *Isaia dem propheten das geschab*, etc. ; Dresde, in-folio. 3° *Psalmen Davids sampt etlichen Moteten und Concerten mit acht und mehr Stimmen nebenst andern zweyen Capellen, dass dero etliche auff 3 und 4 Chor nach Beliebung gebraucht werden kœnnen : wie auch mit beigefügten basso continovo vor die Orgel, Lauten, Chitaron*, etc. (Psaumes de David réunis à quelques motets et concerts à huit et un plus grand nombre de voix, etc.) ; Dresde, 1619, treize parties in-fol. Je possède un magnifique exemplaire de cet œuvre, qui contient vingt-six morceaux. Les parties sont *cantus, altus, tenor* et *bassus* du premier chœur ; *cantus, altus, tenor* et *bassus* du deuxième ; les parties des troisième et quatrième chœurs ont pour titre : *Capella der Psalmen Davids*, et sont intitulées particulièrement *Prima pars, secunda pars, tertia pars, quarta et ultima* ; enfin la treizième partie est le basso continovo (*sic*). 4° *Geistreiches Gesangbuch, an D. Cornel. Beckers Psalmen, und Lutherischen Kirchenliedern, mit ihren Melodien, unter Discant und Bass* ; Dresde, 1619, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée dans la même ville, en 1676, in-4°. 5° *Die Historie des Auserstehung Jesu-Christi* (Histoire de la résurrection de Jésus-Christ), à six voix, avec basse continue pour l'orgue ; Dresde, 1623, petit in-folio. 6° *Symphoniæ sacræ*, 3, 4, 5, 6 *voc. Opus ecclesiasticum primum* ; Dresde, 1625, in-folio. C'est le premier ouvrage de sa composition sur des textes latins. 7° *Psalmen Davids, hiebevorn in teutsche Reimen gebracht*, etc. (Psaumes de David, traduits en vers allemands, par Corneille Becker, avec cent trois mélodies, dont quatre-vingt-douze nouvelles et onze anciennes, dans le genre du contrepoint ordinaire à quatre voix) ; Fribourg en Misnie, Georges Hofmann, 1628, in-8°. Walther indique une deuxième édition de ce recueil, datée de 1661, et Gerber en cite une troisième de 1676, in-4°, qu'il a confondue avec celle du psautier à deux voix, publié par Schütz, en 1619. 8° *Symphoniæ sacræ*, 3, 4, 5, 6 *voc. Opus ecclesiasticum secundum* ; Venise, 1629, in-4°. C'est le second livre des motets latins. 9° *Das ist so gewisslich wahr*, motet à six voix ; Dresde, 1631, in-folio. 10° *Kleinen geistlicher Concerten von* 1, 2, 3, 4 *und* 5 *Stimmen*, 1e *Theile* (Petits concerts

spirituels à une, deux, trois, quatre et cinq voix, première partie); Dresde, 1636, in-fol. C'est le premier livre de ses motets allemands, dont les trois parties composent le plus bel ouvrage de Schütz. La seconde partie que je possède est datée de Dresde, 1639; elle contient trente et un motets à deux, trois, quatre et cinq voix, avec basse continue pour l'orgue. 11° *Musicalia ad chorum sacrum, dass ist geistliche Chor-Musik mit* 5, 6 *und* 7 *Stimmen, beydes vocaliter und instrumentaliter, wobey der bassus generalis* etc. 1er *Theil, opus XI;* ibid, 1646, six parties in-fol. 12° *Pars II symphoniarum sacrarum, aus teutschen Concerten von* 3, 4, 5 *Stimmen, und Instrumenten bestehend* (Deuxième partie des symphonies sacrées ou concerts allemands, à trois, quatre et cinq voix, avec instruments); Dresde, chez Jean Klemme, organiste de la cour, 1647, in-fol. C'est le second livre des motets allemands, et le dixième œuvre de l'auteur. 13° *Pars I musicalium ad chorum sacrum, oder geistliche Chor-Musik, von* 5, 6, *und* 7 *Stimmen;* op 11, 1648, in-fol. Cet œuvre contient vingt-neuf petits motets. 14° *Pars III Symphoniarum sacrarum;* Dresde, 1650, in-fol. Ce troisième livre des motets allemands en renferme plusieurs d'une grande beauté, entre autres celui dont les paroles sont : *Saul! was verfolgst du Mich,* pour un chœur à six voix, deux autres chœurs à quatre voix chacun, deux violons et orgue. Schütz a laissé en manuscrit *La Passion,* qui se conserve dans la Bibliothèque de Dresde, et qui est considérée comme un de ses plus beaux ouvrages. Ce fut lui aussi qui écrivit le premier opéra allemand sur la *Daphné* de Rinuccini, traduite par le célèbre poëte Opitz. Cet ouvrage fut représenté pour les noces de la sœur de l'électeur de Saxe avec le landgrave de Hesse, en 1627. Le portrait de Schütz a été gravé par Romstedt, in-4°.

SCHÜTZ (Jean-Étienne), docteur en philosophie et professeur à Weimar, né le 1er novembre 1771, à Olverstædt, près de Magdebourg, étudia la théologie à Erlang, en 1794, et l'année suivante à Halle. Ses premiers ouvrages remontent à l'époque où il était à cette université. En 1804, il se rendit à Dresde, et plus tard à Weimar, où il s'est fixé définitivement. On lui doit un livre intitulé : *Versuch einer Theorie des Komischen* (Essai d'une théorie du Comique); Dresde, 1818, in-8°, où il traite de l'expression comique dans la musique. En sa qualité de rédacteur du *Journal de l'art, de la littérature, du luxe et de la mode,* il a écrit beaucoup d'articles sur la musique. Depuis 1824, il a pris part à la rédaction du bon recueil périodique musical intitulé *Cæcilia.* Ses principaux articles sont : 1° Sur les rapports de la musique avec les autres arts, t. III, p. 15. 2° Sur la précision dans la musique, t. IX, p. 137. 3° Sur le sentiment et l'expression en musique, t. XII, p. 237-256. 4° Sur le rapport du comique avec la musique, t. XVI, p. 197.

SCHÜTZ (Frédéric-Charles-Jules), professeur à l'université de Halle, actuellement vivant (1862), a fait ses études à l'université de Jéna, pendant les années 1798-1801, et a vécu à Rudolstadt, à Mersebourg et à Hambourg. Au nombre de ses écrits, on remarque celui qui a pour titre : *Leben, Charakter und Kunst N. Paganini's, eine Skisse* (Esquisse de la vie, du caractère et du talent de Paganini); Ilmenau, Voigt, 1830, in-8°.

SCHÜTZE (F.-W.), professeur au séminaire de Dresde, actuellement vivant (1863), est auteur d'un traité élémentaire d'harmonie, intitulé : *Praktische-Theoretisch Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre;* Dresde, Arnold, 1835, in-8°, avec un cahier d'exemples, in-folio.

SCHÜTZE (Jean-Frédéric), littérateur et romancier, né à Hambourg, y est mort à la fleur de l'âge, le 15 octobre 1810. Au nombre de ses ouvrages, on en trouve un qui a pour titre : *Hamburgische Theater-Geschichte* (Histoire du théâtre de Hambourg); Hambourg, 1794, un volume in-8°. Cet ouvrage contient une histoire de l'opéra de cette ville.

SCHWAIGER (Georges), musicien du seizième siècle, né à Wasserbourg, a publié de sa composition : 1° *Moduli sacri;* Munich, 1572, in-4°. 2° *Fasciculus aliquot sacrarum cantionum* 5 *vocum;* ibid., 1579, in-4° obl. 3° *Hymni sacri, quorum in ecclesia per Festa maxima solemnia usus est; Erfordiæ, typis Georgii Baumanni,* 1587, in-4° obl. 4° *VII Psalmi pœnitentiales Regis Prophetæ Davidis* 5 *vocum;* ibid., 1588, in-4° oblong.

SCHWANBERG (Jean), maître de chapelle du duc de Brunswick, né à Wolfenbuttel, le 28 décembre 1740, montra de si heureuses dispositions pour la musique dans sa jeunesse, que son prince lui accorda une pension pour qu'il allât étudier l'art en Italie. Schwanberg se rendit à Venise, y prit des leçons de contrepoint et de composition de Latilla, puis de Saratelli, maître de chapelle de la cathédrale de

Saint-Marc. Hasse, qui se trouvait alors dans cette ville, accueillit le jeune musicien avec bienveillance, et lui donna d'utiles conseils pour le diriger dans la composition dramatique. Dès ce moment, le célèbre maître saxon devint le modèle de Schwanberg. Après huit années de séjour à Venise, celui-ci retourna en Allemagne, et bientôt après, le duc de Brunswick le nomma son maître de chapelle. Non-seulement, il se faisait remarquer par la grâce de la mélodie dans ses opéras, mais il écrivait aussi de la musique instrumentale élégante et bien faite; enfin, il était claveciniste habile et chef d'orchestre distingué. Dans les derniers temps de sa vie, le roi de Prusse Frédéric II désira l'attacher à son service, mais le duc de Brunswick ne souscrivit pas à la demande du monarque: Schwanberg, comblé de ses bienfaits, resta toujours attaché à son service. Cet artiste composa jusqu'à ses derniers jours, et mourut d'épuisement, le 29 mars 1804, à l'âge de soixante-quatre ans.

Schwanberg a écrit pour le théâtre de Brunswick les opéras dont les titres suivent : 1° *Adriano in Siria*, en 1772. 2° *Solimano*, 1762. 3° *Ezio*, 1763. 4° *Talestri*. 5° *Didone abbandonata*. 6° *Issifile*, 1766. 7° *Zenobia*, 8° *Il Parnasso accusato e difeso*. 9° *Antigono*. 10° *Romeo e Giulia*, 1782. 11° *L'Olimpiade*, 1782. 12° *Jugement d'Apollon*, 1794. 13° *Il Trionfo della costanza*. Parmi ses autres ouvrages, on remarque : 14° Cantate funèbre sur la mort de la duchesse de Brunswick. 15° Cantate en actions de grâces. 16° Six sonates pour clavecin; Brunswick, 1767. 17° Des concertos pour le clavecin et le violon. 18° Des trios pour le violon, qu'il désavoua dans la maturité de son talent.

SCHWANENBERG (Joseph-François), professeur de harpe à Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié sous son nom un petit ouvrage intitulé : *Gründliche Abhandlung über die Unnütz-oder Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabet* (Traité fondamental sur l'inutilité et l'inconvénient de l'H (Si bécarre) dans l'alphabet musical); Vienne, Wappler, 1797, in-18 de cent quarante pages, avec une préface et un appendice de seize pages. Bien que ce petit volume porte le nom de Schwanenberg, la préface et l'appendice seuls sont de lui : on sait aujourd'hui que le corps de l'ouvrage est de Wolf de Wolfenau. L'auteur y veut prouver que la lettre *h* employée par les Allemands pour la désignation de la note *si* est inutile et surabondante. On a de Schwanenberg une méthode pour la harpe, intitulée : *Vollstændiges theoretisch-praktisches Lehrbuch zur Davids-und Pedalharfe;* Vienne, chez l'auteur, 1797, in-4°.

SCHWANTZER (Hugo), organiste et compositeur, est né à Glogau (Prusse), le 21 avril 1829. Il y reçut les premières leçons de piano du *cantor* Hosebeck, et la théorie de la musique lui fut enseignée par Kœhler, jusqu'à l'âge de onze ans; puis il fréquenta les gymnases de Ratibor et de Neisse, et y continua ses études musicales et littéraires. S'étant ensuite rendu à Berlin, il suivit dans cette ville les cours de l'Institut royal de musique d'église et de l'école de musique de l'Académie royale des beaux-arts, où il reçut les leçons de Rungenhagen, de A.-W. Bach et de Grell; il fut aussi élève de Killitschyg pour le piano. Ses études terminées, il fut nommé organiste de la congrégation réformée de Berlin, en 1852, et, quatre ans après, professeur de piano et d'orgue au conservatoire de Stern. Schwantzer a eu l'honneur d'être le professeur de musique du prince Georges de Prusse. Il a écrit des trios, des quatuors d'instruments à archet, des sonates de piano et des *Lieder*. Une ouverture de fête de sa composition a été exécutée à Berlin, en 1856.

SCHWARTZ (André), musicien du seizième siècle, né dans la Franconie, vécut à Würzbourg. Il est connu par un ouvrage qui a pour titre : Πρυτέλειος Ευχη, *quo chorus musicus bene precator optimo sponso Christophoro Hagis, et ejus sponsæ Barbaræ Gœblin Wirzburgensi, numeris harmonicis reddita; Noribergæ in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, in-4° obl. (sans date).

SCHWARTZKOPF (Théodore), musicien qui vivait à Stuttgart dans la seconde moitié du dix-septième siècle, était, en 1680, membre de la chapelle du duc de Wurtemberg, et en fut nommé directeur, en 1697. Il vivait encore en 1716. On a imprimé de sa composition : 1° *Fuga melancoliæ harmonica, id est, Concentus sacri, missas, psalmos et hymnos continentes, a quatuor vocibus necessariis et 3 instrumentis ad libitum;* Stuttgart, 1684, in-4°. 2° *Harmonia sacra, hoc est Psalmi* 1, 2, 3, 4, 5 *et* 6 *voc. concert. et instrum ;* ibid., 1697, in-4°.

SCHWARZ (Thomas), frère lai et facteur d'orgues, né dans la Bohême, a construit en 1747 l'orgue de l'église Saint-Nicolas, à Prague, puis celui de l'église de Marienschein, toutes deux appartenant aux jésuites. On trouve la description de ces instruments dans la

Statistique de la Bohême, par Rieger, cah. VII, p. 112.

SCHWARZ (Jacques), jésuite de la province de Silésie, et bon facteur d'orgues, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il construisit, en 1734, l'orgue de l'église des Jésuites à Glogau, composé de vingt-cinq jeux et deux claviers. Cet instrument est estimé.

SCHWARZ (Georges-Christophe), docteur en philosophie, professeur de morale, et inspecteur des classes à l'université d'Altorf, naquit à Nuremberg, le 2 août 1732, et mourut à Altorf, le 13 septembre 1792. Au nombre des dissertations qu'il a fait imprimer, on en trouve une qui a pour titre : *De musicæ morumque cognatione commentatio ;* Altorf, 1765, in-4°.

SCHWARZ (André-Gottlob), bassoniste distingué, naquit à Leipsick, en 1743. Il apprit d'abord à jouer du hautbois, et eut pour maître Muller, musicien de la cour, à Carlsruhe. Pendant la guerre de sept ans, il servit comme hautboïste dans un régiment. En 1770, il alla à Stuttgart, et rentra dans la chapelle du duc de Wurtemberg, où il avait été dans sa jeunesse, sous la direction de Jomelli. Deux ans après, il fut appelé à la chapelle d'Anspach, et entreprit, dans l'année 1783, un voyage en France, en Allemagne, en Pologne et en Angleterre. Arrivé à Londres, en 1784, au moment où lord Abington y organisait ses concerts, il y fut engagé comme premier bassoniste. En 1787, il retourna à Berlin, où il fut nommé membre de la chapelle royale. Il mourut dans cette ville, le 26 décembre 1804. Schwarz a laissé en manuscrit un concerto et un solo pour le basson.

Le fils de cet artiste, nommé *Christophe-Gottlob,* né à Louisbourg (Wurtemberg), le 12 septembre 1768, eut aussi un talent remarquable sur le basson. Ayant accompagné son père dans ses voyages, il fit admirer son habileté en Angleterre, et fut admis dans la chapelle du prince de Galles ; mais après la suppression de cette musique, il retourna en Allemagne, et entra, en 1788, dans la musique du roi de Prusse. Il fut pensionné en 1826.

Un autre fils d'André-Gottlob (Eberhard-Frédéric), né à Anspach, en 1775, étudia le violon sous la direction de Janitsch, et devint un violoniste de talent. En 1795, il se fit entendre à Charlottenbourg devant le roi de Prusse, et entra dans la chapelle de ce prince. Il fut mis à la pension en 1835.

SCHWARZ (Antoine), né à Manheim, le 10 juin 1753, commença l'étude du violoncelle dans sa neuvième année, et reçut des leçons de cet instrument chez Innocent Danzi, musicien de la cour, et père du maître de chapelle de ce nom. A l'âge de treize ans, il joua devant l'électeur palatin un concerto de sa composition, et son jeu fut si bien goûté, qu'il fut, immédiatement après, admis dans la chapelle électorale. En 1776, il fit un voyage à Paris, et y joua au Concert spirituel avec beaucoup de succès. De retour en Allemagne, il suivit la cour à Munich, où il a passé le reste de ses jours. Parmi les nombreux élèves qu'il a formés, on remarque Maximilien Bohrer et Philippe Moralt. Schwarz vivait encore à Munich en 1817. On connaît de lui quelques concertos de violoncelle, en manuscrit.

SCHWARZ (Frédéric-Henri-Chrétien), conseiller du consistoire, docteur et professeur de théologie à l'université de Heidelberg, né à Giessen, le 30 mai 1766, a publié un grand nombre d'ouvrages sur l'éducation, particulièrement un livre qui a pour titre : *Erziehung-lehre* (Science de la pédagogie) ; Leipsick, Gœschen, 1802-1813, quatre volumes in-8°. Une deuxième édition, en trois volumes, a paru en 1829. La troisième partie de ce bon ouvrage traite spécialement de l'enseignement de la musique.

SCHWARZ. Plusieurs musiciens de ce nom se sont fait connaître dans ces derniers temps. Le premier (Matthias) est professeur de musique et de piano à Breslau. On a gravé sous son nom des variations pour le piano sur l'air tyrolien : *Hoch droben auf'm Berge ;* Breslau, Forster. Il y a lieu de croire que c'est le même artiste qui s'est fixé plus tard à Vienne et qui y a publié beaucoup de petites pièces pour le piano, des danses et des valses pour l'orchestre, etc.

Le second musicien du nom de *Schwarz* (Chrétien) est né à Wolfenbuttel, vraisemblablement de la même famille qu'André-Gottlob : il est fixé à Copenhague, et a publié de sa composition : 1° Sonatine pour piano, op. 5 ; Copenhague, Lose. 2° Six divertissements pour piano, en forme de valses ; Hambourg, Bœhme. 3° Pot-pourri sur des thèmes de Mozart et de C.-M. de Weber ; Copenhague, Lose. 4° Variations sur l'air *Non più andrai,* op. 2 ; *ibid.* 5° Plusieurs recueils de danses, d'écossaises et de valses.

J.-G.-A. Schwarz, membre de la même famille et pianiste comme le précédent, a publié plusieurs suites de petites pièces et de variations à Wolfenbuttel, chez Hartmann.

SCHWARZ (Gabriel), cantor à Meinungen, né dans cette ville vers 1812, est auteur d'un livre intitulé : *Ueber den vierstimmig Choral-Gesang für den gottesdienstlichen Gebrauch der evangelischen Kirche,* etc. (Sur le chant choral à quatre voix à l'usage des fêtes de l'église évangélique, etc); Meinungen, Besemfelder, in-8°.

SCHWEGLER (Jean-David), hautboïste distingué et compositeur, naquit le 7 janvier 1759, à Endersbach, dans le Wurtemberg. Après avoir fait son éducation dans l'académie militaire, il fut destiné à embrasser l'état de marbrier; mais il l'abandonna pour la musique. Le hautbois fut l'instrument qu'il choisit; il y fit de rapides progrès. Son talent le fit admettre dans la chapelle du duc de Wurtemberg. Il mourut à Stuttgart, en 1817. Ses compositions se font remarquer par de gracieuses mélodies et beaucoup de correction dans l'harmonie. On connaît de lui seize concertos pour le hautbois, quatre symphonies concertantes, six quatuors pour le même instrument, six trios *idem,* des duos, et douze solos, plusieurs concertos, duos et solos pour cor, clarinette et flûte, des pièces d'harmonie pour les instruments à vent, et des chansons avec accompagnement de piano. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° Quatre quatuors pour deux flûtes et deux cors, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Duos pour deux flûtes, op. 1 et 2; *ibid.* 3° Douze chansons à voix seule, avec accompagnement de piano; *ibid.*

SCHWEIGHOFER (Jean-Michel), fils d'un facteur de pianos, est né à Vienne, en 1806. Promberger, autre facteur de cette ville, l'adopta dans sa jeunesse, et lui fit commencer l'étude de la construction des instruments dans ses ateliers. A l'âge de dix-neuf ans il voyagea pour augmenter ses connaissances et visita Munich, Stuttgart, Carlsruhe, Strasbourg, Paris et Londres, travaillant chez les principaux facteurs, et acquérant chaque jour plus d'habileté. A son retour, il passa par la Hollande, les principales villes du Rhin, parcourut la Suisse, l'Italie, le Tyrol, l'Allemagne méridionale, la Silésie, la Pologne et termina ses voyages en visitant Odessa, Berlin et Prague. De retour à Vienne, il y a établi, en 1832, une fabrique de pianos dont les produits sont renommés.

SCHWEIGL (Ignace), violoniste allemand, vécut à Vienne dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par une méthode pour le violon intitulée : *Grundlehre der violine;* Vienne, 1785, in-4°. Plus tard, il donna une deuxième édition perfectionnée du même ouvrage, divisée en deux parties, sous ce titre : *Verbesserte Grundlehre der Violin, zur Erleichterung der Lehrer und zum Vortheil der Schüler gründlicher Unterricht, die Violin zu spielen,* etc. (Méthode améliorée de violon, pour faciliter l'enseignement des maîtres et profiter aux élèves, etc.), première partie; Vienne, 1794. Deuxième partie, *ibid.,* 1795, in-4° obl. On trouve des exemplaires de cette édition avec l'indication de Prague, chez Widmann.

SCHWEINFLEISCH (...), facteur d'orgues à Leipsick, apprit les éléments de cet art à Altenbourg, chez Trost, son oncle maternel, depuis 1731 jusqu'en 1739. En 1768, il construisit le bel orgue de l'église réformée de Leipsick, composé de vingt-cinq jeux, deux claviers et pédale.

SCHWEITZER (Antoine), maître de chapelle du duc de Gotha, naquit en 1737, à Cobourg, où le duc lui donna les meilleurs maîtres, dès sa dixième année. Lorsque son éducation musicale fut assez avancée, il alla étudier la composition à Bayreuth, chez le maître de chapelle Kleinknecht. Lorsqu'il quitta cette ville, il se rendit à Hildburghausen, dont le prince le nomma directeur de sa musique. L'Opéra de cette cour était alors dans toute sa splendeur, et cette circonstance décida de la vocation de Schweitzer pour la musique dramatique. Ses progrès décidèrent le duc de Hildburghausen à l'envoyer en Italie pendant trois années. En 1772, il accepta la position de directeur de la musique du duc de Saxe-Weimar. L'incendie du château lui fit perdre cette place; il se rendit alors à Gotha avec la troupe de Seiler, et obtint la position de maître de chapelle de la cour. Son dernier ouvrage fut un morceau de musique d'église qui devait être exécuté à l'occasion de la convocation des États; il ne l'avait point encore achevé, lorsqu'il mourut d'une fièvre ardente, le 23 novembre 1787, à l'âge de cinquante et un ans. Son opéra d'*Alceste* fut considéré comme son meilleur ouvrage; il fut joué avec succès sur la plupart des théâtres de l'Allemagne, et l'on fit deux éditions de la partition réduite pour le piano. On connaît, sous le nom de Schweitzer, les opéras dont les titres suivent : 1° *Elisium,* drame musical; partition pour le piano; Kœnigsberg, 1774. 2° *Alceste,* opéra sérieux de Wieland; partition pour le piano; Leipsick, 1774, Berlin, 1786. 3° *Die Dorfgala* (le Gala de village), opéra-comique; partition

pour le piano; Leipsick, 1777. 4° *Der lustige Schuster* (le Cordonnier joyeux), opéra-comique. 5° *Apollo unter den Hirten* (Apollon parmi les bergers), prologue. 6° *Aurora,* opéra de Wieland. 7° *Die Wahl des Hercules* (le Choix d'Hercule). 8° *Die Stufen des menschlichen Alters* (les Périodes de la vie humaine), prologue. 9° *Valmire et Gertrude,* opéra. 10° *Ervin et Elmire,* opéra. 11° *Das Fest der Thalia* (la Fête de Thalie), prologue. 12° *Polixène,* drame. 13° *Pygmalion,* monodrame. 14° *Rosamunde,* grand opéra de Wieland. 15° *Die Waffen des Achilles,* (les Armes d'Achille), grand ballet. 16° *Die Amazonen* (les Amazones), *idem.* Schweitzer a écrit aussi beaucoup de musique pour des comédies ou tragédies, par exemple: 17° Ouverture pour la tragédie de *Richard III.* 18° Musique pour *Philémon et Baucis.* 19° *Idem* pour *Offentlichen Geheimniss* (le Secret connu de tout le monde), etc.

SCHWEMMER (Henri), directeur de musique de l'école de Saint-Sébald, à Nuremberg, naquit le 28 mars 1621, à Gubertshausen, en Franconie. La guerre et la peste l'obligèrent, dans sa jeunesse, à s'éloigner du lieu de sa naissance, pour se réfugier d'abord à Weimar, puis à Cobourg. En 1641, il fréquenta l'école de Saint-Sébald de Nuremberg, et y prit des leçons de musique de Kindermann. Les progrès qu'il fit dans cet art lui firent obtenir, en 1656, la place de co-directeur du chœur, conjointement avec le maître de chapelle Heinlein. Après la mort de celui-ci, la place de premier directeur de musique fut donnée à Schwemmer, en 1670. C'est dans son école que se sont formés les célèbres musiciens allemands Jean Krieger, Jean Pachelbel, Jean-Gabriel Schütz, et Maximilien Zeidler. Schwemmer mourut à Nuremberg, le 26 mai 1696, à l'âge de soixante-seize ans. Ses compositions étaient fort estimées de son temps; on n'en a rien publié.

SCHWENKE ou **SCHWENCKE** (Chrétien-Frédéric-Théophile ou Gottlieb), né le 30 août 1767, à Wachenhausen, dans le Harz, reçut les premières leçons de musique de son père. Kirnberger et Marpurg furent ensuite ses maîtres pour la théorie de la science et pour la composition. Après avoir achevé ses cours sous la direction de ces deux maîtres, il fréquenta les universités de Halle et de Leipsick et s'y livra à l'étude des mathématiques et de la philosophie. Le 1er octobre 1789, il fut choisi pour succéder à Charles-Philippe-Emmanuel Bach, en qualité de *cantor* et de directeur de musique de l'église Sainte-Catherine à Hambourg, quoiqu'il ne fût âgé que de vingt-deux ans, et le reste de sa vie s'écoula dans cette situation. Il mourut à Hambourg, le 27 octobre 1822, à l'âge de cinquante-cinq ans. Les premiers travaux de Schwenke furent des arrangements d'opéras pour le piano, particulièrement ceux de Mozart, des pièces pour piano et flûte, et des chansons avec accompagnement de piano, gravés à Hambourg. Pour l'église de Hambourg, il a écrit plusieurs cantates, à l'occasion du couronnement des empereurs Léopold et François II, des cantates pour Noël, des chants pour la fête de Pâques, et pour beaucoup d'autres solennités de l'église, depuis 1789 jusqu'en 1794. On a aussi gravé ou imprimé de sa composition : 1° Trois sonates pour piano et violon, op. 3; Berlin, 1792. 2° *Pater noster,* en partition réduite pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1799, in-4°. 3° *La Sérénité d'âme,* ode de Klopstock, imprimée comme supplément de la *Gazette musicale de Leipsick*, première année. Schwenke a mérité aussi les éloges de ses compatriotes par l'instrumentation de l'*Adélaïde* de Beethoven, et par de nouvelles combinaisons d'orchestre pour le *Messie* de Hændel et pour la messe en *si* mineur de Jean-Sébastien Bach.

SCHWENKE (Jean-Frédéric), fils aîné du précédent, est né à Hambourg, le 30 avril 1792. Dans sa jeunesse, il se livra particulièrement à l'étude du violoncelle, et reçut des leçons de Prell et de Bernard Romberg pour cet instrument. Les règles de l'harmonie et de la composition lui furent enseignées par son père. S'étant ensuite attaché particulièrement à l'orgue, il fit de grands progrès dans l'art d'en jouer, et ses efforts furent récompensés, le 2 juillet 1829, par la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas. Il a écrit plus de trois cents préludes pour l'orgue. On lui attribue environ cent chants à quatre voix, et l'harmonisation de soixante-quinze chansons russes à quatre parties. Il est aussi auteur d'un quintette pour quatre violoncelles et contrebasse, qualifié d'*admirable* dans le *Lexique* de Schilling. Enfin, on a de Jean-Frédéric Schwenke un bon livre choral intitulé : *Choralbuch zum Hamburgischen Gesangbuche;* Hambourg, 1832, in-4°. Ce livre contient les mélodies de tout le chant en usage à Hambourg, suivi d'un appendice où l'on trouve : 1° Une notice historique du docteur Rambach sur les poëtes et compositeurs des chants chorals. 2° Un catalogue de livres de chant qui

contiennent les mélodies. 3° Un catalogue des auteurs qui les ont harmonisés. 4° Le rit de l'office divin à Hambourg. 5° Des notices et des remarques à l'usage des organistes concernant les orgues des cinq églises pricipales de Hambourg. En 1830, Schwenke a fait construire, sur ses propres plans, par le facteur d'instruments J.-G. Schültz, un grand piano double avec pédales, sur lequel quatre personnes peuvent jouer à la fois et produire beaucoup d'effet. Il est mort à Hambourg, en 1832.

SCHWENKE (Charles), compositeur et pianiste, né à Hambourg, le 7 mars 1797, est le second fils de Charles-Frédéric-Théophile. Formé d'abord par les leçons de son père, son talent s'est ensuite développé dans les voyages qu'il entreprit dès sa dix-septième année. Stockholm, Pétersbourg, Moscou, Vienne et Paris sont les principales villes qu'il a visitées, et qui l'ont arrêté plus ou moins longtemps. Dans les derniers temps, il a publié beaucoup de compositions nouvelles à Paris. Parmi ses meilleurs ouvrages, on remarque : 1° Sonates à quatre mains pour le piano, op. 10, 11 et 16; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Sonate pour piano et violon ; *ibid.* 3° Beaucoup de fantaisies *idem,* notamment les œuvres 30, 33, 34, 35, 40, etc. ; Paris, Schlesinger. 4° Beaucoup de rondos, divertissements, fantaisies et thèmes variés pour piano seul. Une symphonie de sa composition, à grand orchestre, a été exécutée dans un des concerts de la Société du Conservatoire, puis à Hambourg, en 1843. Elle a été arrangée pour piano à quatre mains, et publiée à Hambourg, chez Boehme. Le malheur de Schwenke, comme de beaucoup d'autres artistes de mérite de nos jours, est d'avoir été à la solde des éditeurs de musique, sous la condition de sacrifier le sentiment pur de l'art à la spéculation de la mode. Schwenke est retourné à Hambourg en 1844; je crois qu'il y vit encore (1864).

SCHWENTER (Daniel), professeur de langues orientales et de mathématiques, inspecteur du collége et bibliothécaire à Altdorf, né à Nuremberg, en 1585, mourut à Altdorf, le 19 janvier 1636. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un qui a pour titre : *Deliciæ physico-mathematicæ;* Nuremberg, 1634; il y traite de la musique.

SCHWINDEL ou **SCHWINDL** (Frédéric), compositeur hollandais, né à Amsterdam, vers 1740, jouait de plusieurs instruments, entre autres de la flûte, du violon et du clavecin. Homme de talent, il aurait pu se faire dans sa patrie une situation honorable; mais ses dettes l'obligèrent à se réfugier à Genève, où il établit un concert et une école de musique vers 1776. Après quelques années de séjour en cette ville, il alla s'établir à Mulhouse. Le mauvais état de ses affaires l'obligea encore de s'éloigner de celle-ci, et de se réfugier à Lausanne, en 1786. Il n'y resta que peu de temps, car il mourut à Carlsruhe, le 11 août de la même année. On a imprimé sous le nom de cet artiste les compositions dont les titres suivent : 1° Six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 1 ; Amsterdam. 2° Six *idem,* op. 2 ; *ibid.,* 1765. 3° Six *idem,* op. 3 ; Liége, 1768. 4° Douze duos pour deux violons, à l'usage de commençants, op. 4 ; La Haye, 1770. 5° Six duos pour violon et violoncelle, op. 6 ; Amsterdam. 6° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 7 ; *ibid.* 7° Quatre trios pour clavecin, violon et basse, op. 8 ; *ibid.* 8° Six duos pour violon et alto, op. 10; Amsterdam, 1779. 9° Six duos pour deux flûtes ; Paris, 1780. 10° Six trios pour flûte, violon et basse ; *ibid.* Schwindel a composé aussi la musique de deux petits opéras allemands intitulés : 1° *Le Tombeau de l'amour,* 2° *Les trois Fermiers,* ainsi que celle de quatre opéras français qui n'ont point été représentés.

SCIO (Étienne), violoniste et compositeur, né à Bordeaux, en 1766, fut d'abord attaché à l'orchestre du théâtre de Toulouse, puis, en 1788, il devint premier violon du grand théâtre de Marseille, où il écrivit la musique de plusieurs ballets et divertissements. Ce fut dans cette ville qu'il épousa l'actrice célèbre (*voyez* la notice suivante), connue auparavant sous le nom de mademoiselle Crécy. Appelé à Paris, en 1791, pour diriger l'orchestre du théâtre Molière, il y fit représenter quelques opéras de circonstance, tels que *la France régénérée,* en un acte (1791), *le Réveil de Camaillaka* (1791), et *le Sopha* (1792). Des mécontentements décidèrent Scio à quitter la direction du théâtre Molière, en 1792, pour entrer dans l'orchestre du théâtre Feydeau. Dans la même année, il fit représenter à ce théâtre *Isidore et Montrose,* opéra en deux actes, qui fut suivi de *Lisia,* et du *Tambourin de Provence,* au théâtre de la Cité, en 1793. Cet artiste mourut à Paris, d'une phthisie pulmonaire, le 21 février 1796, avant d'avoir accompli sa trentième année.

SCIO (Julie-Angélique), femme du pré-

cédent, actrice et cantatrice célèbre de l'Opéra-Comique, dont le nom de famille était **LEGRAND**, naquit à Lille, en 1768. Un officier de la garnison de cette ville l'ayant enlevée, puis abandonnée, elle fut obligée de chercher des ressources au théâtre, et débuta, à l'âge de dix-huit ans, sous le nom de mademoiselle **CRÉCY**, dans l'opéra-comique. En 1787, elle était à Montpellier, et y tenait déjà l'emploi des premiers rôles dans l'opéra, car elle obtint l'année suivante un congé pour aller, avec Gaveaux (*voyez* ce nom), donner des représentations à Avignon. Elle y eut tant de succès dans les rôles d'Agathe, de *l'Ami de la maison*, et de Colette, du *Devin du village*, qu'on lui jeta des couronnes et des vers, honneur qui ne se prodiguait point alors. Engagée, en 1789, au Grand-Théâtre de Marseille, elle y joua et chanta avec un rare talent les rôles principaux de l'opéra et de l'opéra-comique. Ce fut là qu'elle prit le nom sous lequel elle s'est rendue célèbre, en devenant la femme d'Étienne Scio, premier violon du théâtre. Boursault-Malherbe, ayant alors quitté la direction du spectacle de Marseille pour faire bâtir à Paris le *théâtre Molière*, appela M. et madame Scio pour faire l'ouverture de celui-ci, en 1791. La scène sur laquelle elle parut pour la première à Paris n'était pas digne de son talent : elle ne tarda point à la quitter pour débuter au nouvel Opéra-Comique de la rue Feydeau, en 1792, et se fit une brillante réputation par la manière dont elle joua et chanta plusieurs rôles, entre autres celui d'Euphémie, dans *les Visitandines*. Le timbre pur et métallique de sa voix, son instinct musical, l'expression de son chant et son intelligence de la scène composaient l'ensemble d'un des plus beaux talents qu'il y ait eu à l'Opéra-Comique. Bientôt les rôles principaux des ouvrages les plus importants lui furent confiés, et telle fut la perfection qu'elle y mit, que toutes les cantatrices qui s'y sont essayées après elle n'ont pu soutenir la comparaison. Parmi les opéras qui durent une partie de leur succès au talent de madame Scio, on remarque : *la Caverne, Roméo et Juliette, Télémaque, Montano et Stéphanie, Médée, les deux Journées, Léonore ou l'Amour conjugal*, etc. Elle ne brillait pas seulement dans le genre sérieux et dans le drame, car on lui vit jouer avec autant de gaieté que d'esprit les rôles de Fulbert, dans *le Petit Matelot*, et celui de *la Jeune Prude*. Malheureusement quelques rôles écrits dans la région élevée de la voix et dans des proportions trop fortes, usèrent de bonne heure son organe, et préparèrent la maladie de poitrine qui la mit au tombeau à la fleur de l'âge. Demeurée veuve en 1796, elle épousa, quelques années après, Messier, employé du trésor; mais cette union ne fut pas heureuse, et les époux la rompirent d'un commun accord par le divorce. Après la réunion des deux Opéras-Comiques, madame Scio resta en possession des premiers rôles de son emploi ; peu de temps après, les symptômes du dépérissement de sa santé se firent apercevoir; elle mourut à Paris, des suites d'une phthisie pulmonaire, le 14 juillet 1807, à l'âge de trente-neuf ans.

SCIROLI (GRÉGOIRE), compositeur napolitain, né vers 1725, fit ses études musicales au conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, puis fut professeur d'harmonie et d'accompagnement au conservatoire *de' Figliuoli dispersi* de Palerme. Il fit représenter dans cette ville, en 1749, *Ulisse errante;* deux ans après, il donna au théâtre de Naples *Achille in Sciro*, en trois actes, puis *la Merope*, en trois actes. On a gravé de sa composition, à Paris, en 1770, six trios pour deux violons et basse, op. 1, et un concerto pour flûte, avec violon et basse. On ignore l'époque de la mort de cet artiste.

SCOLARI (JOSEPH), compositeur dramatique, né dans l'État vénitien, vers 1720, se distingua moins par le savoir dans l'art d'écrire que par la nouveauté des idées, la grâce et l'esprit de ses mélodies. Les titres connus de ses opéras sont les suivants : 1° *Pandolfo*, en 1745. 2° *La Fata maravigliosa*, 1746. 3° *L'Olimpiade*, 1747. 4° *Il Vello d'oro*, 1749. 5° *Chi tutto abbraccia nulla stringe*, Venise, 1753. 6° *La Cascina*, 1756. 7° *Statira*, 1756. 8° *La Conversazione*, 1758. 9° *Artaserse*, 1758. 10° *Alessandro nell' Indie*, 1758. 11° *Il Ciarlatano*, 1759. 12° *La Buona figliuola maritata*, 1762. 13° *Cajo Mario*, à Milan. 13° (*bis*) *Tamerlano*, en trois actes. 14° *La Famiglia in scompiglio*, à Dresde. 15° *La Donna stravagante*, à Venise, 1766. 16° *La Schiava riconosciuta*, ibid., 1766. On connaît aussi en manuscrit une symphonie et un concerto pour le violon, qui se trouvaient autrefois dans le magasin de musique de Breitkopf, à Leipsick.

SCONDITO (le duc CAPUE), amateur distingué, né à Naples, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vivait encore dans cette ville, en 1849. Il eut pour maîtres de composition Fenaroli et Tritto. Il a beaucoup écrit ; mais ses ouvrages sont restés en manuscrit.

Parmi ses productions se trouvent : 1° *Eutimo di Locri*, cantate à quatre voix avec chœurs. 2° *La Danza*, cantate à deux voix. 3° *Psiche nella regia di amore*, cantate à trois voix avec chœurs. 4° *La Corona di rose*, cantate à trois voix. 5° *Briseide*, drame en deux actes. 6° *Angelica e Medoro*, cantate à quatre voix avec chœurs. 7° *Arianna e Bacco*, cantate à deux voix. Beaucoup d'autres cantates à deux voix et à voix seule. 8° Une Messe, un *Credo* et un *Dixit*, à quatre voix et orchestre. 9° Des *Canzones* et des duos avec accompagnement de piano.

SCOPPA (Antoine), abbé et grammairien italien, né à Messine, dans la Sicile, en 1762, fut longtemps professeur de langues à Rome, et ne quitta cette ville que pour s'établir à Paris, vers 1805. Il y obtint un emploi à l'université, et enseigna les langues latine et italienne dans quelques instituts d'éducation. Après la restauration, l'abbé Scoppa retourna à Naples, où il fut bien accueilli par le roi, qui le chargea de l'organisation de quelques écoles d'enseignement mutuel. Le zèle qu'il déploya dans cette mission lui causa une maladie inflammatoire qui le conduisit au tombeau, le 15 octobre 1817. L'abbé Scoppa est auteur de plusieurs ouvrages concernant la grammaire de la langue italienne, et d'un livre qui a pour titre : *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la langue française;* Paris, veuve Courcier, 1811-1814, trois volumes in-8° avec cinquante-six planches de musique. L'auteur établit d'abord qu'il y a trois systèmes de versification, savoir : 1° La versification métrique, qui fut celle des Grecs et des Latins. 2° La versification rhythmique, qui n'est qu'une versification métrique irrégulière, où des pieds rhythmiques, composés du même nombre de syllabes, sont substitués aux pieds métriques analogues, sans égard aux valeurs prosodiques, et même souvent à la position de l'accent. 3° La versification harmonique, basée sur la quantité des syllabes divisée par la césure, et harmonisée par la rime. Suivant l'opinion émise par le P. Sacchi, en 1770, dans ses dissertations intitulées : *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo, e nella poesia*, l'abbé Scoppa établit que la versification rhythmique renferme le lien et le principe commun de toute versification : il croit que ce principe, appliqué à la versification française, peut rendre la poésie de cette langue aussi harmonieuse et aussi favorable à la musique que la poésie italienne. Les analyses auxquelles il se livre à cet égard sont pleines d'intérêt. Dans la seconde partie de son livre, l'abbé Scoppa s'occupe spécialement de l'union de la poésie et de la musique, et ses efforts ont pour but de démontrer qu'il n'y a de propres au chant que les vers qui renferment les pieds rhythmiques adoptés par lui, et qui rentrent dans ses formules. Son erreur vient, comme celle de l'abbé Baini (*voyez* ce nom), de ce qu'il n'a point vu que, dans la musique moderne, le rhythme musical absorbe le rhythme poétique, comme le mètre poétique des anciens absorbait le rhythme musical. Choron a fait un bon rapport à la quatrième classe de l'Institut de France sur le livre de Scoppa; ce morceau de critique a été publié sous ce titre : *Rapport présenté au nom de la section de musique, et adopté par la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France, dans ses séances du 18 avril et des 2 et 9 mai 1812, sur un ouvrage intitulé : Les vrais principes de la versification*, etc.; Paris, F. Didot, 1812, in-4° de soixante-quatre pages. Scoppa a fait un extrait de son grand ouvrage, et l'a publié sous ce titre : *Des beautés poétiques de toutes les langues, considérées sous le rapport de l'accent et du rhythme;* Paris, F. Didot, 1816, in-8°.

SCORPIONE (Dominique), né vers 1645, à Rossano, ville de la Calabre, entra dans sa jeunesse chez les grands cordeliers, appelés *mineurs conventuels*, de cette ville. Après avoir rempli quelque temps les fonctions de maître de chapelle du couvent de son ordre, à Rome, il fut appelé en la même qualité à la cathédrale de Messine. En 1701, il quitta cette ville pour aller au couvent de Saint-François, à Bénévent, où l'archevêque Orsini le nomma maître de chapelle du séminaire. Il paraît avoir terminé ses jours en ce lieu. Le P. Scorpione s'est fait connaître par quelques compositions, parmi lesquelles on remarque : 1° *Sacra modulamine una cum litaniæ B. M. V. a 2 e 3 voci*, op. 1; Bologne, Jacques Monti, 1672. 2° *Compietà da Cappella con le quattro Antifone et le litanie della B. V. M. a 5 voci*, op. 2; *ibid.*, 1673. 3° *Mottetti a 2, 3, 4 voci con una Messa concertata a 5 voci, lib.* 2, op. 3; Rome, Jean Muzio, 1675. On a aussi du P. Scorpione deux ouvrages où l'on trouve de bonnes choses sur la musique; le premier a pour titre : *Riflessioni armoniche;* Naples, 1701, in-4°. Le second est un traité historique et théorique du plain-chant, intitulé : *Istruzioni corali non meno utili*

che necessarie a chiunque desidera essere vero professore del canto piano; Bénévent, 1702, un volume in-4° de cent soixante-deux pages. Après le titre de l'ouvrage, on lit *Opera settima;* les autres productions du P. Scorpione sont sans doute des compositions pour l'église, dont la nature n'est pas connue jusqu'à ce jour.

SCOTTI (BARTHOLOMÉ), maître de chapelle *de' Santi Crocifici,* à Como, naquit dans cette ville, en 1770, et fit ses études musicales sous la direction de l'abbé Pasquale Ricci. En 1811, il a fait exécuter, dans l'église dont il était maître de chapelle, de beaux motets et psaumes de sa composition, tous les vendredis du carême.

SCOTTO (OTTAVIANO), imprimeur de musique, naquit à Monza (Lombardie), dans les premières années du seizième siècle, ou vers la fin du quinzième. Il s'établit à Venise, et, comme Marcolini de Forli, imprima avec les caractères inventés par Ottaviano dei Petrucci (*voyez* ce nom). Le plus ancien ouvrage connu, produit de ses presses, est celui qui a pour titre : *Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per Messer Adriano* (Willaert), *novamente stampata et con ogni diligentia corretta.* On n'y trouve pas son nom, mais sa marque, c'est-à-dire une sphère avec cette inscription : *Famam extendere factis est virtutis opus.* Dans la sphère même, se trouvent les initiales O. S. M. (*Octavianus Scotus Modoëtiensis*). Deux pages plus loin est la date M. L. XXXVI, et au-dessous ces mots : *Cum gratia et privilegio.* Ce rare volume est à la bibliothèque impériale de Vienne. Dans la bibliothèque du Lycée communal de Bologne on trouve : *Verdelotto. Madrigali a 4 voci. In Venetia, per Octaviano Scotto,* 1537. La bibliothèque royale de Munich possède les ouvrages suivants, imprimés par Octavien Scotto : 1° *Il secondo libro di Madrigali di Verdelotto insieme con alcuni altri bellissimi Madrigali di Adriano e di Constantio Festa;* sans nom de lieu, 1537. 2° *Dei Madrigali de Verdelotto e di altri autori a cinque voci, libro secondo;* sans nom de lieu, 1538. 3° *Il terzo libro di Madrigali di Verdelotto;* sans nom de lieu, 1537. 4° *Adrian Willaert. Motecta quatuor vocum. liber primus. Venetiis,* 1539, *per Braudinum et Octavianum Scotum.*

SCOTTO, et quelquefois **SCOTO** (JÉRÔME), imprimeur de musique à Venise, vraisemblablement fils du précédent, commença à imprimer en 1539, eut un établissement considérable, et mit au jour un très-grand nombre d'œuvres des maîtres de son temps. Il était aussi musicien, et l'on a de sa composition : *Il primo libro de Madrigali a 2 voci. Venetia, app. Girolamo Scotto,* 1551, petit in-4° obl. Il y a une seconde édition de cet ouvrage, imprimée par l'auteur, en 1572. On connaît aussi un recueil de Madrigaux à quatre voix, sous le nom de Scotto, imprimé par lui à Venise, en 1542, avec quelques madrigaux d'Adrien Willaert. Jérôme Scotto mourut à Venise, en 1573 : ses fils lui succédèrent.

SCRIBANO (JEAN), chapelain chantre de la chapelle pontificale de Rome, naquit en Espagne, dans la seconde moitié du quinzième siècle. Après y avoir fait ses études littéraires et musicales, il entra dans les ordres, puis se rendit à Rome, où il fut admis dans la chapelle pontificale. Il y brillait, au commencement du seizième siècle. Quelques messes et motets de sa composition sont parmi les manuscrits de la chapelle Sixtine.

SCUDO (P.), critique, né à Venise, dans les premières années du dix-neuvième siècle, était âgé d'environ dix-neuf ans lorsqu'il fut admis dans l'institution musicale que Choron dirigeait à Paris. Ce fut là que je le connus d'abord. Les circonstances qui l'amenèrent en France me sont inconnues. Ses manières excentriques amusaient beaucoup ses condisciples, dont quelques-uns, à la tête desquels se place Gilbert Duprez, sont devenus des artistes de mérite. Lorsque Choron me parlait de son pensionnaire vénitien, il l'appelait *son bouffon.* Sa voix était médiocre et son éducation vocale à peu près nulle; mais il avait de l'intelligence, l'instinct italien, et beaucoup d'assurance en lui-même. Incessamment occupé de musique dans l'école où il était entré, son instruction pratique se développa par l'étude des œuvres classiques que Choron faisait exécuter par ses élèves à peu près exclusivement. L'enseignement technique du chant et de la vocalisation n'était pratiqué que d'une manière fort imparfaite dans l'institution qu'il dirigeait; en sorte que M. Scudo n'apprit pas cet art dans les conditions normales. Cependant, ce fut lui qu'on choisit, en 1824, en sa qualité d'Italien, pour chanter un des rôles secondaires du *Viaggio à Reims,* opéra de circonstance écrit par Rossini à l'occasion du sacre de Charles X. Un des résultats de la révolution des journées de juillet 1830 ayant été l'anéantissement de l'institution de musique religieuse dirigée par Choron, M. Scudo dut en

sortir, ainsi que les autres élèves adultes, et chercher comme eux une position : je le perdis de vue à cette époque. Suivant les renseignements que j'ai recueillis, il entra dans la musique d'un régiment pour y jouer la seconde clarinette, et il était en garnison à Nantes, en 1832; circonstance qui m'étonne, car je n'avais pas eu connaissance, autrefois, qu'il jouât d'un instrument. A la même époque, il s'était, dit-on, passionné pour les opinions des théosophes, secte de rêve-creux en philosophie, qui, au seizième siècle, eut pour chef Paracelse, et qui compta parmi ses partisans Jacques Bœhm, Corneille Agrippa, Van Helmont, ce fou de Robert Flud (*voyez* ce nom), auteur d'une ridicule *Architectonie de la musique;* enfin, Saint-Martin, qui en préconisait les idées à la fin du dix-huitième siècle. Quelles que soient les causes qui introduisirent M. Scudo dans les nébuleuses doctrines de cette secte, il paraît certain qu'elles eurent pour effet de l'initier aux notions élémentaires de la philosophie, et de faire naître en lui le goût de certaines études auxquelles il n'avait pas songé auparavant. De retour à Paris, il s'y livra à l'enseignement de la musique vocale et publia des romances. J'ignore quelle était la valeur des leçons de chant qu'il donnait, mais ses romances (!), je les connais. Cela s'appelait *l'Aurore*, *les Bluets*, *la Captive*, *Chant vénitien*, *Fleur de l'âme*, *Partez, âme chrétienne*, *les Regrets du chévrier*, *la Sérénade napolitaine*, *Souvenir*, *Ton regard*, *le Vœu*, *la Baigneuse*, *Résignation*, *Écoutez, la cloche sonne*, *le Dante*, *Boutade*, *les deux Anges*, *l'Aveu*, *le Fil de la Vierge*, *l'Hirondelle et le Prisonnier*, etc. Je ne m'étonne pas que, dans tout cela, il n'y ait pas une idée, pas une phrase qui mérite d'être citée, ou qui ne ressemble à ce que tout le monde connaît ; M. Scudo n'est pas le seul qui fasse de mauvaises romances; mais ce qui n'est pas ordinaire, ce sont les niaiseries de l'harmonie dans ses accompagnements de piano, quand ce ne sont pas des monstruosités; ce sont les phrases mal rhythmées et boiteuses; les contresens de repos dans la musique avant le repos du vers; enfin, cent fautes d'écolier mal enseigné. Je ne puis relever ici tout cela par des extraits notés; mais je crois devoir indiquer aux musiciens instruits les romances intitulées : *le Dante*, *la Baigneuse*, et surtout *Souvenir*, où toutes les fautes d'harmonie et de phrasé semblent avoir été accumulées à plaisir. Ils connaîtront, par l'examen de ces pièces, quelle est la portée de M. Scudo comme compositeur et comme harmoniste.

Il n'est pas rare, à l'époque actuelle, de voir les artistes se réfugier dans la presse, à défaut de succès dans leur art. M. Scudo nous offre un exemple fort heureux de ce changement de position ; car, ayant eu la bonne fortune d'être admis au nombre des rédacteurs de la *Revue des Deux-Mondes*, recueil excellent auquel les hommes les plus considérables de France, dans la science et dans la littérature, ont pris part, ses revues de musique se sont répandues sous leur patronage. Il est juste de dire qu'entre l'élève du pensionnat Choron et le rédacteur du feuilleton musical de la *Revue des Deux-Mondes*, il y a loin : c'est encore le même caractère, la même confiance en soi-même et le même penchant aux boutades excentriques; mais le collaborateur de la *Revue* a fait effort pour s'instruire; il a beaucoup lu et possède sur beaucoup de choses une certaine somme de connaissances générales dont l'élève de l'école de musique religieuse n'avait pas les premières notions. Malheureusement, ce qui lui manque, c'est d'être suffisamment musicien pour entrer dans la vraie critique analytique. Obligé, par ce défaut de connaissances techniques, de se réfugier dans les généralités et de faire, suivant son expression, *ses réserves*, quand il veut dissimuler son ignorance des choses dont il parle; empruntant du reste, çà et là, les choses toutes faites dont il a besoin; il ne peut éviter que des yeux exercés ne pénètrent le mystère de ses embarras. M. Marselli (*voyez* ce nom), philosophe napolitain et auteur du livre intitulé : *la Ragione della Musica moderna*, appelle M. Scudo *un des coryphées de la critique vulgaire* (1), parce que la critique plus élevée ne procède pas par des jugements absolus comme celle de M. Scudo; que cette critique, sincère autant qu'éclairée, examine, analyse, fait la part des qualités et celle des défauts; qu'elle ne se presse pas de conclure et n'affecte pas les allures de pédant de collége à l'égard de ceux dont elle apprécie les œuvres et le talent. La critique vulgaire, au contraire, a tous les défauts que l'autre évite, outre celui de l'insuffisance des lumières. C'est de la critique de tempérament; en un mot, ce n'est rien, et son existence n'est que d'un jour. Les airs hautains et l'âpreté du langage ne sont bienséants pour personne ; mais quand on a été chanteur

(1) A fine di porre in rilievo il cattivo andazzo d'una falsa critica, ho preso a parlare di M. Scudo, parendomi uno de' corifei della critica volgare, etc.

sans talent, seconde clarinette dans un corps de musique militaire, quand on a écrit de la musique dont pas une phrase n'a été remarquée ni retenue; enfin, quand on a fait des énormités de tout genre dans cette musique, la modestie est de nécessité absolue. M. Scudo a écrit dans un journal (*l'Art musical*), qu'on est toujours le fils de quelqu'un et qu'en critique il est le mien : s'il en est ainsi, je regrette que l'éducation et l'instruction musicale de cet enfant aient été trop négligées.

M. Scudo a réuni en volumes la plupart de ses articles insérés dans la *Revue des Deux-Mondes*, et les a publiés sous les titres suivants : 1° *Critique et littérature musicale;* Paris, Amyot, 1850, un volume in-8°. 2° *L'Art ancien et moderne; nouveaux mélanges de critique et de littérature musicales;* Paris, Garnier frères, 1854, un volume in-18. 3° *Critique et littérature musicales; deuxième série;* Paris, L. Hachette, 1859, un volume in-18. 4° *L'Année musicale, ou revue annuelle des théâtres lyriques et des concerts,* etc.; *ibid.*, 1860-1863, quatre volumes in-18. 5° *Le Chevalier Sarti;* ibid., 1857, un volume in-18. Ce dernier volume est une sorte de roman musical, dont les éléments sont pris un peu partout.

SCULTETUS ou **SCULPTETUS** (Jean), compositeur allemand, vivait à Lunebourg, au commencement du dix-huitième siècle. Son véritable nom allemand est ignoré. On a imprimé de sa composition un recueil de motets intitulé : *Thesaurus musicus continens cantiones sacras* 3-16 *vocum;* Lunebourg, 1621, in-4°.

SCULTETUS (Georges), né dans la dernière moitié du dix-septième siècle, au village de Rutsenz (Silésie), fit ses études à Wittenberg, et y publia une dissertation intitulée : *Hymnopœi Silesiorum;* 1711, in-8° de soixante-quatre pages. Cet écrit ne contient que de courtes indications biographiques sur les auteurs des chants du culte protestant.

FIN DU TOME SEPTIÈME.

BIOGRAPHIE
UNIVERSELLE
DES MUSICIENS

TOME HUITIÈME

TYPOGRAPHIE DE H. FIRMIN DIDOT. — MESNIL (EURE)

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

DEUXIÈME ÉDITION

ENTIÈREMENT REFONDUE ET AUGMENTÉE DE PLUS DE MOITIÉ

PAR F. J. FÉTIS

MAÎTRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES
DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE DE BRUXELLES, ETC

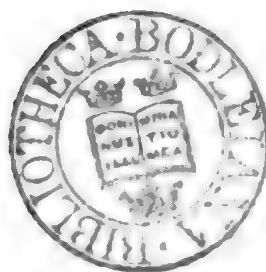
TOME HUITIÈME

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1865


BIBLIOTHECA · BODLEIANA
DOMINUS ILLUMINATIO MEA

BIOGRAPHIE
UNIVERSELLE
DES MUSICIENS

S

SEBASTIANI (JEAN), maître de chapelle de l'électeur de Brandebourg, né à Weimar, dans la première moitié du dix-septième siècle, a publié de sa composition une *Passion* à cinq voix et six instruments, avec basse continue, Kœnigsberg, 1672, in-fol. On connaît aussi sous son nom un recueil de chansons spirituelles et mondaines intitulé : *Geist-und weltliche Lieder in Melodien gesetzt;* Hambourg, 1675, in-fol.

SEBASTIANI (FERDINAND), virtuose sur la clarinette, est né à Naples, vers 1800. Ancien élève du collége royal de musique de cette ville, il y devint professeur de son instrument, et occupa en même temps la place de première clarinette solo du théâtre de Saint-Charles. En 1828, il a fait un voyage à Paris, et s'y est fait entendre avec succès. On a gravé de sa composition : première et deuxième fantaisies pour clarinette et piano, sur des motifs d'opéra; Paris, Pacini; Cavatine de *Norma*, variée pour clarinette et piano; Milan, Ricordi.

SÉBASTIEN (CLAUDE), de Metz, ainsi désigné parce qu'il était né dans cette ville, y était organiste vers le milieu du seizième siècle. Il n'est connu que comme auteur d'un livre rare et singulier, intitulé : *Bellum musicale, inter plani et mensurabilis cantus reges, de principatu musicæ provinciæ obtinendo contendentes;* Argentorati, ex officina Machæropœi, 1553, in-4° de vingt et une feuilles. A la fin du frontispice, on lit : *Habes, candide lector, in hoc bello musicali, non solum omnes controversias musicorum hinc inde agitatos, verum etiam quidquid in artificium ipsius musices pertinet, opus suis figuris et notis illustratum, quale antehac neque visum neque auditum.* Cette prétention de Sébastien est assez mal fondée, car on ne trouve rien dans son ouvrage, concernant la musique mesurée, qui ne soit dans ceux de plusieurs auteurs antérieurs, notamment dans les livres de Gafori et d'Ornithoparcus (*voyez* ces noms). Deux autres éditions, datées de 1563 et de 1568, in-4°, ont été publiées également à Strasbourg. L'édition de 1563 est à la Bibliothèque impériale de Paris. Quelques exemplaires de celle-ci portent la date de 1564. Le livre de Sébastien est une plaisanterie sérieuse sur les discussions agitées de son temps concernant la prééminence du plain-chant et de la musique mesurée. Il suppose que la musique est un pays divisé en plusieurs provinces, dont il décrit la situation, ainsi que la frugalité et les mœurs des habitants. Deux frères règnent, l'un sur la province du plain-chant, l'autre sur celle du chant figuré : généalogie de ces princes. L'envie et l'ivrognerie brouillent les deux frères. Chacun d'eux publie un manifeste et se prépare à la guerre. Plusieurs nations viennent au secours du roi du plain-chant; le pape, les cardinaux, évêques, abbés, chanoines, et même les ministres luthériens avec leurs femmes, fournissent leur contingent. Les paysans avec des fourches, des haches et des faux, enfin une troupe de racleurs et de gens qui chantent faux se rangent sous les drapeaux de la même armée. Celle du roi du chant figuré est composée des mesures, des modes, des temps, des prolations. Ces princes du sang commandent chacun un corps de troupes composé de notes rangées en ordre de bataille suivant leur espèce. Les discants (dessus),

ténors et basses sont les troupes auxiliaires. Lamentation de tout le peuple musical à l'approche de la guerre. Dispositions des chefs pour la bataille générale. Le combat s'engage : quelques notes y reçoivent tant de contusions, qu'elles deviennent toutes *noires*. Les succès se balancent d'abord des deux côtés et semblent un instant favoriser l'armée du plain-chant; mais la victoire se décide enfin pour le roi de la musique mesurée. Les deux frères se réconcilient; des plénipotentiaires sont nommés de part et d'autre; ils fixent les limites de chaque royaume. L'ouvrage est terminé (depuis le chapitre 29e jusqu'au 30e) par des définitions et explications des parties principales de chacun des deux genres de musique, que Sébastien a extraites en grande partie du traité d'Ornithoparcus. Le livre est précédé par une bonne et savante préface. Sébastien a eu quelques imitateurs dans le genre de la plaisanterie de son ouvrage. *Voyez* Sartorius (Érasme) et Behr (Jean).

SEBENICO (D.-Jean), professeur de chant, bon ténor et compositeur, naquit à Venise vers le milieu du dix-septième siècle. Il fut élève de Legrenzi (*voyez* ce nom). Attaché d'abord comme chanteur à la chapelle de Saint-Marc, il fut ensuite maître de chapelle à Cividale, dans le Frioul. En 1692, il fit représenter au théâtre *S. Giovanni e Paolo,* de Venise, son opéra intitulé l'*Oppresso sollevato*. Il a laissé en manuscrit de la musique d'église.

SECANILLA (D.-François), compositeur et écrivain espagnol sur la musique, naquit le 4 juin 1775, dans la petite ville de Corollera, diocèse de Saragosse. Il fit son éducation musicale comme enfant de chœur à l'église Notre-Dame *del Pilar*, de Saragosse, y eut pour maître de chant José Gil de Palomas, et apprit la composition sous la direction de Xavier Garcia. En 1797, il obtint au concours la place de maître de chapelle de la cathédrale d'Alfano, qu'il échangea, en 1800, pour celle de la cathédrale de Calahorra, dans la province de Logrono. Il y obtint un canonicat, en 1823, et y mourut le 26 décembre 1832. Musicien instruit, il a écrit beaucoup de messes, hymnes, motets, Vilhancicos (chants de Noël). M. Eslava (*voyez* ce nom) a publié une des messes de Secanilla, dans la seconde série de la *Lira Sacro-Hispana* (dix-neuvième siècle). Le chanoine Secanilla a laissé en manuscrit divers traités de musique en langue espagnole, à savoir : 1° *Théorie générale de la formation de l'harmonie*, et, en particulier, de la préparation et de la résolution des dissonances. 2° *Des effets de la musique.* 3° *Tableau des accords.* 4° *Méthode théorique et pratique pour composer la musique dans le style moderne.* 5° *Caractère de la musique d'église.* 6° *Traité des propriétés des modes, des voix et des instruments.* 7° *Traité de la décadence de la musique.* 8° *Opinion sur le système de Guido* (d'Arezzo). 9° *Observations contre la Génophonie de Virués.* 10° *Notes curieuses comme additions à la Escuela de Musica du P. Nassare.*

SECHTER (Simon), organiste de la cour de Vienne, est né le 11 octobre 1788, à Friedberg, en Bohême. Il était déjà âgé de onze ans lorsqu'il reçut les premières leçons de musique, et lorsqu'il fit ses premiers essais de composition, il ignorait absolument la théorie de l'harmonie. En 1804, il se rendit à Vienne, où son compatriote Kozeluch, et Hartmann, élève de Streicher, lui donnèrent quelques lecons de piano. Après sept années d'une existence précaire et pénible, Sechter obtint la place de maître de musique à l'institut des aveugles; puis l'abbé Stadler, qui avait apprécié son mérite, le fit entrer à la chapelle impériale, en qualité de surnuméraire. Dans la suite il y obtint la place d'organiste, qu'il occupa longtemps. Parmi les œuvres de Sechter, on remarque : 1° Quatuor pour deux violons, alto et basse; Vienne, Pennauer. 2° *Les quatre tempéraments,* plaisanterie musicale pour deux violons, alto et basse, op. 6; Vienne, Cappi. 3° Trois fugues pour piano ou orgue, op. 1; *ibid.* 4° Trois *idem*, op 2; *ibid.* 5° Vingt-quatre versets pour l'orgue, op. 3, *ibid.* 6° Trois fugues *idem*, op. 4, 5, *ibid.* 7° Six préludes *idem*, op. 8; *ibid.* 8° Trois fugues *idem*, op 9; *ibid.* 9° Douze versets et une fugue, *idem*, op. 12; *ibid.* 10° Prélude, fugue, canon et rondo, op. 13; *ibid.* 11° Six préludes, *idem*, livre II, op 14; *ibid.* 12° Canons *idem*, op. 15; Vienne, Mechetti. 13° Deux thèmes de Mozart, traités en contrepoint, op. 17; *ibid.* 14° Trois fugues, op. 20; Vienne, Cappi. 15° Trois préludes, op. 21; Vienne, Pennauer. 16° Trente-deux versets faciles pour l'orgue, op. 22; Vienne, Cappi. 17° Deux fugues sur la mélodie du cantique : *Grosser Gott, wir loben dich*, op. 48; Vienne, Diabelli. 18° Vingt fugues sur des chants d'église, op. 50; *ibid.* 19° Vingt-quatre préludes dans tous les tons, op. 52; Vienne, Artaria. 20° Fugue funéraire pour les obsèques de l'abbé Stadler, op. 55; Vienne, Diabelli. 21° Deux préludes, dans le style de Palestrina, op. 56; *ibid.* 22° Deux fugues, op. 61; Vienne,

Mechetti. 23° Plusieurs cahiers de variations pour le piano. 24° Messe brève à quatre voix, petit orchestre et orgue, op. 18 (en *fa*); Vienne, Cappi. 25° Messe avec un *Tantum ergo*, graduel et offertoire, pour soprano et alto avec orgue, op. 54; Vienne, Diabelli. 26° Des chants à plusieurs voix avec accompagnement. 27° *Wichtiger Beitrag zur Fingersetzung bei dem Pianoforte-spiel*, etc. (Essai important sur le doigter et le jeu du piano, etc.), op. 42; Vienne, Tresentzky. Outre ses ouvrages publiés, Sechter a en manuscrit environ vingt-cinq messes avec les graduels et offertoires, dont deux dans le mode phrygien, des graduels, *Te Deum*, et beaucoup de pièces d'orgue, un concerto pour piano, etc. Sechter a formé beaucoup d'élèves pour la composition et a publié un bon ouvrage intitulé : *Die Grundsætze der musikalischen Komposition* (Les principes purs de la composition musicale); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1853-1854, trois vol. gr. in-8°.

SECKENDORF (Charles-Sigismond, baron DE), ambassadeur du roi de Prusse au cercle de Franconie, naquit à Erlangen, le 26 novembre 1744, et mourut à Anspach, le 26 avril 1785, peu de temps après sa nomination d'ambassadeur. Il a fait imprimer à Weimar trois recueils de chansons avec accompagnement de piano, de sa composition, en 1779, 1780 et 1782. On connaît aussi sous son nom, en manuscrit, six quatuors pour deux violons, alto et basse.

J'ignore si madame Caroline de Seckendorf, auteur de plusieurs compositions pour le piano et le chant, est fille ou femme de ce seigneur. On a gravé sous ce nom : 1° Variations sur un air autrichien, pour piano seul; Berlin, Concha. 2° Six chansons allemandes avec accompagnement de piano; Augsbourg, Gombart. 3° Douze *idem*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

SEDLAZEK (Jean), virtuose sur la flûte, est né le 6 décembre 1789, à Ober-Glogau, dans la Silésie. Fils d'un tailleur, il apprit d'abord la profession de son père, et se livra à l'étude de la flûte dans ses moments de loisir. A l'âge de vingt et un ans, il se mit à voyager comme garçon tailleur. A Troppau, il travailla chez un maître qui lui procurait quelquefois le plaisir d'aller au théâtre entendre les opéras qu'on y représentait. De là il se rendit à Olmütz, puis à Brunn, et enfin à Vienne, où il commença à substituer la carrière de la musique à sa profession de tailleur, en se faisant employer comme flûtiste dans des sérénades et des bals. Son talent s'étant développé par l'exercice, il put entrer dans un orchestre, et dès lors il renonça à toute autre occupation que celles de sa nouvelle profession. Bientôt son nom acquit de la célébrité, et son habileté sur la flûte ne fut plus contestée. Il commença, en 1818, à parcourir l'Allemagne pour y donner des concerts, puis visita l'Italie, joua devant les souverains rassemblés au congrès de Vérone, et se rendit à Naples, en 1820. Après trois années de séjour en cette ville, il s'embarqua pour la Sicile, en 1823. Un tremblement de terre l'obligea à quitter Palerme pour se rendre à Rome pendant la semaine sainte. De retour à Naples, il s'y fit entendre avec de brillants succès, ainsi qu'à Florence, à Modène, à Parme, à Gênes, à Turin, à Venise, à Trieste et à Vienne, d'où il alla visiter ses parents, dans sa ville natale. Puis il se rendit à Paris, où il fit peu de sensation. En 1826, il s'est fixé à Londres, où je l'ai entendu, en 1829. Il s'y est marié peu de temps après. Sedlazek avait une grande volubilité dans les traits brillants, mais il était inférieur aux habiles flûtistes français pour la qualité du son et pour le style. On n'a publié de Sedlazek que des variations sur l'air *God save the King*, des contredanses pour deux flûtes, et quelques autres bagatelles.

SEDLEZKI (Jean-Balthazar), luthiste, né à Augsbourg, en 1727, s'est fait connaître par diverses compositions pour son instrument, qu'on trouvait autrefois en manuscrit chez Lotter à Augsbourg et chez Breitkopf. Cet artiste vivait encore sans emploi à Augsbourg, en 1771.

SEDMICK (....), bon facteur d'orgues de la Bohême, vivait à Prague dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages sont : 1° Le grand orgue des Dominicains, à Prague, qui, après la suppression du couvent, fut transporté à Trautenau. 2° Un bon orgue à l'église Saint-Laurent de Reichenberg, achevé en 1769.

SEDOTI (Joseph), habile sopraniste, né en 1710, à Arpino, petite ville du royaume de Naples, étudia dans l'école de D. Gizzi, et fut compagnon du célèbre Gizziello. Après avoir chanté à Rome, et sur les divers théâtres d'Italie et en Angleterre, il se retira dans sa patrie, où il mourut en 1780.

SEDOTI (le chevalier Philippe), probablement de la même famille que le précédent, naquit à Arpino, en 1710, et mourut dans la même ville, en 1784. Après avoir étudié le chant sous D. Gizzi, il passa au service de Fré-

déric le Grand, roi de Prusse, et resta attaché à cette cour pendant vingt-neuf ans.

SEDULIUS (Caïus-Cælius), prêtre et poëte, vécut dans le cinquième siècle de l'ère chrétienne. Trithème l'a fait naître en Irlande, d'autres en Écosse, et même en Espagne; mais on ne possède aucun renseignement certain sur son origine. On lui doit un poëme sur les miracles de Jésus-Christ, intitulé : *Paschale Carmen*, qui a été imprimé plusieurs fois. On lui attribue aussi les paroles et le chant de l'hymne *A solis ortus cardine*.

SEEBACH (Jean-André), né à Tiefenthal, près d'Erfurt, le 14 janvier 1777, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, et en apprit avec facilité les éléments, sous la direction de son père. A l'âge de treize ans, il reçut des leçons d'orgue de Kittel (*voyez* ce nom); mais il ne put rester longtemps sous la direction de cet excellent maître, car au mois d'octobre 1791, il dut entrer pour cinq ans chez le musicien de ville Rose, à Ronnebourg. Admis, en qualité de cor, à l'orchestre du théâtre de Magdebourg, en 1796, il y fit la connaissance de Pitterlin et de Zacharie, qui lui enseignèrent l'harmonie et le contrepoint. En 1799, Seebach fut nommé organiste du couvent de Birge, et vers le milieu de 1813, il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Ulrich, à Magdebourg, et la conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 28 juin 1823. Seebach était bon organiste, pianiste distingué, et jouait bien du violon, de l'alto et du violoncelle; mais il brilla surtout comme directeur d'orchestre dans les concerts de la loge des francs-maçons. On ne connaît de la composition de cet artiste que quelques chorals, des compositions maçonniques, et de petites pièces d'orgue.

SEEBER (Nicolas), organiste et constructeur d'orgues à Rœhmhild, dans le duché de Saxe-Meinungen, naquit à Hayna, près de cette ville, en 1680. Après avoir fréquenté l'école de son pays natal, depuis l'âge de cinq ans jusqu'à onze, il reçut jusqu'à sa quinzième année des leçons de l'organiste Jean-Gunther Harrass, pour le clavecin. Il se livra ensuite à l'étude de la construction des orgues, et y devint fort habile. En 1705, on lui offrit une place d'organiste à Amsterdam, mais le duc Henri de Rœhmhild lui ayant offert à la même époque la place de musicien de la cour, réunie à celle d'organiste de la ville, il préféra cette position, qui lui permettait de rester dans sa patrie. Il mourut à Rœhmhild, au mois d'avril 1739, laissant en manuscrit deux années complètes de musique d'église. Comme facteur d'orgues, il a construit cinquante-six instruments dans le duché de Saxe-Meinungen ainsi que dans les principautés de Würzbourg, de Bamberg et de Hildburghausen.

SEEGR (Joseph), dont le nom a été défiguré en ceux de **SEGER**, **SÆGER** et **ZEKERT**, fut un des meilleurs organistes de l'Europe, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il naquit en 1716, à Rzepin, près de Melnik, en Bohême. Il apprit si jeune les éléments de la musique, qu'il n'avait lui-même conservé aucun souvenir de sa première éducation musicale. Il trouva dans cet art les ressources nécessaires pour aller faire ses études littéraires à Prague, où il obtint le grade de bachelier ès lettres au collége des Jésuites. Après avoir achevé ses humanités, il prit la résolution de se livrer exclusivement à l'étude de l'orgue et de la composition : son premier maître fut un franciscain, très-habile organiste, nommé Bohuslaw Czernohorsky, qui lui communiqua pour son instruction les livres de Fux et de Berardi, ainsi que les compositions de Palestrina, Marcello et Caldara. Les partitions de ces grands maîtres furent la source où Seegr puisa les connaissances les plus solides dans l'art d'écrire. Jeune encore, il était déjà l'organiste le plus remarquable de la Bohême. Il avait obtenu une place de second violon à l'église Saint-Martin; elle lui procura de fréquentes occasions d'entendre l'excellent organiste Zach, qui était attaché à cette église. Lorsque Zach s'éloigna de Prague, il déclara hautement que Seegr était le seul organiste de cette ville qui pût le remplacer. Ce fut lui, en effet, qu'on choisit pour cet emploi, et pendant cinq ans il fut à la fois organiste de Saint-Martin, et premier violon de l'église dans le Thein. Pendant quarante et un ans il remplit ensuite la place de premier organiste de cette dernière, à laquelle il joignit, pendant trente-sept ans, celle d'organiste de l'église des Frères de la Croix. Lorsque l'empereur Joseph II visita Prague, en 1781, il fut si charmé du talent de Seegr, qu'il voulut l'attacher à sa cour; mais lorsque la nomination de l'artiste parvint à Prague, Seegr avait cessé de vivre, le 22 avril 1782, à l'âge de soixante-six ans. De magnifiques funérailles lui furent faites; tous les artistes de la Bohême s'étaient fait un devoir d'y assister : à leur tête se trouvaient ses élèves Missliwezeck, Jean Kozeluch, Koprziwa, Kucharz, Skrydaneck, etc. Toute la collection de musique de Seegr, ainsi que ses compositions, devinrent l'héritage de son gendre Fiebig;

mais le directeur de concert Ernst, de Gotha, fit l'acquisition de toutes ses pièces d'orgue, et les confia à Türk (*voyez* ce nom), pour les publier. Elles étaient en trop grand nombre pour qu'on pût les faire paraître toutes à la fois; Türk fit un choix de huit toccates et fugues, qu'il publia, en 1794, chez Breitkopf, à Leipsick, comme un spécimen du talent de Seegr, annonçant que ce cahier serait suivi de plusieurs autres. Les circonstances n'étaient pas favorables au moment de cette publication; elle eut peu de succès, en sorte que les autres cahiers ne parurent pas. Le mérite qui brille dans les pièces de ce recueil fait vivement regretter que les autres morceaux du même artiste n'aient pas vu le jour. On a cependant publié à Prague, chez Berra, et à Leipsick, chez Hofmeister, un recueil de préludes d'orgue de cet excellent artiste.

SEEL (Jacques), pasteur à Unterbrunn, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition le quatrième psaume de David, à huit voix; Cobourg, 1631, in-4°.

SEELEN (Jean-Henri DE), savant philologue, né le 8 août 1688, à Asel, près de Brême, fit de brillantes études au gymnase de Stade, puis fut professeur de grec et de latin dans le même collége. En 1713, la place de recteur à Flensbourg lui fut confiée, et cinq ans après il alla occuper le même poste à Lubeck, où il mourut, le 21 octobre 1762. Parmi les nombreux écrits de ce savant, on trouve une dissertation intitulée: *Programma Principem Musicum, ex sacra et profana historia, exhibens;* Flensbourg, 1715, in-4° de trois feuilles. Cet écrit a été réimprimé par Olaüs Moller dans ses *Orationes de eruditis musicis;* Flensbourg, 1715, in-4°. On le trouve aussi dans les *Miscellanea* de Seelen (Lubeck, 1736, in-8°, p. 340-381). On a aussi de ce savant une dissertation qui a pour titre : *Musarum ac Musicæ felix conjonctio illustri exemplo Augustini antistitis Hipponensis declarata;* Lubeck, 1756, in-4°.

SEELMANN (Auguste), né à Dessau vers 1812, a fait ses études musicales sous la direction de Frédéric Schneider. A sa sortie de l'école de ce maître, il a obtenu sa nomination d'organiste de l'église de la ville nouvelle et de professeur de musique à la maison des orphelins. On connaît de sa composition : 1° Deux petites fugues pour l'orgue, publiées par Kœrner, à Erfurt. 2° Quatre *Lieder* pour un chœur d'hommes, op. 3; Magdebourg, Heinrichshofen. 3° Le psaume 116^{me} (*Das ist mir Lieb, dass der Herr*) pour quatre voix d'hommes, op. 4; *ibid.* 4° *Schutz und Trutz* (Protection et Alliance), chant pour quatre voix d'hommes, op. 8; Leipsick, Siegel.

SEGER (Jean-Ernest), docteur et professeur de théologie à Kœnigsberg, naquit dans cette ville, le 2 janvier 1675. Il mourut, le 3 septembre 1719, avec le titre de pasteur de la vieille ville, à Kœnigsberg. On a de lui un livre intitulé : *De ludis scenicis* (Kœnigsberg, 1702, in-8°), où l'on trouve quelques détails concernant la musique de théâtre chez les anciens.

SEGNI (Jules), appelé communément **GIULIO DI MODENA**, parce qu'il était né à Modène, en 1498, fut organiste et claveciniste célèbre, dans la première moitié du seizième siècle. Vincent Lusignani (*voyez* ce nom), son oncle, fut son instituteur dans toutes les parties de la musique. Le 10 novembre 1530, il fut nommé organiste du premier orgue à l'église ducale de Saint-Marc, à Venise. Son nom est altéré, dans les registres de cette église, en celui de *Giulio Segnal.* Segni ne garda cette position que jusqu'au 29 mars 1533, ayant été appelé alors à Rome par le cardinal de Santa-Fiora, qui l'aimait et l'attacha à son service. Segni cessa de vivre à Rome en 1561, à l'âge de soixante-trois ans. Le cardinal, son patron, fit placer sur sa tombe une épitaphe honorable, dans l'église Saint-Blaise de la *Strada Giulia.* François Doni cite de cet artiste, dans sa *Libreria* (p. 66) : *Ricercati, intabolatura di organi et di liuto, in Venetia.* Cosme Bartoli parle du talent de Segni avec les plus grands éloges (1), et dit qu'il est plus remarquable encore sur les clavecins, épinettes, etc., que sur l'orgue : *Raro e vago,* dit-il, *è il suonare di Julio, ma egli vale molto più in su gli instrumenti da penna che in su gli organi.* Il ajoute à ces éloges diverses anecdotes qui prouvent que le talent de cet artiste produisait des effets extraordinaires sur les personnes qui l'entendaient. Parmi ces anecdotes, celle-ci surtout mérite d'être rapportée : « Le marquis *del Vasto,* arrivé en poste à Rome, se » rendit chez le pape Clément VII, et sans » prendre le temps d'ôter ses éperons, entra » immédiatement en conversation sérieuse » avec ce pontife, le cardinal de Medicis et un » secrétaire d'État, sur des affaires de la plus » haute importance. Pendant que ces person» nages délibéraient, on entendit tout à coup

(1) *Discorsi istorici universali*, p. 271.

» Segni, qui jouait du clavecin dans une autre » chambre. Le charme de son jeu fit une si » vive impression sur le pape et sur ses interlocuteurs, que tous se levèrent, oubliant les » affaires dont ils étaient occupés, et s'approchèrent du virtuose, pour avoir le plaisir de » l'entendre. »

SEGOND (L.-A.), docteur en médecine et sous-bibliothécaire de la Faculté de Paris, secrétaire de la Société de Biologie, et membre de plusieurs sociétés médicales, s'est occupé spécialement des organes de la voix. Lui-même, doué d'une belle voix de ténor, avait fait des études de chant sous la direction de Manuel Garcia fils, pour s'aider de la connaissance de l'art dans ses travaux de médecin et d'anatomiste. Le premier fruit de ses travaux fut un livre intitulé : *Hygiène du chanteur. Influence du chant sur l'économie animale. Causes principales de l'affaiblissement de la voix et du développement de certaines maladies chez les chanteurs; moyens de prévenir ces maladies;* Paris, Labé, 1846, un volume in-12 de deux cent quarante-six pages. Après la publication de cet ouvrage bien fait, M. Segond a lu à diverses époques à l'Académie des sciences de l'Institut de France plusieurs Mémoires relatifs aux phénomènes de la phonation. Ces Mémoires ont été réunis en un volume, qui a pour titre général : *Mémoires pour servir à l'histoire anatomique et physiologique de la phonation;* Paris, Rignoux, 1849, un volume gr. in-8°. Les mémoires contenus dans ce volume sont : 1° *Mémoire sur l'ossification des cartilages du larynx* (présenté à l'Académie des sciences, le 28 juin 1847), seize pages. 2° *Recherches expérimentales sur la phonation,* trente-huit pages. 3° *Mémoire sur la voix inspiratoire* (présenté à l'Académie des sciences, le 21 février 1848), seize pages. 4° *Mémoire sur les modifications du timbre de la voix,* dix-huit pages. 5° *Note sur les mouvements de totalité du larynx* (présentée à l'Académie des sciences, le 17 juillet 1848), huit pages. 6° *Mémoire sur la parole* (présenté à l'Académie des sciences, le 17 mai 1847), vingt-quatre pages. Beaucoup d'observations neuves sont répandues dans ces opuscules.

SEGURA (Théodore), violoniste, guitariste et compositeur, né à Lyon, se fixa à Paris, vers 1810, et s'y fit connaître par les compositions suivantes : 1° Air varié pour violon principal et quatuor, op. 1 ; Paris, Schonenberger. 2° *Idem,* op. 2; Paris, Ph. Petit. 3° Récit et air varié pour violon principal et quatuor ou piano, op. 7 ; *ibid.* 4° Thèmes variés pour violon et piano, op. 6, 10, 11 ; *ibid.* 5° Mélange d'airs russes et polonais, *idem,* op. 12 ; *ibid.* 6° Six divertissements pour guitare, op. 3 ; Paris, Meissonnier. 7° Fantaisie, *idem,* op. 8 ; *ibid.* 8° Huit petites pièces faciles, op. 9 ; *ibid.* 9° Recueil de petites pièces, *idem,* op. 13 ; *ibid.*

SEHLING (Joseph-Antoine), compositeur distingué, naquit à Tiesing, en Bohême, vers 1680. Après avoir fait ses études littéraires et musicales à Prague, il entra dans la chapelle du comte de Mozin, en qualité de chanteur et de compositeur ; plus tard, il joignit à cette place celle de directeur du chœur de l'église des Barnabites ; enfin, il y réunit aussi les fonctions de maître de chapelle de l'église métropolitaine de Saint-Vith. Il mourut à Prague, le 19 septembre 1756, dans un âge avancé. On connaît de sa composition plusieurs messes, offertoires, des messes pastorales et de *Requiem.* Il a écrit aussi l'oratorio *Filius prodigus,* qui fut exécuté dans l'église des Barnabites, en 1739, et dans celle des Frères de la Charité, en 1744, ainsi que deux opéras en langue latine, dont le dernier fut représenté au collége des Jésuites de Prague, en 1751.

SEICHERT (Laurent), bon chanteur et violoniste distingué, né en Bohême, était déjà attaché comme enfant de chœur à l'église des Jésuites de Prague, en 1712. Il fut ensuite premier violon de la cathédrale de cette ville, et mourut dans cette position, le 28 juin 1765, laissant en manuscrit plusieurs concertos pour son instrument.

SEIDEL (Ferdinand), violoniste et compositeur, naquit à Falkenberg, en 1705, et y reçut les premières leçons de musique. Plus tard, il devint élève de Rosetti, à Vienne. De retour en Silésie, il entra dans la chapelle du comte Zerotin, à Falkenberg, puis passa dans celle de l'archevêque de Salzbourg, où il se trouvait encore en 1757. Depuis cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne. Il a écrit, pour le service des princes auxquels il fut attaché, beaucoup de symphonies, de concertos et de solos pour le violon, remarquables par les difficultés d'exécution qui s'y trouvent. Seidel n'a fait imprimer que douze menuets pour violon, à Leipsick, 1753, in-fol.; mais douze grands solos pour cet instrument, de sa composition, étaient en manuscrit chez Breitkopf, en 1790.

SEIDEL (Frédéric-Louis), né à Treuenbriezen (Prusse), le 1er juin 1765, était fils du

maître d'école de ce lieu. Il y reçut les premières leçons de clavecin et d'orgue d'un organiste nommé Claus; puis il se rendit à Berlin, où demeurait son frère aîné, et continua ses études musicales sous la direction de Reichardt, qu'il accompagna dans plusieurs voyages. En 1792, il obtint la place d'organiste à l'église Sainte-Marie, de Berlin. Plus tard, le maître de chapelle Bernard-Anselme Weber (*voyez* ce nom) le prit comme adjoint, pour la direction de l'orchestre du théâtre royal. Après la mort de ce maître, Seidel renonça à sa place d'organiste pour celle de premier chef d'orchestre de ce théâtre, qui lui fut offerte par Iffland. Il est mort à Charlottenbourg, le 5 mai 1831, à l'âge de soixante-six ans. Les compositions principales de Seidel sont : I. ORATORIOS, MOTETS, etc. 1° Hymne à Dieu (en allemand), oratorio exécuté à Berlin, le 18 avril 1797. 2° *Der Unsterflighkeit* (l'Immortalité), oratorio, exécuté le 25 octobre 1797. 3° Plusieurs motets allemands composés pour l'Académie de chant de Berlin. 4° *Missa pro defunctis*, exécutée à cette Académie, en 1819. 5° Des hymnes et des psaumes pour voix solos, chœur et orchestre. II. OPÉRAS. 6° *Jery et Bately*, de Gœthe, non représenté. 7° *Héro et Léandre*, mélodramme. 8° *Der Dorfbarbier* (le Barbier de village), représenté le 14 décembre 1817, au théâtre national de Berlin. 9° *Die Abenteuer der Ritter D. Quixotte de la Mancha*, etc. (les Aventures du chevalier Don Quichotte de la Manche, etc.), drame burlesque en cinq actes, avec une ouverture et plusieurs morceaux de musique, représenté le 20 mai 1811, au même théâtre. 10° *Lila*, opéra en quatre actes de Gœthe, représenté au même théâtre, le 9 décembre 1818. 11° *Nabuchodonosor*, grand opéra, non représenté. 12° *Honorina*, opéra comique, composé en 1817, mais non représenté. 13° Un grand nombre de morceaux intercalés dans des tragédies, des drames et des comédies. Outre ces compositions, Seidel a publié beaucoup de *Lieder* et de chants avec accompagnement de piano. On connaît aussi de lui : 1° *Le Retour de Blucher*, grande fantaisie pour le piano; Berlin, Schlesinger. 2° Quelques œuvres de variations pour le même instrument; Berlin, Concha et Schlesinger. 3° Plusieurs recueils de chants et chansons à voix seule, avec accompagnement de piano; Hambourg et Berlin.

SEIDEL (CHARLES), docteur en philosophie, professeur et membre de plusieurs sociétés savantes, né à Berlin, le 14 octobre 1757, est auteur d'un livre remarquable intitulé : *Charinomos. Beitræge zur Allgemeinen Theorie und Geschichte der schœnen Kunste* (Lois du beau. Essais concernant la théorie générale et l'histoire des beaux-arts); Magdebourg, Rubach, 1825-1828, deux vol. in-8°. Toute la seconde partie de cet ouvrage traite de la poétique de l'art pur de la musique, c'est-à-dire, de la musique instrumentale. Seidel a fait insérer des articles dans la *Gazette musicale de Berlin* (1826, n°s 48, 49), sur l'opéra et la poésie de ce genre d'ouvrage, sur l'esthétique de la musique, sur le chant de l'église (1828), sur madame Catalani, sur Paganini, etc. Il est mort à Berlin, le 15 août 1844.

SEIDEL (JEAN JULES), organiste à Breslau, est né dans cette ville le 14 juillet 1810. Après avoir reçu l'instruction élémentaire dans une école primaire, il fréquenta le gymnase de Sainte-Élisabeth et y fit ses humanités. A l'âge de onze ans, il commença l'étude de la musique et reçut pendant trois ans des leçons de piano d'un bon professeur. Ses progrès furent rapides; néanmoins son père ne voulut plus lui fournir les moyens de perfectionner son talent après qu'il eut atteint l'âge de quatorze ans, et les seules ressources qui lui furent données par quelques amis de sa famille consistèrent en un vieux piano presque hors de service et dont l'étendue du clavier n'était que de quatre octaves et demie, de plus quelques sonates de bons maîtres. Seidel avait un goût passionné pour l'orgue, et ses plus vives jouissances étaient d'entendre jouer les organistes des diverses églises de Breslau. Berner et Neugebauer étaient surtout ses artistes de prédilection. Il imitait chez lui, sur son misérable piano, le style de leurs préludes et de leurs fugues. Sans autre guide que ses souvenirs fugitifs, il se préparait ainsi à devenir lui-même un organiste distingué. Timide à l'excès, il résista jusqu'à l'âge de dix-sept ans à son ardent désir de s'adresser à un organiste de sa ville natale, pour obtenir la permission de s'essayer sur son instrument, car il craignait un refus. Il se hasarda pourtant d'en parler à Neugebauer, qui, touché de son amour pour l'art, lui permit de s'exercer sur l'orgue de l'église de la Madeleine. Plus tard, il fit la connaissance de Atze, organiste de Saint-Christophe, et cet artiste, ayant apprécié les heureuses dispositions de Seidel, et comprenant qu'il pourrait s'en faire aider dans sa vieillesse, l'admit à jouer une partie du service de l'église pour la première fois, le 23 septembre 1827, lui donna des leçons et lui com-

muniqua toute sa musique d'orgue. Dès ce moment, les études du jeune organiste devinrent sérieuses et régulières. Vers le même temps, Seidel fit la connaissance de Müller, facteur d'orgues distingué, et apprit, par la fréquentation de ses ateliers, la théorie et la pratique de la construction de ces instruments.

Atze mourut au commencement de 1837, à l'âge de soixante-dix-huit ans, et sa place d'organiste de Saint-Christophe fut mise au concours, le 16 mars de la même année : Seidel se mit au nombre des aspirants, et son talent vainquit ses compétiteurs. Mis immédiatement en possession de son emploi, il entra en fonction le 1er avril suivant. Peu de temps après, la restauration de l'orgue de son église fut faite sous sa direction; il y fit preuve de la solidité de ses connaissances. En 1838, il se livra à la rédaction d'un traité de la construction des orgues, qui parut, en 1843, chez Leuckart, à Breslau, sous ce titre : *Die Orgel und ihr Bau* (l'Orgue et sa construction), un volume in-8° avec planches. Le succès de cet ouvrage fut si grand en Allemagne, qu'on en fit une deuxième édition au mois de novembre de la même année. Depuis lors, Seidel a été souvent appelé comme arbitre pour la réception des orgues nouvelles dans la Silésie, et même en Bohême. Il a écrit un grand nombre de pièces pour l'orgue, consistant en préludes, fugues, trios à trois claviers, et variations sur des chorals. On connaît de lui : des *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano; des chants pour des voix d'hommes; et un motet funèbre pour un chœur d'hommes, avec accompagnement d'instruments à vent.

SEIDELMANN (Eugène), chef d'orchestre et premier directeur de musique au théâtre de Breslau, est né le 12 avril 1806, à Regensdorf, près de Glatz (Silésie). Son père, instituteur dans ce lieu, lui enseigna les éléments de la musique, le piano, le violon, et les instruments à vent dont l'usage est habituel. Dans le même temps, le pasteur du village lui apprit les premiers principes de l'harmonie et du contrepoint. En 1818, Seidelmann alla fréquenter le gymnase de Glatz. Pendant les deux premières années, il continua l'étude du violon et commença celle du violoncelle, cherchant toutes les occasions favorables pour le perfectionnement de ses connaissances en musique. Ce fut aussi dans cette ville qu'il fit ses premiers essais de composition. En 1826, il se rendit à Breslau pour suivre à l'université le cours de théologie, s'occupant moins toutefois de cette science que de la musique. Les concerts d'hiver, dirigés par Schnabel (*voyez* ce nom), la musique qu'on exécutait dans les églises et l'opéra absorbaient toute son attention. La direction de l'Union académique de chant étant devenue vacante en 1828, par la retraite de Kahl, elle fut offerte à Seidelmann, qui l'accepta et y donna des preuves de capacité, par la manière dont il conduisit l'exécution de quelques grands ouvrages, au nombre desquels étaient le *Don Juan* de Mozart, et l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. L'habileté dont il avait fait preuve dans cette exécution le fit choisir, en 1830, pour diriger la musique du théâtre; il prit possession de ses fonctions le 1er mai de la même année. Cet artiste recommandable a écrit pour le même théâtre, en 1839, *Virginie*, grand opéra en trois actes, et *la Fête de Kenilworth*, en 1843; ces ouvrages ont obtenu de brillants succès à Breslau et ont été repris plusieurs fois. Une ouverture de sa composition a été exécutée dans les concerts de cette ville. Ses ouvrages de musique d'église sont: deux messes à quatre voix, orchestre et orgue, un *Requiem* idem, un *Stabat Mater* pour 4 voix, deux violons, alto, basse, deux bassons et orgue, des offertoires et des graduels. Seidelmann a écrit des chœurs, des chansons, des marches et de la musique pour plusieurs drames représentés au théâtre de Breslau. On connaît aussi de lui des *Lieder* avec accompagnement de piano.

SEIDELMANN (madame), femme de cet artiste, connue d'abord sous les noms de **MARIE DECKMANN**, est née à Elbing, le 5 novembre 1818. Douée d'une belle voix et d'heureuses dispositions pour le chant dramatique, elle alla étudier à Berlin les éléments de cet art et le piano, sous la direction de Charles Nicolaï, puis elle reçut des leçons de chant de Rellstab, et le 18 janvier 1837, elle débuta au théâtre Kœnigstadt, dans l'opéra de Bellini *I Capuleti ed i Montecchi*. Accueillie avec faveur par le public, elle fut bientôt engagée pour le théâtre royal; puis elle passa au théâtre royal de Hanovre où elle obtint de brillants succès, et le 1er février 1840, elle fut engagée pour les premiers rôles au théâtre de la ville de Breslau, où ses succès dans tous les grands ouvrages eurent beaucoup d'éclat. Le 27 septembre 1841, elle épousa Seidelmann, et le 30 mai 1845, elle parut pour la dernière fois au théâtre dans le rôle de *Pamina* de *la Flûte enchantée*.

SEIDLER (Charles-Auguste), ou, selon Gerber, Charles-Ferdinand, né à Berlin le

15 septembre 1778, reçut les premières leçons de violon du professeur Bernard. Encore enfant, il fit un voyage en Allemagne et inspira l'intérêt général par sa précoce habileté. De retour à Berlin, il devint élève de Haak pour son instrument, et ses progrès furent si rapides, que le roi Frédéric-Guillaume II l'admit dans la chapelle royale, en 1793 : jusqu'en 1796, il fit partie des quatuors exécutés à la cour, en qualité de second violon. La chapelle ayant été dissoute après les événements de la guerre de 1806, Seidler voyagea et se rendit à Vienne, où il obtint de brillants succès. Après son retour à Berlin, il fut nommé maître de concert et premier violon de la chapelle royale. Il est mort dans cette ville le 27 février 1840. Seidler a été considéré, en Allemagne, comme un des violonistes les plus distingués de son temps. Il s'est fait aussi connaître comme compositeur par quelques morceaux pour son instrument et par six ariettes pour la guitare, publiées à Leipsick, en 1808.

SEIDLER (madame Caroline), femme du précédent, l'épousa en 1812. Elle était fille d'Antoine Wranitzki (*voyez* ce nom), et sœur de madame Kraus-Wranitzki. Elle fut engagée au théâtre royal de Berlin, en 1816, et fut ensuite attachée au théâtre de la cour à Potsdam. Elle chanta les premiers rôles à ces deux théâtres. Retirée de la scène, en 1838, elle donna la représentation à son bénéfice où elle parut pour la dernière fois, le 26 mai de cette année. Elle vivait encore à Berlin en 1860.

SEIFFERT (Charles-Théodore), né le 16 novembre 1803, à Blumenrode, près de Neumark (Silésie), reçut les premières leçons de musique de son père, qui était *Cantor* dans ce village. En 1822, il se rendit à Breslau et y continua ses études musicales sous la direction de Berner ; puis il alla à Berlin, où il reçut les leçons de Bernard Klein, de Zelter, de W. Bach et de Grell, pour l'orgue et la composition. Son talent remarquable sur l'orgue l'a fait appeler à Naumbourg, où le bel orgue de Hildebrand a été réparé sous sa direction, en 1837. Depuis 1835, M. Seiffert a établi dans cette ville une société de chant qu'il dirige avec beaucoup d'habileté. En 1845, il reçut sa nomination de professeur de musique à l'école royale de Pforte. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Le choral *Straf mich nicht*, avec variations pour l'orgue ; Breslau, Leuckart. 2° *Eine Feste Burg ist unser Gott*, varié pour l'orgue ; Schleusingen, Glaser. 3° Préludes caractéristiques pour l'orgue ; Hildburghausen, Kesselring. 4° Fantaisie pour l'orgue en style d'orchestre ; *ibid.* 5° Pièces de conclusion (*Nachspiele*) en *ut* mineur et en *sol* : Erfurt, Kœrner. 6° Chants pour quatre voix d'hommes ; Breslau, Leuckart. 7° *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 2; Schleusingen, Glaser, *idem* op 3; Leipsick. Whistling ; op. 6; Schleusingen ; Glaser; *idem* op. 8; Breslau, Leuckart; *idem* op. 9; Berlin, Trautwein ; *idem* op. 11; *ibid.* 8° Quelques pièces pour le piano. Seiffert est considéré en Allemagne comme un des meilleurs organistes de l'école allemande moderne. Il est un des rédacteurs de l'*Urania*, journal à l'usage des organistes, publié par Kœrner, à Erfurt.

SEIPPELT (J.), chanteur du *théâtre sur la Vienne*, à Vienne, s'est fait connaître comme compositeur par des recueils de chants pour quatre voix d'hommes avec accompagnement de piano *ad libitum*, op. 1, 2, 3, 4, gravés à Vienne, chez Diabelli.

SEIRITES, joueur de flûte, né en Numidie, fut l'inventeur de la flûte courbe (*plagiaulos*), surnommée *flûte libyenne*, à cause de la patrie de l'inventeur (*vid. Athen. lib.* 14. *C.* 2. *et Pollux, lib.* 4, *C.* 10. *sect.* 74).

SEIXAS (Joseph-Antoine-Charles), chevalier de l'ordre du Christ, organiste de l'église Saint-Basile, à Lisbonne, naquit à Coïmbre, en 1704, et mourut à Lisbonne, en 1742, à l'âge de trente-huit ans. Compositeur distingué, il a laissé en manuscrit : 1° Dix messes à quatre et à huit voix avec orchestre. 2° *Te Deum* à quatre chœurs. 3° Seize toccates pour l'orgue. 4° Plusieurs motets à deux, trois et quatre voix, avec ou sans instruments.

SÉJAN (Nicolas), organiste qui a eu de la célébrité en France, naquit à Paris, le 19 mars 1745. Son père, qui était négociant, le mit au collége d'Harcourt pour y faire ses études, bien qu'il le destinât à l'exercice de sa profession ; mais les occasions fréquentes que le jeune Séjan avait d'entendre son oncle Forqueray sur l'orgue, développèrent en lui un goût passionné pour cet instrument ; son parent lui donna des leçons qui fructifièrent si bien, qu'en peu de temps, l'élève égala le maître. A l'âge de treize ans, Séjan, qui avait pris quelques leçons de Bordier pour l'harmonie, improvisa, dit-on, un *Te Deum* dont l'auditoire fut émerveillé : il ne faut toutefois pas prendre à la lettre des témoignages d'admiration qui émanent d'un temps et d'un pays où l'art était peu florissant, comme le prouvent le peu de monuments qui nous en restent. Quoi qu'il en soit, Séjan obtint, en 1760, l'orgue de Saint-André-des-Arts, bien qu'il ne fût alors

âgé que de quinze ans. Quatre ans après, il débuta au Concert spirituel par un concerto d'orgue de sa composition qui obtint le suffrage des artistes. Ayant été nommé, en 1772, un des quatre organistes de la cathédrale de Paris, il se trouva ainsi, à l'âge de vingt-sept ans, le collègue des organistes les plus célèbres et les plus habiles qu'il y eût alors en France, c'est-à-dire Daquin, Couperin et Balbâtre. En 1781, Séjan fut choisi comme arbitre, avec Couperin père, Balbâtre et Charpentier, pour la réception de l'orgue de Saint-Sulpice, qui venait d'être construit par Clicquot : il y joua de manière à exciter l'enthousiasme de l'auditoire, et son succès fut si brillant, que la place d'organiste de cette église étant devenue vacante deux ans après, elle lui fut offerte sans concours. A tant de témoignages honorables de l'estime accordée à son talent, Séjan vit ajouter, en 1789, la place d'organiste de la chapelle du roi, et dans la même année, il reçut sa nomination de professeur d'orgue à l'école royale de chant, fondée par le baron de Breteuil. Un concours avait été ouvert pour cette dernière place; mais aucun concurrent n'osa entrer en lutte avec Séjan : il subit néanmoins un examen devant un jury, et traita avec talent le sujet de fugue qui lui avait été donné : sa nomination fut faite à l'unanimité des suffrages. Cependant il ne donna point de leçons d'orgue dans l'école, parce que l'instrument qui devait y être placé ne fut point achevé, à cause des troubles de la révolution ; il n'y fut employé que comme professeur de solfége. La révolution fit perdre à Séjan tous ses emplois; mais en 1807, il reçut sa nomination d'organiste de l'église des Invalides, et après la restauration de 1814, il rentra dans ses anciennes fonctions d'organiste de la chapelle royale. Une maladie de langueur mit fin à l'honorable carrière de cet artiste : elle le conduisit au tombeau, le 16 mars 1819. Séjan avait l'instinct d'un meilleur style de musique d'orgue que celui de ses contemporains français, et l'on peut dire qu'il fut le seul organiste de talent qu'il y ait eu à Paris dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° Six sonates pour piano et violon ; Paris, Bailleux. 2° Recueil de rondeaux et airs pour piano seul; Paris, Boyer. 3° Trois trios pour piano, violon et basse; *ibid*. 4° Fugues et Noels pour l'orgue ou le piano; Paris, Lemoine aîné.

SÉJAN (Louis), fils du précédent, est né à Paris, en 1786. Élève de son père, il lui a succédé dans les places d'organiste de l'église Saint-Sulpice et des Invalides. En 1819, il a obtenu celle d'organiste adjoint de la chapelle du roi. On a gravé les compositions de cet artiste dont les titres suivent : 1° Deux sonates pour piano seul, op. 5 et 6; Paris, Lemoine aîné. 2° Deux sonates pour harpe et piano ; *ibid*. 3° Nocturnes pour piano et cor, nos 1 et 2; Paris, Sieber. 4° Nocturne pour piano et flûte, op. 24 ; Paris, H. Lemoine. 5° Fantaisie pour piano sur les *Folies d'Espagne*. 6° Variations faciles pour piano seul. 7° Rondoletto *idem*. 8° Neuf cahiers de romances ; Paris, Naderman, Leduc, etc.

SELICHIUS (Daniel), compositeur allemand, né à Wesenstein, en Saxe, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord *Cantor* en ce lieu, puis devint maître de chapelle du duc de Brunswick, en 1625. On a imprimé de sa composition : 1° *Prodromus cantilenarum harmonicarum exhibens paduanas, intradas, galliardas et courantes*; Wittenberg, 1614, in-4°. 2° *Prodromus exercitationum musicarum de paduanes, galliardes, entrades et courantes* 4, 5 *et* 6 *voc.*; ibid., 1615, in-4°. Walther pense que ces deux titres indiquent le même ouvrage, bien que la date soit différente. 3° Chant de Noël, souhait de nouvel an à quelques conseillers d'Erfurt; Jéna, 1619, in-4°. 4° *Opus novum*, consistant en vingt-quatre concerts et psaumes de David, allemands et latins, à deux, trois, quatre et douze voix ; Hambourg, 1625, in-4°.

SELIGMANN (Hippolyte-Prosper), virtuose violoncelliste, né à Paris, le 28 juillet 1817, suivant les registres du Conservatoire de Paris, fut admis comme élève dans cette école le 2 décembre 1829, et y suivit le cours de solfége de M. Alkan, puis celui d'Amédée Lanneau. Le second prix de cette partie élémentaire de la musique lui fut décerné en 1830, et il obtint le premier en 1831. Devenu élève de Norblin pour le violoncelle, il eut le second prix de cet instrument au concours de 1834; le premier lui fut décerné en 1836. Ce fut dans cette même année qu'il entra dans la classe d'Halévy pour la composition; il y resta jusqu'au mois de juin 1838, et se retira sans avoir pris part aux concours. M. Seligmann a beaucoup voyagé : dans les années 1841 et 1845, il parcourut la France méridionale pour y donner des concerts; en 1845, il était en Italie et se fit entendre avec succès à Milan, à Venise, à Naples, et dans plusieurs autres villes ; en 1847, il visita l'Espagne, l'Algérie, et postérieurement, il a fait plusieurs voyages

en Belgique et en Allemagne. A Madrid, il a joué à la cour avec le pianiste Schulhoff; à Turin, le roi lui témoigna sa satisfaction après l'avoir entendu dans plusieurs morceaux de sa composition. L'instrument de cet artiste est une basse de Nicolas Amati, grand patron, de la plus belle qualité. Les compositions de M. Seligmann sont, en général, des fantaisies, divertissements et caprices sur des thèmes d'opéras modernes; parmi ces ouvrages, on remarque : 1° Divertissement sur le *Domino noir*, pour violoncelle et piano, op. 5; Paris, Brandus. 2° Sérénade sur le *Lac des fées*, idem, op. 7; *ibid.* 3° Caprice sur les *Chaperons blancs*, idem, op. 9; *ibid.* 4° Troisième divertissement sur *Zanetta*, idem, op. 21; *ibid.* 5° Nocturne sentimental sur *la Favorite*, idem, op. 22; *ibid.* 6° Quatrième divertissement espagnol sur *le Guitarrero*, op. 24; *ibid.* 7° Cinquième divertissement sur *les Diamants de la couronne*, op. 25; *ibid.* 8° Scène élégiaque sur *la Reine de Chypre*, op. 29; *ibid.* 9° Réminiscences d'Halévy, grande fantaisie, op. 46; *ibib.* 10° *Michelemma*, souvenir de Naples, op. 47; *ibid.* 11° Fantaisie pastorale sur *le Val d'Andorre*, op. 49; *ibid.* 12° Six études caractéristiques pour violoncelle et piano, op. 40; Paris, Henri Lemoine. On a aussi de M. Seligmann des chants à voix seule et piano, particulièrement le recueil intitulé *Album algérien* et l'*Album de voyage*, souvenirs d'Italie.

SELLE (Thomas), *Cantor* et directeur de musique à l'église Sainte-Catherine de Hambourg, naquit à Zœrbig, en Saxe, le 23 mars 1599. Il fut d'abord recteur à Weselbourg, puis fut nommé *Cantor* à Itzehoe, dans le Holstein, en 1636. De là, il se rendit à Hambourg, en 1641, où il jouit de beaucoup d'estime jusqu'à sa mort, arrivée le 2 juillet 1663. Il légua par son testament sa bibliothèque à la ville. Les ouvrages imprimés de ce savant musicien sont : 1° *Concertatio Castalidum, das ist : Musicalischer-Streit, etc., in 3 vocibus componiret* (Combat musical à trois voix, etc.); Hambourg, 1624, in-4°. 2° *Deliciæ pastorum Arcadiæ*, etc. (Pastorales à trois voix, en allemand); Hambourg 1624, in-4. 3° *Hagio-decamelydria, oder zehn geistliche Concertlein mit* 1, 2, 3 *und* 4 *Stimmen* (Dix petits concerts spirituels pour une, deux, trois et quatre voix); Hambourg, 1631, in-4°. 4° *Monophonia harmonica latina, hoc est XV concentus ecclesiastici de festis anniversariis,* 2 *aut* 3 *vocum;* Hambourg, 1633, in-4°. 5° *Concentuum binis vocibus ad bassum continuum concinendorum*, etc.; Hambourg, 1634, in-4°. 6° *Decas prima amorum musicalium, oder zehn neue amorœsische weltliche Liedlein, mit* 3 *Stimmen* (Dix nouvelles chansons amoureuses et mondaines à trois voix); *ibid.*, 1635, in-4°. 7° *Concertuum trivocalium germanico-sacrorum pentas* (Cinq concerts spirituels à trois voix avec basse continue, etc., en allemand); *ibid.*, 1635, in-8°. 8° *Concertuum latino-sacrorum*, 2, 4 *e* 5 *vocibus, ad bassum continuum concinendorum liber primus;* Rostochii, 1646, in-4°. Le second livre de cette collection a paru à Hambourg, en 1651, in-4°. Selle a composé aussi des mélodies pour les cantiques de Rist; on en a fait plusieurs éditions sous ce titre : *Modi musici, adjecti Joh. Ristii Sabbatischer Seelen-lust;* Lunebourg, 1651, in-8°, et 1658, in-24. Il a laissé en manuscrit dans la Bibliothèque publique de Hambourg : *Teutsche geistliche concerten, Madrigalien und Motetten, mit* 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14 *und* 16 *Stimmen* (Concerts spirituels allemands, consistant en madrigaux et motets à trois, quatre et seize voix).

SELLETTI (Joseph), compositeur dramatique, né à Rome vers 1720, y a fait représenter les opéras dont les titres suivent : 1° *Nitocri*, en 1753. 2° *L'Argene*, 1759. 3° *La Finta Pazza*, 1765.

SELLI (Prosper), compositeur dramatique, né à Viterbe, vers 1810, a fait exécuter, dans sa ville natale, en 1837, une grande cantate religieuse. En 1840, il donna, à Turin, *Elisa di Franval*, opéra en trois actes, qui fut joué aussi à Rome dans la même année. En 1841, il fit aussi représenter, dans cette dernière ville, l'opéra intitulé *Medea*. Je n'ai pas de renseignements sur Selli, après cette époque.

SELM (Gérard VAN), prédicateur à Nieuweveer, en Hollande, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer un discours sur le chant de l'office évangélique, à l'occasion d'un nouveau livre choral, sous ce titre : *Het wel en Gode behagend Zingen*, etc. (Le chant agréable à Dieu, exposé et loué dans un sermon, etc.); Amsterdam, J. Wessing Willemse, 1774.

SELLNER (Joseph), hautboïste distingué, est né le 13 mars 1787, à Landau, dans le Palatinat. Dès sa sixième année, il suivit son père en Autriche, et y apprit à jouer de la flûte, sous la direction d'un maître médiocre, ce qui ne l'empêcha pas de faire de si rapides progrès, qu'il put se faire entendre en public

à l'âge de huit ans. Il apprit ensuite, presque sans maître, à jouer du violon et de la trompette. A l'âge de quinze ans, il entra comme trompette dans un régiment de cavalerie, fit comme tel la campagne de 1805, et pendant ce temps étudia le cor et la clarinette. En 1808, il demanda son congé, et accepta, après un court séjour à Prague, un engagement comme chef d'une musique d'harmonie au service d'un seigneur de la Hongrie. C'est alors qu'il se livra à l'étude du hautbois et qu'il acquit un talent remarquable sur cet instrument. En 1811, il en joua avec beaucoup de succès au théâtre de Pesth, et deux ans après il accepta la proposition qui lui fit Charles-Marie de Weber de se fixer à Prague, pour y jouer le premier hautbois au théâtre. Pendant un séjour de trois ans dans cette ville, il s'attacha à perfectionner son talent d'exécution sur le hautbois, et fit des études sérieuses de composition avec Tomascheck (*voyez* ce nom). Il s'éloigna de Prague en 1817, avec le dessein de voyager en Italie; mais arrivé à Vienne, il y reçut l'offre de la place de premier hautbois du théâtre de la cour, à laquelle il ajouta, en 1822, le même emploi dans la chapelle impériale, et plus tard, celui de professeur de hautbois au Conservatoire. Il y a formé de bons élèves, en leur offrant le modèle d'un beau son, d'une grande justesse et d'un style à la fois élégant et expressif. Depuis 1823, il s'est aussi fait remarquer par son talent dans la direction de l'orchestre des élèves du Conservatoire. Sellner a composé plusieurs concertos, rondeaux, polonaises et variations pour le hautbois; mais on n'a publié de lui que les ouvrages suivants : 1° Introduction et polonaise brillante pour la clarinette avec orchestre ou quatuor; Vienne, Pennauer. 2° Trois polonaises pour deux guitares; *ibid*. 3° Sonate brillante pour flûte et guitare; *ib*. 4° Deuxième *idem;* Vienne, Artaria. 5° Variations pour deux guitares; Vienne, Leidesdorf. 6° Sonate pour guitare seule; Prague, Berra. 7° Plusieurs cahiers de variations pour le même instrument. 8° *Oboeschule* (Méthode de hautbois, en trois parties); Vienne, Leidesdorf. Une traduction française de cet ouvrage a été publiée à Paris, chez Richault.

SELVAGGI (Gaspard), né à Naples, le 15 janvier 1763, fit ses études dans cette ville, et entra au séminaire pour être prêtre, dans sa douzième année. A quatorze ans, le goût de la musique se développa en lui; il commença l'étude de la composition sous la direction de Zingarelli; mais après le départ de ce maître pour Rome, il devint élève de l'abbé Alexandre Speranza, qui s'était formé dans l'école de Durante. Arrivé à Paris, en 1794, il y apporta une précieuse collection de livres et de musique ancienne, où se trouvaient, entre autres choses d'un haut intérêt, le manuscrit complet de tous les traités de musique de Tinctoris, et un exemplaire du *Melopeo*, de Cérone, lesquels, après avoir passé dans la possession de Fayolle, puis de Perne, sont aujourd'hui dans ma bibliothèque. Pendant un séjour de dix-huit années dans la capitale de la France, Selvaggi y vécut en donnant des leçons de chant et d'harmonie; il y publia deux recueils de six romances chacun, chez Nadermann. Vers la fin de 1811, il se rendit à Londres, y passa six mois, puis fut rappelé à Naples, en qualité de lecteur de la reine madame Murat. Depuis lors il reprit ses anciennes fonctions ecclésiastiques. Il fut membre de l'Académie royale de Naples, dans la section d'archéologie. Ses travaux littéraires consistent en une grammaire générale et philosophique, imprimée à Naples, et en une traduction complète des tragédies d'Euripide, qui est encore en manuscrit. Son ouvrage le plus important, relatif à la musique, est un traité d'harmonie intitulé : *Trattato d'Armonia, ordinato con nuovo metodo, e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte; Napoli, presso Raffaele Miranda*, 1823, in-8° de cent soixante-neuf pages. Selvaggi est le premier auteur italien qui porta dans cette science la véritable méthode d'exposition et d'analyse. Il a entrevu le rôle important de la tonalité dans la mélodie et l'harmonie, et a compris que la théorie des accords ne peut être complète que par la considération de leur ordre de succession. Il avait en manuscrit beaucoup de morceaux de sa composition, entre autres quatre grandes cantates. Selvaggi est mort à Naples, en 1847.

SEMILLI (Richard DE), poëte et musicien du treizième siècle, nous a laissé quinze chansons notées de sa composition. Les manuscrits de la bibliothèque impériale de Paris en contiennent quatorze.

SEMMLER (Christophe), né à Halle, le 2 octobre 1669, passe pour avoir inventé un métronome ou chronomètre. Il est connu par un livre intitulé : *Jüdische Antiquitæten der Heiligen-Schrift* (Antiquités judaïques de l'Écriture sainte); Halle, 1708, in-12. Il en parut une troisième édition en 1730, in-8°. Dans les quinzième et seizième chapitres de ce livre, Semmler traite de la musique vocale et instrumentale des lévites dans le service divin.

Ces deux chapitres ont été insérés par Mizler dans sa *Bibliothèque musicale*, t. II, p. 71-83. Semmler eut le titre de diacre dans l'église principale de Halle. Il mourut dans cette ville en 1740.

SENAILLÉ (JEAN-BAPTISTE), né à Paris, dans la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, le 23 novembre 1687, était fils d'un hautbois de l'Opéra. Il reçut les premières leçons de violon de Queversin, un des vingt-quatre violons de la grande bande de Louis XIV, et fut d'abord prévôt d'un maître à danser nommé *Bonnefons;* puis il devint élève de Baptiste Anet, et fit sous ce maître de si grands progrès, qu'il fut considéré bientôt comme le plus habile violoniste de France. Cependant la réputation de supériorité qu'avaient alors quelques violonistes italiens, détermina Senaillé à se rendre en Italie pour étudier leur manière; mais arrivé à Modène, il y fit une impression si vive par son talent, que l'entrepreneur du théâtre lui fit la proposition de jouer dans son orchestre pendant la saison, et marqua sa place par un siége plus élevé que celui des autres musiciens. De retour à Paris, en 1719, Senaillé fut attaché au service particulier du duc d'Orléans, régent du royaume, à la recommandation de la duchesse de Modène, fille de ce prince. Senaillé mourut à Paris, le 29 avril 1730, à l'âge de quarante-deux ans et quelques mois. On a gravé de sa composition, à Paris, cinq livres de sonates de violon, avec accompagnement de basse, où l'on remarque des imitations de l'œuvre cinquième de Corelli.

SENECÉ ou **SENEÇAI** (ANTOINE **BAUDERON** sieur **DE**), bel esprit de la cour de Louis XIV, naquit à Mâcon, le 13 octobre 1643. Il était petit-fils de Brice Baudron, savant médecin, et son père, lieutenant-général au présidial de Mâcon, avait le titre de conseiller d'État. Destiné au barreau, Senecé préféra la culture des lettres. Un duel, qu'il avait été forcé d'accepter, l'obligea de se réfugier en Savoie; un autre duel le fit s'éloigner de ce pays pour chercher un asile en Espagne. Rentré ensuite en France, il acquit, en 1673, la charge de premier valet de chambre de la reine Marie-Thérèse, femme de Louis XIV, et en exerça les fonctions pendant dix ans. Après la mort de cette princesse, il fut attaché à la personne de la duchesse d'Angoulême, et demeura trente ans chez elle. La mort de sa protectrice le laissa sans appui dans sa vieillesse; il se retira de la cour dans les modestes biens qu'il tenait de sa famille, et y passa paisiblement, mais non sans ennui, les vingt-quatre dernières années de sa vie. Il mourut le 1er janvier 1737, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans. Auteur de plusieurs divertissements et morceaux de circonstance que Lully avait mis en musique, il eut à se plaindre de ses procédés, mais n'osa point élever la voix contre lui, à cause de la faveur dont le musicien jouissait à la cour. Après la mort de celui-ci, il se vengea par une pièce satirique qu'il fit imprimer sous le voile de l'anonyme, et qui est intitulée : *Lettre de Clément Marot à M. de ***, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lully aux Champs-Élysées.* A Cologne, chez Pierre Marteau, 1688, in-12 de cent dix-neuf pages. Il en a été fait une réimpression à Lyon, en 1825, in-8° de cinquante-neuf pages. (Voyez sur cet écrit *la Biographie de Lully*, tome VI, page 201.)

SENESINO. *Voyez* **BERNARDI** (FRANÇOIS).

SENFEL ou **SENFL** (LOUIS), un des plus célèbres compositeurs allemands du seizième siècle, vit le jour non pas à Zurich, comme le dit Walther, mais à Bâle, suivant le témoignage de son contemporain Simon Minervius, qui nous donne à cet égard des renseignements positifs, dans une lettre à Bartholomé Schrenk, de Munich, imprimée en tête des odes d'Horace mises en musique à huit parties par Senfel, dont le recueil fut imprimé à Nuremberg, en 1534. Toutefois, il y a quelques difficultés à cet égard, car Walther a suivi l'autorité de Glaréan, autre contemporain de Senfel, qui joint à son nom l'épithète de *Tigurinus* (De Zurich), et qui l'appelle son concitoyen (*Dodecac.*, p. 221), quoique lui-même fût né dans le canton de Glaris (*voyez* GLARÉAN). Minervius paraît cependant avoir été mieux informé, parce qu'il tenait ses renseignements de Senfel lui-même. Gerber avait copié Walther quant au lieu de naissance de Senfel, dans son premier *Dictionnaire des musiciens;* mais il a reconnu son erreur dans le second *Lexique*. Choron et Fayolle ont copié Walther et Gerber, dans leur *Dictionnaire historique des musiciens* (t. II, p. 313), et ils y ont ajouté la faute de faire naître Senfel en 1530, ajoutant que Sebald Heyden le qualifie *in musica totius Germaniæ princeps*, dans la préface de son livre intitulé : *Musicæ, id est artis canendi libri duo*. Leur méprise est évidente, car la première édition du livre de Heyden fut publiée en 1537, en sorte que Senfel aurait été le premier des musiciens de l'Allemagne, à l'âge de sept ans! Au surplus, Sebald Heyden ne dit pas un mot de l'époque de la naissance

de Senfel. Lipowsky qui a rectifié le fait relatif au lieu de la naissance de l'artiste, d'après la lettre de Minervius, dans son *Dictionnaire des musiciens de la Bavière* (p. 328), a aussi adopté cette date de 1530, quoique la lettre même citée par lui eût dû lui en démontrer la fausseté, puisqu'il y est dit que Senfel fut sopraniste de la chapelle de l'empereur Maximilien I^er, mort le 12 janvier 1517. Minervius dit qu'après avoir appris dès son enfance la musique, dans sa ville natale, Senfel entra dans la chapelle impériale comme enfant de chœur, et qu'il y reçut des leçons de contrepoint d'Henri Isaak. Il ajoute que lui-même ayant écrit à Isaak pour le prier de mettre en musique les odes d'Horace, celui-ci lui répondit qu'il s'y était exercé dans sa jeunesse, mais que, rebuté par les difficultés de ce travail, il l'avait abandonné. Il terminait sa lettre en priant Minervius de s'adresser à quelque autre musicien mieux pénétré de l'esprit du poëte, et lui indiquait son élève Senfel comme celui qui pouvait le mieux le satisfaire. Malheureusement Minervius ne fait pas connaître l'époque de cette correspondance; mais il est certain qu'elle est antérieure à 1517, car Maximilien régnait encore lorsqu'elle eut lieu. Ainsi non-seulement Senfel a été sopraniste de la chapelle impériale, antérieurement à 1517, mais il était déjà un savant musicien, et un homme instruit dans la connaissance des poëtes latins; ce qui fait supposer qu'il avait atteint l'âge d'environ vingt-cinq ans. En rapprochant ces circonstances, on voit que la date de la naissance de Senfel ne peut être fixée plus tard qu'en 1492, ou 1493.

C'est encore Minervius qui nous apprend qu'après la mort de Maximilien I^er, le duc Guillaume de Bavière ne négligea rien pour attacher Senfel à son service, et qu'il réussit dans sa négociation à ce sujet. L'arrivée du compositeur à Munich semble donc devoir être placée vers 1517 : toutefois il serait possible qu'il fût entré quelques années plus tard au service du duc de Bavière, car Conrad Peutinger, parlant de lui dans la préface de sa collection de motets publiée à Augsbourg, en 1520, ne fait mention que de sa position dans la chapelle impériale : Voici ses paroles : *Ab præclaro artis ipsius excultore Ludovico Senfelio Helvetico illo qui musicam Cæsaris Maximiliani capellam, post inclyti præceptoris sui Isaci*, etc. Entré au service de la cour de Bavière, il y passa le reste de ses jours. Lipowsky, qui a fait des recherches à ce sujet, croit qu'il mourut vers 1555. Il y a lieu de croire toutefois que le décès de Senfel arriva un peu plus tard, et qu'il précéda de peu de temps les propositions qui furent faites à Lassus, en 1557, pour le fixer à cette cour (*voyez* Lassus).

Senfel a été considéré à juste titre comme un des musiciens les plus remarquables de son époque, et ses contemporains lui ont accordé des éloges exprimés en termes remplis d'admiration. Luther avait la plus haute estime pour son talent; il lui écrivit une lettre remplie de témoignages de cette estime, datée de Cobourg, le 4 octobre 1530. Plusieurs auteurs ont assuré qu'à la prière du réformateur, Senfel écrivit le chant de plusieurs cantiques pour le nouveau culte, et l'on cite, entre autres, celui qui commence par ces mots : *Non moriar, sed vivam;* mais il y a peu d'apparence que le maître de chapelle de Guillaume de Bavière, de ce prince catholique qui mit tous ses soins à empêcher le culte réformé de pénétrer dans ses États, se soit exposé à perdre la faveur du prince et sa position en prêtant à ce même culte le secours de son talent. On voit seulement, par la lettre citée précédemment, que Luther le priait de lui envoyer une copie de son cantique *In pace in idipsum*. Voici ses paroles : « Ad te redeo » et oro, si quid habes exemplar istius cantici » (*In pace in idipsum*) mihi transcribi et » mitti cures. Tenor enim iste a juventute me » delectavit, et nunc multo magis, postquam » et verba intelligo. Non enim vidi eam anti- » phonam vocibus pluribus compositam. Nolo » autem te gravare componendi labore, sed » præsumo te habere aliunde compositam (1). » Au surplus, le nom de Senfel ne se trouve à aucun des chants chorals des anciens livres à l'usage du culte réformé.

Les collections spéciales des compositions de Senfel sont rares et peu connues. La bibliothèque royale de Munich en contient un grand nombre dans de beaux manuscrits dont voici l'indication : 1° *Codex V*, in-fol. : *Quinque Missæ quatuor, quinque et sex vocum partim Petro De la Rue et Ludovico Sennfl* (sic), *partim vero incerto autore*. 2° *Cod. X*, in-fol. Ce manuscrit renferme de Senfel les cinq salutations de Jésus-Christ à quatre voix, qui ont été imprimées, comme on le verra plus loin, un *Miserere* à cinq, un *De profundis* à cinq, et sept motets à quatre et cinq voix.

(1) Voyez la lettre de Luther dans la collection publiée par Budce, page 213, dans l'Almanach musical de Forkel, pour l'année 1784, pages 167 et suiv., et dans le livre de Fr. Ad. Beck, intitulé : *Dr M. Luther's Gedanken über die Musik*, pages 58 et 59.

3° *Cod. XII*, in-fol. On y trouve huit motets à quatre, cinq et six voix. 4° *Cod. XIX*, in-fol. Six motets à quatre, cinq et six voix, et l'antienne *Salve Regina* à quatre voix. 5° *Cod. XXXVI*. Ce manuscrit renferme de beaux ouvrages de Senfel et de son maître Isaak; on y trouve les offices complets de la Pentecôte et de l'octave de cette fête à quatre voix, de la Trinité, à cinq voix, de la Fête-Dieu, à quatre voix, de la Toussaint, à quatre voix, et celui de la Dédicace, à quatre voix. 6° *Cod. XXXVII*. Manuscrit d'un grand intérêt, qui renferme beaucoup d'introïts, de graduels et de séquences à quatre voix, par Senfel et Isaak, trois messes de Senfel à quatre voix, suivies des Répons de la messe. 7° *Cod. XXXVIII*, in-fol., contenant les offices de l'hiver à quatre, cinq et six voix, par Senfel et Isaak. Les pièces qui appartiennent à Senfel dans ce recueil sont des Noëls (*Galli cantus in Nativitate Domini*), à cinq et six voix, pour la première messe; *idem* pour la troisième messe, à quatre et cinq voix; les offices de saint Étienne, saint Jean l'évangéliste, des Innocents, de l'octave de Noël, de l'Épiphanie, de la Purification, de Pâques, à cinq et six voix, et de l'Ascension, à quatre voix. 8° *Cod. XLVII*, in-fol., renfermant une messe dominicale à quatre voix de Senfl (*sic*), et une messe fériale, également à quatre voix. Les œuvres imprimés de Senfel sont les suivants : 1° *Quinque salutationes Domini nostri Hiesu Christi, ex illustrissimi Principis et Domini Wilhelmi Comitis Palatini Rheni, utriusque Bavariæ Ducis, etc., commissione a Ludovico Senflio ejusdem illust. D. musico intonatore humillimo excussæ dicatæque summis et studio ac obedientia Noribergæ*, 1526, in-fol. Les quatre parties de ces motets sont imprimées en regard : je les ai mis en partition. Le style en est simple : les imitations sont larges, et la tonalité naturelle. 2° *Magnificat octo tonorum quatuor vocum, auctore Ludovico Senflio; Noribergæ*, 1537, in-4°. 3° *Melodiæ in odas Horatii et quædam alia carminum genera octo vocum; Noribergæ*, 1537, in-4°. 3° (*bis*) *Harmoniæ poeticæ Pauli Hofheimeri et Ludovici Senflii, musicorum præstantiss. und cum selectis ad hanc rem locis, è poetis accomodatioribus, seorsim tum decantandis, tum prælegendis, quatuor vocum; Norimbergæ apud Johan. Petreium, ann.* 1539. Beaucoup de collections de motets et de chansons publiées dans le seizième siècle renferment des pièces de ce maître; de ce nombre sont les suivants : 4° *Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant sex, quinque et quatuor vocum;* Augsbourg, 1520, in-fol. max, sans nom d'imprimeur. On y trouve de Senfel le motet à six voix *Sancte Pater divusque decus*, le motet à cinq voix *Gaude Maria Virgo*, et enfin, les motets à quatre voix: *Discubuit Jesus cum discipulis; usque quo, Domine; Beati omnes qui timent Dominum*. Ces motets ont été inconnus à tous les historiens de la musique. 4° (*bis*) *Finkens* (*Henrici*) *Schœne ausserlesene Lieder sammt andern neuen Liedern, von den fürnehmsten dieser Kunst gesetzt, lustig zu singen, etc. Nurnberg durch Heironymum Formschneider*, 1536, in-8° obl. Les numéros 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54 et 55 de cette collection appartiennent à Senfel. 5° *Concentus quatuor, quinque, sex et octo vocum;* Augsbourg, 1545, in-4°, publié par Salblinger (*voyez* ce nom). 6° *Glareani Dodecachordon*, etc., *Basileæ per Henr. Petri*, 1547, in-fol. On trouve, dans cet excellent ouvrage, un motet à quatre voix, de Senfel, morceau curieux établi sur le thème du solfége des divers intervalles, un *Deus in adjutorium meum intende* à quatre voix, et un canon énigmatique à trois voix avec l'inscription : *Omne trinum perfectum*. 7° *Hundert und fünfftzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs Stimmen, vor nie in Truck aussgangen*, etc. (Cent quinze bonnes et nouvelles chansons à quatre, cinq et six voix, non encore publiées, etc.), dont Jean Ott a été l'éditeur, à Nuremberg, en 1554. Les autres anciens compositeurs allemands dont il y a des pièces dans ce curieux recueil sont Henri Isaak, Oswald Reyter, Thomas Stœlzer, Jean Müller, Matthias Eckel, Étienne Mahu, Guillaume Braytengasser, Arnold de Bruck, Lupus Hellinck, Paminger, Sixte Dietrich et Jean Mannenmacher. 7° *Psalmorum selectorum a præstantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmon. quatuor, quinque et sex vocum reductorum;* Nuremberg, 1542, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée en 1553, dans la même ville. On y trouve les psaumes *Miserere*, et *In exitu Israel*, de Senfel. 8° *Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen* (Chansons allemandes à quatre et cinq voix); Nuremberg, 1534, in-4°. Ce recueil renferme des chansons de Senfel, d'Arnold de Bruck et de Braytengasser. 9° *Cantat. 2 vocum;* Nuremberg, 1549. 10° *Forster* (*Georgii*) *Ausbund schœnen deutscher Liedlein zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen,*

sonderlich auserlesen. Von einem überschen und gebessert. 1, 2, 3, 4, 5 *Theile* (Recueil de belles petites chansons allemandes à chanter, et pour l'usage de toutes sortes d'instruments, etc.); Nuremberg, Ulrich Neuber, 1556-1565, in-4°. Dans la première partie de ce recueil, on trouve quatre chants de Senfel; dans la seconde, quatre; dans la troisième, sept; dans la quatrième, neuf, et dans la cinquième, onze. 11° *Teutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen* (Chansons allemandes à quatre et cinq voix); Strasbourg, 1545. 12° *Officia Paschalia de Resurrectione et Ascensione Domini; Witebergæ apud Georgium Rhaw*, 1539, in-4° obl. Le psaume *In Exitu Israel*, à quatre voix, se trouve dans ce volume. 13° *Novum opus musicum sex, quinque et quatuor vocum. Norimbergæ, Hiergraphei*, 1538, in-4° obl. Dans ce recueil, publié par Jean Ott, on trouve cinq cantiques à cinq et six voix par Senfel. 14° *Diphona amena et florida; Noribergæ, in officina Joan. Montani et Ulrici Neuberi*, 1549, in-4°. Cette collection de musique d'église, publiée par le Bavarois Erasme Rotenbocher, renferme trois fragments de Senfel. 15° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum, ominum jucundissimi, nuspiam antea sic æditi; Augustæ Vindelicorum, per Philippum Uhlardum*, 1545, in-4° obl. Cette rarissime collection, dont Salblinger fut l'éditeur, renferme un motet à cinq voix par Senfel. 16° *Stephani (Clementis) Triginta selectissimæ cantiones, quinque, sex, septem, octo, duodecim et plurimum vocum, sub quatuor tantum artificiose, musicis numeris a præstantissimis hujus artis artificibus ornatæ ac compositæ; Norimbergæ, in officini Ulrici Neuberi*, 1568, in-4°. On trouve dans cette collection trois motets de Senfel, à cinq et six voix. 17° *Selectissimæ necnon familiarissimæ cantiones ultra centum, vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ quoque ut vocantur, a sex usque ad duas voces; Augustæ Vindelicorum, Melchiori Kriesstein excudebat*, 1540, petit in-4° obl. 18° *Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in harmonias quatuor aut quinque vocum redactarum. Tomi quatuor; Norimbergæ apud Joh. Petreium*, 1538-1542, in-4° obl. 19° *Bicinia gallica, latina et germanica et quædam fugæ. Tomi duo; Vitebergæ, apud Georg. Rhau*, 1545, petit in-4° obl. 20° *Figuli (Wolfgangi) Prima pars Amorum filii Dei domini nostri Jesu Christi quatuor vocum; Vitebergæ*, 1574, in-4° obl. Ce recueil contient vingt motets de Figulus, et quelques autres écrits par des artistes plus anciens. Parmi ceux-ci on trouve deux chants de Noël à quatre voix, par Senfel.

SENFF (Charles-Samuel), prédicateur à Stolpen, en Misnie, vers la fin du dix-septième siècle, est auteur d'une dissertation rare et curieuse, intitulée : *De Cantionibus funebribus veterum*; Leipsick, 1689, in-4°.

SENFF (Charles-Frédéric), pasteur de Saint-Maurice, à Halle, mort dans cette ville, le 19 janvier 1814, a publié un sermon prononcé à l'occasion de l'inauguration du nouvel orgue de son église, où il donne une notice historique de sa construction. Cet écrit a pour titre : *Predigt bei der Einweihung der neuerbauten Orgel in der St. Morit'z Kirche zu Halle*, etc.; Halle, Gebauer, 1784, in-8°. Il y a beaucoup d'autres écrits de ce savant qui ne sont pas relatifs à la musique.

SENGUERD (Walafrid), professeur de philosophie et bibliothécaire à Leyde, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. On a de lui une dissertation intitulée : *Tractatus de tarantula*; Lugduni Batavorum, 1667, in-4°. Il en a été publié une deuxième édition sous ce titre : *Tractatus physicus de Tarantula*; Lugduni Batavorum, 1668, in-12°. Un savant Danois, nommé *Ager*, a donné dans sa langue une traduction de cet ouvrage intitulée : *Skrivt om de Apuliske Edderkoppe*; Copenhague, 1702, in-8° de quarante-huit pages, avec une préface d'une feuille et demie. Senguerd traite dans cet opuscule des effets de la musique pour la guérison de la morsure de la tarentule.

SENNERT (André), savant orientaliste, né à Wittenberg, en 1606, s'appliqua, dès l'âge de dix ans, à l'étude de l'hébreu et de ses dérivés, sous la direction de Martin Trostius. Après avoir fréquenté les principales universités de l'Allemagne et de la Hollande, il retourna à Wittenberg, et y fut nommé professeur de langues orientales, en 1638. Il mourut dans cette ville, le 22 décembre 1689, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Parmi ses nombreux et savants ouvrages, on remarque deux dissertations relatives à la musique des Hébreux; la première a pour titre : *Dissertatio de Musica quondam Hebræorum*. Elle se trouve dans le cinquième volume des *Thèses soutenues à l'université de Wittenberg pendant le dix-septième siècle*. La deuxième dissertation de Sennert est intitulé : *Dissertatio de accentis Hebræorum*; Wittenberg, 1670, in-4°.

SÉPRÈS (Pierre-Yves **LA RAMÉE DE**), né à Valenciennes, en 1797, s'est fait le disciple de Jacotot pour la méthode d'enseignement universel, en a fondé une école à Anvers, en 1822, puis s'est fixé à Paris, en 1828, où il a établi un Lycée national pour la propagation de la même méthode. Il a publié un grand nombre d'ouvrages concernant les arts et les sciences, parmi lesquels on remarque celui-ci : *Instruction normale pour l'étude de la musique, d'après l'enseignement universel, destinée aux personnes qui veulent apprendre seules, et particulièrement aux mères de famille;* Paris, in-8° de vingt-quatre pages.

SERAO (François), professeur de médecine, à Naples, né à Anvers, en 1702, d'une famille espagnole, mourut à Naples, en 1793. On a de lui une brochure intitulée : *Della Tarantola, o sia Falangio di Puglia;* Naples, 1742, in-4°. Il y traite des effets de la musique sur les personnes qui ont été piquées par la tarentule.

SERASSI (Joseph), célèbre facteur d'orgues, issu d'une famille qui s'était distinguée dans la construction de ces instruments, naquit à Bergame, au mois de novembre 1750. Dès son enfance, il étudia les principes et le mécanisme de son art dans les ateliers de son père, et y fit de rapides progrès. Après avoir terminé ses études scientifiques, littéraires et musicales, il commença à se livrer à la facture des instruments : son premier grand ouvrage fut l'orgue double de Saint-Alexandre de Colonne, à Bergame. Ces deux orgues sont placées en face l'un de l'autre, ont chacun deux claviers et pédale, et forment ensemble quatre-vingt-quatre registres, dont trente registres de fond et de récit, et cinquante-quatre jeux d'anches et de plein jeu. Elles peuvent être réunies sous la main d'un seul organiste par un mécanisme souterrain si parfait et si prompt dans ses manœuvres, que les passages les plus rapides sont exécutés avec l'ensemble le plus exact par les deux instruments, quoiqu'ils soient éloignés l'un de l'autre d'environ cinquante mètres. En 1792, Serassi construisit dans l'église ducale de Colorno un grand orgue de quatre-vingt-deux registres, et y employa pour la première fois de grands réservoirs de vent qui empêchent les ondulations de l'air dans les tuyaux. Huit ans après, fut achevé par Serassi le bel orgue de l'église de *l'Annunziata* de Como, un des plus beaux ouvrages de cet artiste. Il est composé de trois claviers, et de quatre-vingt-six registres, avec beaucoup d'inventions ingénieuses pour les accouplements. Serassi donne lui-même la description de cet instrument dans un petit écrit intitulé : *Descrizione ed osservazioni pel nuovo organo posto nella chiesa dell' Annunziata di Como* (Description du nouvel orgue placé dans l'église de l'Annonciation à Como) ; Como, 1808, in-8°. Dans la même année, Serassi termina, avec son fils Charles, un orgue dans l'église du *Crucifix,* à Milan. Un amateur de cette ville en donna la description, intitulée : *Del nuovo organo, opera de' Signori Serassi, nel santuario del Crocifisso;* Milan, 1808, in-8°. Dans sa description de l'orgue de Como, Serassi dit que son aïeul perfectionna la qualité de son des jeux de flûte, de hautbois et de basson, et que ce fut lui qui inventa le *tira tutto,* registre par lequel on réunit d'un seul coup tous les jeux de l'orgue. On cite comme deux des meilleurs ouvrages de Serassi l'orgue qu'il a construit, en 1812, dans l'église de Saint-Eustorgue de Milan, et qui fut achevé le 6 janvier 1812, bel instrument de trente-deux pieds, et celui qu'il termina en 1815, dans l'église Saint-Thomas, de la même ville. Sa dernière production fut le plan d'un grand orgue pour la cathédrale de Plaisance, qui aurait surpassé par sa dimension, et par le nombre de registres et d'inventions nouvelles, tout ce qui avait été fait jusqu'alors. Il n'eut pas le temps d'en entreprendre la construction, ayant cessé de vivre en 1817. Peu de temps avant sa mort, il publia quatre lettres sur les orgues en général et sur ses travaux en particulier, sous ce titre : *Sugli organi. Bergamo, nella stamperia Natali,* 1816, in-4° de soixante-treize pages.

SERASSI (Charles), aîné de trois fils de Joseph, qui se sont associés pour la construction des orgues, a acquis une célébrité égale à celle de son père. Il est né à Bergame, vers 1786, et a étudié dès son enfance la construction des orgues sous la direction de son père, qu'il a aidé depuis 1807 dans ses travaux, notamment dans les orgues de Como et de Saint-Thomas, à Milan. Les frères Serassi sont les facteurs les plus renommés de l'Italie; leurs ateliers sont établis sur la plus grande échelle ; on y construit à la fois douze ou quinze orgues, dont plusieurs de trente-deux pieds. Leurs plus célèbres ouvrages sont les orgues de Saint-Philippe, à Turin, de Sainte-Marie *del Carmine,* à Venise, de l'église des Jésuites à Plaisance, de Sainte-Catherine martyre, à Bologne, de l'église *del Gesù* à Rome, enfin l'orgue double de Sainte-Marie Majeure, à Trente.

SERICUS, *organarius* ou fabricant d'orgues hydrauliques, vivait à Rome, vers l'an 368 de l'ère chrétienne. Dans cette même année, il fut impliqué dans une affaire d'empoisonnement, condamné et exécuté (*voyez Ammien Marcellin,* liv. XXVIII, au commencement). Ce nom est le seul qui soit parvenu jusqu'à nous d'un artisan dont la profession consistait à construire des *hydraules;* d'autre part, nous voyons, par ce qui concerne Sericus, que ce genre d'instruments était encore en usage à Rome, dans la seconde moitié du quatrième siècle.

SERING (Frédéric-Guillaume), organiste et professeur de musique au séminaire évangélique des instituteurs, à Franzbourg (Poméranie), fit ses études musicales à Berlin, sous la direction du professeur Marx. En 1851, il fut nommé professeur de musique à Kœpenik, près de Berlin; deux ans après, il obtint ses places à Franzbourg. On a de cet artiste: 1° Le psaume 72 pour un chœur de voix mêlées avec accompagnement de piano, op. 5; Berlin, Esslinger. 2° Le psaume 95 *idem,* op. 12; *ibid.* 3° Le motet *Herr leite mich,* idem, op. 20; *ibid.* 4° *L'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem,* oratorio de l'*Avent* pour voix seules, chœur et orchestre; Magdebourg, Heinrichshofen, 1860. 5° Un grand nombre de *Lieder* à voix seule avec piano, en recueils ou détachées; Berlin, Gaillard, Esslinger, Bock, Schlesinger, etc. 6° Des chants pour quatre voix d'hommes; Erfurt, Kœrner. 7° Prélude et fugue à trois sujets pour orgue; Berlin, Gaillard. 8° Deux *Lieder* sans paroles pour piano; *ibid.* 9° Toccate (en *mi* bémol) pour orgue, op. 15; Berlin, Bock. 10° Concerto (en *ut* mineur) pour orgue; Erfurt, Kœrner. 11° Introduction et fugue (en *ut* majeur) *idem,* op. 21; *ibid.* 12° Méthode de chant pour les écoles populaires; Gütersloh, Bertelsmann. 13° Méthode élémentaire de violon; Magdebourg, Heinrichshofen.

SERINI (Joseph), compositeur, né à Crémone vers 1645, n'est connu que par le livret d'un oratorio intitulé: *Il Genio deluso,* qui fut exécuté dans la chapelle de l'impératrice Éléonore, en 1680. Ce livret a été imprimé à Venise, chez Pierre-Paul Viviano, dans la même année.

SERMES (François DE), pseudonyme du **P. MERSENNE** (*voyez* ce nom).

SERMISY (Claude DE), compositeur français du seizième siècle, est désigné simplement par le nom de **CLAUDIN** dans les anciens recueils où l'on trouve ses compositions. Ce musicien, homme de mérite, est un des moins connus de son époque, quoiqu'il ait été un des plus considérables par son talent et par sa position. J'ai trouvé les premiers renseignements positifs sur sa personne dans les comptes de dépenses de la cour de France relatives à la musique, dont j'ai fait connaître les curiosités dans une suite d'articles de la *Revue musicale* (tom. XII, 1832). Un de ces comptes, dressé par maître Benigne Sevré, conseiller du roi et receveur général des finances de la généralité de Languedoc, pour l'année 1532, nous fait connaître que *maître Claude de Sermisy* était alors sous-maître de la chapelle du roi et premier chantre ou directeur de musique de ladite chapelle, aux appointements de quatre cents livres tournois; que de plus il lui avait été payé mille quatre-vingts livres pour la nourriture et l'entretien de six enfants de chœur, et qu'enfin il avait reçu deux cent cinquante livres *tant pour l'entretenement de la chapelle que pour envoyer querir des chantres* (1). Après la mort de François I^er^, roi de France, en 1547, Claude de Sermisy eut le titre de premier chantre de Henri II, titre qui équivalait alors à celui de *maître de chapelle.* Ce renseignement nous est fourni par un *compte des officiers domestiques du roi Henri II, depuis* 1545 *jusqu'en* 1559 (époque où ce prince fut blessé mortellement dans un tournoi). Après cette dernière époque, on ne trouve plus de renseignements sur Claude de Sermisy, et son nom disparaît des comptes. Il y a donc lieu de croire qu'il ne vécut pas longtemps après 1560, car ses compositions étaient déjà imprimées dans les recueils avec celles des musiciens les plus célèbres, en 1528, c'est-à-dire trente-deux ans auparavant. Cependant on pourrait croire qu'il occupait encore sa place de maître de chapelle du roi en 1568, car on lui donne ce titre, conjointement à celui de chanoine de la sainte chapelle du Palais (*Regis symphoniacorum ordini præfecto, et in regali parisiensis palatii sacello canonico*), dans un recueil de messes de sa composition publié par Nicolas Duchemin.

Ainsi qu'on l'a vu plus haut, Claude de Sermisy est désigné par le simple nom de *Claudin* dans la plupart des recueils où l'on trouve quelques pièces de sa composition; il n'est appelé du nom de *Claudin de Sermisy* que dans le recueil de messes que je viens de citer, et dans un autre recueil de trois messes

(1) Voyez la *Revue musicale,* tome XII, pages 241 et 243.

publié en 1583. Le plus ancien recueil où j'ai trouvé des pièces de ce musicien a pour titre : 1° *Vingt-neuf chansons musicales à quatre parties, imprimées à Paris par Pierre Attaingnant, libraire, demourant en la rue de la Harpe, près de l'église Saint-Cosme*, 1528, in-8° obl. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée par le même libraire en 1530. On y trouve quatorze chansons de Claudin, avec quelques autres pièces du même genre par Jannequin, Jacotin, Passereau, Consilium, Beaumont, etc. 2° Le troisième livre de la même collection a pour titre : *Trente et une chansons musicales*, etc.; Paris, P. Attaingnant, 1829, in-8° obl. On y trouve treize pièces de Claudin. 3° Il y a aussi quatre chansons à quatre parties, de Sermisy, dans le septième livre de la même collection publié par le même imprimeur, en 1530, in-8° obl. Cette précieuse collection, divisée en onze livres, renferme *trois cent quarante-quatre chansons françaises à quatre parties*, composées par les musiciens français les plus célèbres qui vécurent dans la première moitié du seizième siècle : on la trouve complète à la bibliothèque impériale de Paris, sous le n° V, 2689, in-8° obl., quatre volumes. Claude de Sermisy a beaucoup écrit pour l'église; on trouve des motets de sa composition dans les recueils suivants : 4° *XII Motetz à quatre et cinq voix composés par les autheurs cy dessoubz escripts. Nagueres imprimés à Paris par Pierre Attaignant demourant*, etc., 1529, in 8° obl. On y trouve les motets : *Domine quis habitabit, Michaele archangele, Nativitas est hodie*, et *Preparate corda vestra*, de Claudin; les autres sont de Gombert, Jean Mouton, Dorle et Deslouges. 5° *Liber septimus XXIIII trium, quatuor, quinque, sex vocum Modulos Dominici adventus, nativitatisque ejus, ac sanctorum eo tempore occurrentium habet. Parisiis in vico Citharea apud Petrum Attaingnant musicæ calcographum*, 1533, in-4° obl., gothique. On trouve dans ce recueil le motet *Da pacem* de Claudin. 6° *Liber decimus ; Passiones Dominice in Ramis palmarum, Veneris sancte* (sic), *nec non lectiones feriarum quinte, sexte, ac sabbati hebdomade sancte a multaque alia quadragesime congruentia, ut palam videre licet. Parisiis apud Petrum Attaingnant*, 1534, in-4° obl. gothique. Ce livre contient les *Lamentations de Jérémie* pour le samedi saint par Claudin, les *Passions* d'après saint Mathieu et saint Jean, et un *Resurrexi* par le même maître. Les *Lamentations de Jérémie* ont été réimprimées dans un recueil publié à Nuremberg, en 1549. 7° *Liber undecimus XXVI musicales habet modulos et quinque vocibus editos. Parisiis, apud Petrum Attaingnant*, 1534, in-4° obl. gothique. On trouve dans ce recueil dix motets à quatre et cinq voix, de Claudin. 8° *Missarum musicalium, certa vocum varietate secundum varios quos referunt modulos distinctarum. Liber primus, ex diversis iisdemque peritissimis auctoribus collectus. Parisiis, ex typographia Nicolai Du Chemin sub insignis Gryphonis argentei*, 1568, in-fol. Les diverses voix des messes sont imprimées en regard. Les messes de Claudin sont ici indiquées sous le nom de Claudin de Sermisy ; elles sont au nombre de six, savoir : 1° *Quare fremuerunt*, à cinq voix ; 2° *Ab initio*, à quatre voix ; 3° *Voulant honneur*, idem; 4° *Tota pulchra es*, idem. 5° *Philomena prævia*, idem ; 6° *Surgens Jesus*, idem. 7° *Missæ tres quatuor vocum auctore Cl. de Sermisy. Parisiis, ex offic. Ballardi*, 1583, in-fol. max. On trouve des morceaux de Claude de Sermisy dans les recueils intitulés : 1° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum*, etc.; *Augustæ Vindelicorum*, *Melchior Kriesstein*, 1540. 2° *Cantiones septem, sex et quinque vocum. Longe gravissimæ, juxta ac amœnissimæ*, etc., *ibid.*, 1545. 3° *Modulationes aliquot quatuor vocum, quas vulgo Modetas* (sic) *vocant a præstantissimis musicis compositas*, etc. *Noribergæ per Joh. Petreium*, 1538. 4° *Tomus secundus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum; ibid.*, 1539. 5° *Tomus tertius Psalmorum*, etc., *ibid.*, 1542. 6° *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ. Tomi duo. Vitebergæ, apud Georg. Rhau*, 1545. Une belle collection de chansons et de motets à quatre voix, en manuscrit du seizième siècle, qui a appartenu à madame la duchesse d'Orléans, mère du roi Louis-Philippe, renferme un grand nombre de pièces de Goudimel, Jannequin, Arcadet, Jacotin, Mouton, Gombert, Passereau, Mornable, Claudin, et d'autres musiciens français de ce temps.

SERRA (Michel-Ange), prêtre et maître de chapelle de l'église de Sainte-Marie *del Vado* à Ferrare, naquit à Mantoue, en 1571. Les ouvrages connus de sa composition sont : 1° *Completorium Romanum 4 vocum;* Venise, 1603. 2° *Missarum quatuor vocum liber primus; Venetiis, apud Jac. Vincentinum*, 1606, in-4°. Dans l'année suivante,

une réimpression de ce livre de messes parut sous ce titre : *Missæ quatuor vocum;* Anvers, 1607, in-4°. On trouve à la fin de cette édition une messe de morts de Clément surnommé *non papa*. 3° *Missarum quatuor vocum liber secundus. Venetiis, apud Jac. Vincentinum,* 1615. 4° *Motettæ 4 vocum*. Ce dernier ouvrage est indiqué dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal, Jean IV, mais sans nom de ville et sans date.

SERRA (PAUL), chapelain chantre de la chapelle pontificale, à Rome, naquit à Novi, et fut agrégé au collége des chapelains chantres, en 1753. On a de lui un livre intitulé : *Introduzione armonica sopra la nuova serie de' suoni modulati in oggidi, e modo di rettamente e più facilmente intuonarla;* Rome, Giunchi, 1768, in-4°. C'est un nouveau système de solfége au moyen de syllabes différentes pour chaque ton et chaque mode.

SERRA (JEAN), compositeur, est né à Gênes, en 1787. Élève de Gaëtan Isola pour le contrepoint, il s'est particulièrement formé dans la connaissance des styles par l'étude des partitions des grands maîtres. On connaît de lui deux messes solennelles avec orchestre, une messe de *Requiem*, une cantate sur la naissance du roi de Rome, exécutée au théâtre de Gênes, des symphonies, quatuors, trios et duos pour divers instruments.

SERRE (JEAN-ADAM), peintre, chimiste et musicien, naquit à Genève, en 1704. Antagoniste des systèmes d'harmonie imaginés par Rameau et par Tartini (*voyez* ces noms), il les attaqua dans ses écrits en homme initié dans l'art d'écrire en musique, et avec un esprit d'analyse fort remarquable. Arrivé à Paris en 1751, il y débuta par des observations très-justes sur le prétendu troisième mode que Blainville (*voyez* ce nom) croyait avoir découvert. Elles parurent dans le *Mercure de France* du mois de janvier 1742 (p. 160 et suivantes), sous ce titre : *Réflexions sur la supposition d'un troisième mode en musique*. L'année suivante, il publia ses *Essais sur les principes de l'harmonie, où l'on traite de la théorie de l'harmonie en général, des droits respectifs de l'harmonie et de la mélodie, de la basse fondamentale, et de l'origine du mode mineur;* Paris, Prault, 1753, in-8° de cent cinquante-neuf pages. A la fin du livre, les réflexions sur le troisième mode sont reproduites. Quelques exemplaires de l'édition de Paris ont un frontispice qui porte la même date, avec l'indication de *Genève*. Écrivant à Paris, où régnait alors une admiration sans bornes pour le système de la basse fondamentale, Serre était obligé d'user de beaucoup de précautions pour faire la critique de cette théorie; d'ailleurs, il croyait à la nécessité du phénomène de la résonnance multiple des corps sonores graves comme une des bases d'une théorie véritable et complète de la science (*voyez* les *Essais*, etc., p. 7, note VI); mais il ne pensait pas que ce principe fût le seul, et c'est sur ce point que porte en général sa critique, faisant voir que les conséquences rigoureuses que Rameau en tire le conduisent à des résultats opposés aux faits établis dans la pratique de l'art. Il démontre très-bien ensuite qu'il peut y avoir une basse fondamentale beaucoup meilleure que celle de Rameau. Dans le troisième essai qui termine le livre, Serre fait une critique fort juste des formules par lesquelles Euler a exprimé les séries de sons des gammes majeure et mineure (p. 133-135).

De retour à Genève, Serre se livra à l'examen du système de Tartini et en démontra la faiblesse, ou plutôt la fausseté. Blessé du peu de cas que d'Alembert semblait avoir fait de ses *Essais*, etc., dans l'article *Basse fondamentale*, il se livra à un examen sévère des erreurs du célèbre géomètre en matière de musique, et rétracta les éloges qu'il lui avait accordés dans son premier ouvrage; enfin, il fit un troisième travail non moins juste que sévère sur le mauvais livre de Geminiani (*voyez* ce nom), intitulé : *Guide harmonique*. Ces trois dissertations furent réunies par lui dans un volume qui a pour titre : *Observations sur les principes de l'harmonie, occasionnées par quelques écrits modernes sur ce sujet, et particulièrement par l'article* fondamental *de M. d'Alembert dans l'Encyclopédie, le Traité de théorie musicale de M. Tartini, et le Guide harmonique de M. Geminiani;* Genève, Gosse, 1763, in-8°. Sennebier a confondu cet ouvrage avec le premier, en lui donnant ce titre : *Essai sur les principes de l'harmonie occasionné par quelques écrits modernes*, etc. (voyez *Histoire littéraire de Genève*, t. III, p. 326); puis, sous le titre simple d'*Observations sur les principes de l'harmonie*, il a supposé une édition faite à Paris, en 1763, qui n'existe pas; enfin, il a aussi supposé un troisième ouvrage de Serre, intitulé : *Théorie de l'harmonie en général, ou des observations sur la basse fondamentale, l'origine du mode mineur, la basse fondamentale et les droits respectifs de la mélodie et de l'harmonie*, in-8°, 1753. Or, ce titre, qui n'a point de sens, n'est qu'un mélange in-

cohérent de l'intitulé de quelques chapitres des *Essais sur les principes de l'harmonie*, etc., publiés à Paris, en 1755. Il est difficile d'accumuler plus d'erreurs à la fois : celles-ci ont trompé M. Quérard, qui avait cru pouvoir prendre Sennebier pour guide dans le neuvième volume de *la France littéraire* (p. 77).

SERRÉ (Jean DE), né à Rieux, petite ville de la Haute-Garonne, vers la fin du dix-septième siècle, a écrit un poëme en quatre chants intitulé : *la Musique*, qui fut publié à Amsterdam, chez Roger, 1714, in-12, puis à Lyon, chez André Laurens, 1717, in-4°, et enfin, à La Haye, 1737, in-12. Ce poëme fut réimprimé dans un recueil qui a pour titre : *Les Dons des enfants de Latone, la musique et la chasse au cerf*, poëmes, sans nom d'auteur; Paris, 1734, in-8°. Une nouvelle édition du poëme de Serré sur la musique a été donnée par Cubières-Palmézeaux; mais, par une de ces fraudes littéraires assez communes autrefois, l'ouvrage était attribué à Gresset, et présenté comme inédit. Le recueil où se trouve ce morceau est intitulé : *Épître à Gresset, au sujet de la reprise du Méchant, en* 1804, suivie de deux ouvrages de ce poëte célèbre (*le Chien pêcheur* et *la Musique*, poëmes), qui ne sont dans aucune édition de ses œuvres, et d'une épître à un jeune provincial, intitulée : *l'Art de travailler aux journaux*. Par l'ex-révérend P. Ignace de Castelvedra, petit-neveu du R. P. Brumoy (Cubières-Palmézeaux); Paris, Moronval, 1812, in-8° de quatre-vingt-treize pages. Tout est rempli de faussetés dans cette publication, car *le Chien pêcheur*, ou *le Barbet des cordeliers d'Étampes*, avait été publié, vers 1730, par Hémard d'Anjouan.

SERVAIS (Adrien-François), célèbre violoncelliste et professeur au Conservatoire royal de Bruxelles, est né à Hal, petite ville du Brabant, à trois lieues de Bruxelles, le 7 juin 1807. Fils d'un musicien attaché à l'église de cette ville, il reçut de lui les premières leçons de musique et de violon. M. le marquis de Sayve, amateur distingué qui possède une terre près de Hal, charmé des heureuses dispositions du jeune Servais, leur donna plus tard une meilleure direction, et le confia aux soins de Van der Plancken, premier violon du théâtre de Bruxelles, et bon professeur. Cependant Servais n'avait point encore découvert quelle était sa véritable destination, lorsque le hasard lui ayant procuré l'occasion d'entendre exécuter un solo de violoncelle par Platel (*voyez* ce nom), le plaisir qu'il en ressentit fut si vif, que dès ce moment il prit la résolution d'abandonner tout autre instrument pour se livrer à l'étude de celui-là. Admis au nombre des élèves du Conservatoire de Bruxelles, il y reçut des leçons de ce même Platel dont le talent l'avait charmé, et sous la direction de ce maître habile, le talent qu'il avait reçu de la nature se développa avec rapidité. En moins d'une année, il surpassa tous ses condisciples, et obtint le premier prix au concours. Devenu répétiteur du cours de Platel, il entra à l'orchestre du théâtre de Bruxelles et y resta trois années, augmentant chaque jour son talent par ses études, mais ne parvenant pas à fixer sur lui l'attention publique, parce qu'à cette époque le goût de la musique était peu vif à Bruxelles. Servais consulta l'auteur de cette Biographie sur la direction qu'il devait donner à sa carrière, et celui-ci lui conseilla d'aller à Paris, et lui donna des lettres de recommandation qui lui procurèrent le moyen de se faire connaître immédiatement. Ses succès dans les concerts où il se fit entendre furent complets, et le placèrent au premier rang des violoncellistes, quoiqu'il n'eût pas encore atteint la perfection de mécanisme où ses études postérieures l'ont conduit.

En 1834, Servais se rendit à Londres et y joua dans les concerts de la société Philharmonique. De retour en Belgique, il s'y livra pendant deux ans à de nouvelles études et s'ouvrit de nouvelles routes dans les difficultés de mécanisme. C'est à cette époque surtout que son talent atteignit un brillant, une hardiesse dans les traits, qui n'ont été égalés par aucun violoncelliste. Ses premières compositions datent de ce même temps : elles se firent remarquer surtout par la nature des difficultés nouvelles dont Servais s'était proposé le problème, et qu'il avait résolu. Au commencement de 1836, il retourna à Paris et y joua dans plusieurs concerts, puis revint en Belgique et parcourut la Hollande, en 1837. Ce voyage fut pour lui une suite de triomphes. Les journaux de l'Allemagne commencèrent alors à faire connaître son nom dans le Nord. Revenu dans sa patrie, l'artiste se prépara, par de nouvelles études, au voyage qu'il se proposait de faire en Russie. Au commencement de 1839, il partit pour Pétersbourg, visitant Lubeck, Riga, et partout faisant naître l'admiration pour son incomparable habileté. L'enthousiasme fut à son comble aux concerts qu'il donna dans la capitale de la Russie. Après une année d'ab-

sence, Servais revint à Hal au mois d'avril 1840. Il se fit alors entendre à Bruxelles, à Anvers, à Spa, et ne trouva pas moins de sympathie parmi ses compatriotes que dans les pays étrangers. Au mois de février 1841, il entreprit un second voyage dans le Nord, et visita pour la deuxième fois Pétersbourg et Moscou. Après la saison des concerts, il prit sa route par la Pologne, fit naître des transports d'admiration à Varsovie, puis visita Prague et Vienne. Les journaux de ces villes ont fait connaître la vive impression que son talent y a produite. Plusieurs concerts purent à peine satisfaire la curiosité des artistes et des amateurs; les avis n'y furent point partagés sur le mérite de l'artiste : tout le monde s'accorda à le saluer comme le premier violoncelliste de son époque. Servais a fait un deuxième voyage en Hollande, en 1843. Dans l'année suivante, il partit pour l'Allemagne, visita Berlin, Leipsick et Hambourg, excitant partout l'admiration par son incomparable talent; puis il entreprit un troisième voyage en Russie, qu'il parcourut jusqu'en Sibérie. Un des plus beaux triomphes de Servais fut celui qu'il obtint à Paris dans l'hiver de 1847. Depuis lors il a visité le Danemark, la Suède, la Norwége, les villes rhénanes, où il a été rappelé plusieurs fois, ainsi que les villes principales de la France. En 1848, il a été nommé professeur de violoncelle au Conservatoire royal de Bruxelles, où il a formé un grand nombre d'élèves distingués. Servais s'est marié à Pétersbourg, en 1842. Nommé violoncelliste solo du roi des Belges, il est officier de l'ordre de Léopold. Il a publié trois concertos pour violoncelle; seize fantaisies pour violoncelle et orchestre; six études caprices pour cet instrument avec piano. De plus, il a fait, en collaboration avec J. Grégoire, quatorze duos pour piano et violoncelle sur des motifs d'opéras; trois *idem* pour violon et violoncelle avec Léonard, et un *idem* avec H. Vieuxtemps. Tous ces ouvrages ont été gravés à Mayence, chez Schott.

SERVIN (Jean), né à Orléans, vers 1550, s'établit à Lyon, en 1572, et y passa le reste de sa vie. Il a composé : 1° *Psalmes de David, à trois parties*; Orléans, 1565, in-4° oblong. 2° *Chansons à quatre, cinq, six et huit parties*; livres I et II, Lyon, Charles Posnot, 1578, in-4° obl. 3° *Psalmi Davidis à G. Buchanano versibus expressi, nunc primum modulis 4, 5, 6, 7 et 8 vocum decantandi; Lugduni, apud Carolum Posnot*, 1579, in-4° oblong.

SESÉ (Don Juan), organiste de la chapelle du roi d'Espagne, vécut à Madrid dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a publié de sa composition : 1° *Versos de organo para el cantico del Magnificat y demas Psalmos de la Iglesia*, en sept livraisons; Madrid, Miguel Copin, 1774. 2° *Six fugues pour l'orgue ou le piano*; ibid., 1774.

SESÉ Y BELTRAN (D. Basilio), né à Saragosse, en 1656, y étudia la musique dès l'âge de sept ans. Il fut organiste de l'église des Carmes-Déchaussés royaux à Madrid. On connaît de lui en Espagne quelques compositions de mérite pour l'orgue, restées en manuscrit.

SESSI (Marianne), cantatrice, née à Rome, en 1776, s'est particulièrement distinguée par l'exécution la plus brillante des airs de bravoure, et la beauté de sa voix. Conduite par son père en Allemagne, en 1792, elle débuta l'année suivante à l'*Opera seria* de Vienne. En 1795, elle épousa un riche négociant nommé *Natorp*, que quelques biographes ont confondu avec le baron de Natorp. Depuis ce temps elle a été connue sous le nom de *Sessi-Natorp*, quoiqu'elle ait été plus tard séparée de son mari. Après neuf années d'interruption dans sa carrière théâtrale, elle se rendit en Italie, chanta avec le plus grand succès à Venise, en 1805, et de là passa au théâtre de *la Scala* à Milan, où elle brilla en 1806. Entrée au service de la reine d'Étrurie, vers la fin de la même année, elle reçut une médaille d'or d'honneur de l'Académie des beaux-arts de Florence, en 1807. Une autre médaille lui fut décernée à Livourne, où elle chanta dans le même temps; celle-ci portait pour inscription : *A Marianna Sessi insigne cantante, Livorno*, 1807. Après avoir chanté, pendant le carnaval de 1808, au théâtre de *la Scala*, à Milan, elle se rendit à Naples, où elle brilla pendant deux ans sur le théâtre Saint-Charles; puis elle se rendit en Portugal et excita des transports d'admiration à Lisbonne. Appelée à l'Opéra italien de Londres, elle y causa aussi autant de plaisir que d'étonnement. En 1816, elle retourna en Allemagne, et se fit entendre à Leipsick, à Dresde, à Berlin et à Hambourg, pendant les années 1817 et 1818. De cette dernière ville, elle se rendit à Copenhague, où elle demeura plusieurs années. Oubliée après ce temps, elle reparut tout à coup pour la troisième fois en Allemagne, vers la fin de 1835, et, bien qu'âgée de soixante ans, elle chanta dans l'année suivante à Hambourg le rôle de *Pygmalion*, dans l'opéra de ce nom. Ce fut sa dernière apparition sur la scène; peu de temps

après elle se retira à Vienne, où elle est morte, le 10 mars 1847. On a publié de la composition de cette cantatrice : 1° Nocturne (*Già la notte s'avvicina*), à deux voix, avec accompagnement de piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° *Tre ariette italiane*; Paris, Pacini. 3° *Tre canzonette*; Hambourg, Bœhme. 4° *Dieci canzonette italiane*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

SESSI (Impératrice), sœur de la précédente, naquit à Rome, en 1784. Conduite par sa famille à Vienne dans son enfance, elle débuta sur le théâtre italien de cette ville, et y excita la plus vive admiration. Dans l'année suivante, elle épousa le major de Natorp, beau-frère de sa sœur, et elle se rendit ensuite à Venise, où elle chanta avec le plus brillant succès pendant le carnaval. Dans les années 1806 et 1807, elle se fit admirer au théâtre de *la Scala*, à Milan. De si brillants débuts semblaient lui promettre une heureuse carrière; mais elle mourut d'une maladie de poitrine, à Florence, le 25 octobre 1808, à l'âge de vingt-quatre ans et quelques mois.

Deux autres sœurs de cette famille d'artistes ont brillé comme cantatrices en Allemagne. La première (*Anne-Marie Sessi*) naquit à Rome, en 1790, et commença sa carrière à Vienne, en 1811, puis chanta au théâtre de Pesth, en Hongrie, pendant l'année 1814, sous le nom de *Neumann-Sessi*. Depuis ce temps, elle a paru avec succès sur les théâtres de Munich, de Carlsruhe, de Francfort, de Hanovre, de Hambourg, puis elle retourna à Vienne. A la suite d'une longue et douloureuse maladie, elle perdit la voix en 1825. Elle est morte à Vienne, le 9 juin 1804. La dernière des sœurs de ce nom (*Caroline Sessi*) a chanté pendant quelque temps au théâtre du *Fondo*, à Naples.

SESSI (Marie-Thérèse), cantatrice, n'est pas de la même famille que les précédentes. Elle commença sa carrière en 1805, au théâtre de Parme; chanta, dans l'année suivante, au théâtre de *la Scala*, à Milan, y reparut deux ans après, puis se rendit à Vienne, et en dernier lieu en Pologne et en Russie. Dans les années 1835 à 1837, elle a reparu sur quelques théâtres en Italie, mais n'y a point excité l'attention du public.

SEUFFERT (Jean-Philippe), facteur d'orgues du prince de Würzbourg, naquit en 1675, à Gessenheim, près de Carlstadt, en Bavière. Dès son enfance il montra de si heureuses dispositions pour la facture des orgues, que l'habile facteur Hofmann lui offrit de le prendre en apprentissage, ce qui fut accepté avec joie. Seuffert suivit donc Hofmann à Würzbourg, et telle fut son assiduité au travail, qu'après les sept années de son apprentissage, il fut considéré comme un excellent ouvrier. Il entreprit alors de longs voyages, visita Vienne et les principales villes de la Hongrie et de la Bohême. Il était en Pologne lorsqu'il reçut une lettre de son ancien maître Hoffmann qui le rappelait à Würzbourg, où il épousa la veuve du facteur Hellenbrand. Son premier ouvrage fut l'orgue de l'église de Hœchberg, dont les qualités remarquables fixèrent sur lui l'attention publique. Bientôt il reçut de nombreuses commandes qui l'obligèrent à donner de l'extension à sa fabrique. Le nombre des instruments qu'il a construits s'élève à plus de deux cents. Parmi les plus importants, on remarque : 1° Celui d'un couvent de Bénédictins en Westphalie, composé de trente-six jeux, avec pédale de trente-deux pieds et quatre claviers à la main. 2° Le grand orgue d'Eberach. 3° Celui du couvent de Banz, en Bavière. 4° L'orgue de la chapelle de la cour à Würzbourg. Seuffert mourut dans cette ville, en 1760, à l'âge de quatre-vingt-sept ans.

SEUFFERT (Jean-Ignace), fils aîné du précédent, né à Würzbourg, en 1727, apprit l'art de la construction des orgues sous la direction de son père. Dans sa jeunesse, il alla se fixer en Alsace, travailla quelque temps chez le facteur d'orgues Diepony, et l'aida dans la construction de l'orgue du couvent de Kronweisenbourg. L'orgue de Reinigen, qu'il exécuta seul ensuite, lui fit beaucoup d'honneur et lui procura en peu de temps les demandes de plus de trente orgues. Fixé plus tard à Kirchweiler, il y établit des ateliers où plus de cent instruments furent construits. Il y vivait encore en 1807, âgé de quatre-vingts ans.

SEUFFERT (François-Ignace), second fils de Jean-Philippe, naquit à Würzbourg, en 1731. Élève de son père, il acheva de s'instruire dans la facture des orgues par les voyages qu'il fit dans les Pays-Bas, en France, dans la Suisse et dans une partie de l'Allemagne. De retour à Würzbourg, en 1760, il n'y arriva que pour recevoir les derniers embrassements de son père, à qui il succéda dans la direction de la fabrique d'orgues. Il en construisit environ quarante dans le territoire de Würzbourg, et plusieurs autres pour les pays étrangers. Les plus remarquables de ses ouvrages sont l'orgue de Saint-Pierre, à Bruchsal; celui de Kœnigsheim; celui de Graefenrheinfeld, et enfin celui de l'église des

Franciscains de Würzbourg, que l'abbé Vogler choisit à son passage dans cette ville pour le concert d'orgue qu'il y donna. Seuffert était aussi bon facteur de pianos. Il vivait encore à Würzbourg, en 1807, âgé de soixante-seize ans. Ses deux fils se sont distingués dans la même carrière. L'aîné (*Jean-Philippe*) était, en 1807, facteur d'orgues à Würzbourg et contrebassiste de la cour. Parmi ses meilleurs ouvrages, on remarque l'orgue de l'hôpital Saint-Jules. Le second (*François-Martin*) construisit aussi plusieurs instruments dans son pays natal, puis il se fixa à Vienne, où il établit en société une manufacture de pianos. En 1845, il a obtenu la médaille d'or pour le mérite de ses instruments, à l'exposition de l'industrie de Vienne.

SEURIOT (Auguste), violoniste, entra comme élève au Conservatoire de Paris, en 1808, et y reçut des leçons de Kreutzer aîné. Il fut ensuite admis à l'orchestre de l'Opéra-Comique, mais y resta peu de temps. Je crois qu'il s'est fixé ensuite dans une ville de province. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos concertants pour deux violons, op. 1; Paris, Zetter. 2° Six duos faciles et progressifs, sur des thèmes connus, pour deux violons; Paris, Chanel.

SÉVELINGES (Charles-Louis DE), chevalier de Saint-Louis, naquit à Amiens, en 1768, d'une famille originaire du Beaujolais. Il fit ses études au collége de Juilly, d'où il sortit en 1782, pour entrer à l'école d'artillerie de Metz. Admis dans la gendarmerie du roi, il suivit les princes français dans l'émigration, et ne rentra en France qu'en 1802. Depuis lors il se livra à la culture des lettres, et fournit beaucoup d'articles aux journaux royalistes, tels que *la Gazette de France, la Quotidienne, le Pour et Contre, le Publiciste, l'Oriflamme*, etc. Il y écrivait particulièrement les articles concernant l'Opéra, l'Opéra-Comique et le Théâtre Italien. Sévelinges est mort à Paris, en 1832. Au nombre de ses ouvrages, on remarque une critique vive et mordante des auteurs dramatiques, des compositeurs, et des acteurs des théâtres de Paris, intitulée : *Le Rideau levé, ou Petite Revue de nos grands théâtres;* Paris, Maradan, 1818, in-8°. Il y attaquait en particulier l'administration de l'Opéra italien dont madame Catalani s'était chargée, conjointement avec son mari, Valabrègue. Celui-ci répondit à l'écrit anonyme de Sévelinges par un exposé de la situation du théâtre; mais Sévelinges fit paraître une seconde édition de sa critique augmentée de deux pièces intitulées : *Réponse au factum de M. Valabrègue*, et *Réplique d'un des chefs d'orchestre du Théâtre-Italien;* Paris, Delaunay, 1818, in-8°. Deux critiques de l'ouvrage de Sévelinges parurent, la première sous le titre : *Le Revers du rideau*, par G. N*** (Paris, Dentu, 1818, in-8° de quatre-vingt-seize pages); l'autre, intitulée : *La Comédiade, ou le Rideau levé*, etc., par M. Contre-Férule (pseudonyme); Paris, 1818, in-8° de cinquante-quatre pages. Sévelinges est aussi l'auteur d'une *Notice biographique sur Mozart*, qu'on a placée en tête de l'édition du *Requiem* de ce célèbre compositeur, publiée au magasin de musique du Conservatoire, en 1805. Enfin, il a donné aussi quelques biographies de musiciens, dans la *Biographie universelle* des frères Michaud.

SEVERI (François), chapelain chantre de la chapelle pontificale, à Rome, naquit à Pérouse, dans la seconde moitié du seizième siècle, et fut agrégé à la chapelle, en qualité de sopraniste, le 31 décembre 1613. Il mourut à Rome, le 25 décembre 1630, et fut enterré à l'église *Santa-Maria d'Itria*. Il était chanteur distingué, et bon compositeur. On voit, dans la préface de l'ouvrage dont il sera parlé tout à l'heure, que le maître de chant et de composition de Severi fut Ottavio Catalani, qui, après avoir occupé pendant quatorze ans la place de maître de chapelle de Saint-Apollinaire, à Rome, fut directeur de la musique du prince de Salmona, neveu du pape Paul V. Le plus connu des ouvrages de Severi est un curieux recueil de psaumes ornés de traits de vocalisation de tout genre, lequel a pour titre : *Salmi passegiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma, sopra i falsi bordoni di tutt' i tuoni ecclesiastici da cantarsi nei vesperi della domenica, e delli giorni festivi di tutto l'anno, con alcuni versi del Miserere sopra il falso bordone del Dentice. In Roma, da Nicolo Borboni, l'anno* 1615, petit in-4° obl. gravé. Une multitude de broderies de tout genre et de traits rapides orne dans ce recueil le chant des psaumes. Le goût de ces ornements, qui étaient exécutés par une voix seule, avec accompagnement des autres voix en faux-bourdon et d'orgue, avait passé de la musique instrumentale dans celle des voix. Pendant environ trente ans, au dix-septième siècle, cette manière de chanter les psaumes eut une vogue extraordinaire à Rome, dit l'abbé Baini (dans ses *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina*, t. I, note 356, p. 260); mais, ainsi qu'il arrive de

toute caricature, la mode en passa, et les psaumes *ornés* tombèrent dans un profond oubli.

SEVERO (Antoine), compositeur, né à Lucques, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait exécuter à Rome, en 1700, son oratorio intitulé : *Il Martirio di S. Erasmo,* dans l'église de la confrérie de *la Pietà*.

SEVERUS (Cassius), ou plutôt **CASSIUS-SEVERUS** (Caïus), poëte latin du siècle d'Auguste, surnommé **PARMENSIS**, parce qu'il était né à Parme, n'était pas, comme on voit, un savant inconnu du dix-septième siècle, ainsi que le disent Gerber et ses copistes. Républicain fougueux, il fut un des meurtriers de César, et s'attacha au jeune Pompée, puis à Marc-Antoine, qu'il seconda en qualité de lieutenant. Après la bataille d'Actium, il se retira à Athènes ; mais au lieu d'y cacher son existence dans l'obscurité, il attaqua Auguste avec tant de violence dans ses écrits, que celui-ci donna l'ordre de le tuer. Quintilius Varus, chargé de cette mission, le trouva dans son cabinet occupé de la composition d'un poëme, et lui donna la mort. Les écrits de ce poëte étaient si nombreux, qu'on en forma son bûcher funéraire. On ne connaissait de lui que quelques épigrammes imprimées dans l'Anthologie, lorsque Pierre Vettori découvrit un petit poëme de dix-neuf vers concernant l'étude de la musique, traduits en latin par Cassius-Severus, d'après Orphée, et le publia sous le titre : *Orpheus ad informandos mores*. Nathaniel Chytrée en donna une nouvelle édition avec un commentaire et des recherches littéraires sur la vie de Cassius-Severus : elle a pour titre : *Cassii Severi Parmensis, poetæ inter epicos veteres eximii, Orpheus, cum comment. N. Chytræi ;* Francfort, 1585, in-8°. Une autre édition avec le commentaire de Chytrée, non moins rare que celle-ci, est intitulée : *De industria Orphæi circa studium musices, carmen ;* Francfort, 1608, in-8°. Vossius et quelques autres critiques pensent que les vers de Cassius sont supposés, et qu'ils sont l'ouvrage d'Achille Stace, écrivain portugais, qui les aurait imprimés comme essai, sous un nom emprunté, dans ses notes sur Suétone. Ce point d'histoire littéraire n'a point été éclairci jusqu'à ce jour.

SÉVIN (Julien), professeur de musique, né au Mans, en 1812, est auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Théorie musicale appliquée à l'enseignement simultané ;* Paris, Duverger, 1841, in-8° de soixante-quatre pages.

SEYBOTHIUS (Jean), poëte couronné et recteur du gymnase de Rotenbourg-sur-la-Tauber, mourut en 1661. On a de lui un livre intitulé : *Manuale philosophiæ theorico-practicum ;* Francfort-sur-le-Mein, 1658, in-8°. Il y traite, en neuf chapitres, dans le premier livre, de la musique théorique et pratique d'après la méthode scientifique. Dans le deuxième livre, on trouve deux pages sur le chant choral et figuré.

SEYDELMANN (François), maître de chapelle de la cour de Dresde, naquit dans cette ville, le 8 octobre 1748. Weber, maître de chapelle du roi de Pologne, dirigea ses premières études musicales ; puis il reçut de Naumann des leçons de contrepoint. En 1765, il fit avec ce maître, et en compagnie de Schuster (*voyez* ce nom) un voyage en Italie, où se forma son goût dans l'art du chant et dans la composition. Après un séjour de sept ans dans cette belle contrée, il retourna à Dresde, en 1772, et y fut nommé compositeur de la cour, pour l'église et pour la chambre, conjointement avec Schuster, qui partagea avec lui la direction de la musique de l'Opéra, alternativement avec Naumann. En 1787, Seydelmann eut le titre de maître de chapelle ; il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 24 octobre 1806. La plus grande partie des compositions de cet artiste est restée en manuscrit. La liste de ses ouvrages connus se compose de ceux dont les titres suivent : 1° *La Betulia liberata,* oratorio. 2° *Gioas, Re di Giuda,* idem. 3° Vingt-cinq messes avec orchestre. 4° Huit vêpres complètes. 5° Neuf litanies. 6° Quatre *Miserere*. 7° Un *Stabat mater*. 8° Un *Requiem* et plusieurs autres compositions religieuses terminées en 1796. Depuis lors, Seydelmann a écrit : 9° *La Morte d'Abele,* oratorio, en 1801. 10° Trois *Salve Regina*. 11° Quatre *Magnificat*. Il a donné au théâtre de Dresde : 12° *Der lahme Husar* (le Hussard estropié). 13° *Die schœne Arsène* (la belle Arsène), publiée en partition réduite pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf. 14° *Il Capricioso corretto,* dont on a publié, à Dresde, un rondeau et une cavatine avec accompagnement de piano. 15° *La Villanella di Misnia,* en 1784, dont on a publié à Dresde un rondeau, un chœur, un duo et une cavatine avec piano. 16° *Il Mostro,* en 1787. 17° *Il Turco in Italia,* en 1788. 18° *Amor per oro,* en 1790. 19° *La Serva scaltra*. 20° *Circé,* cantate française. Dans la musique instrumentale de Seydelmann, on remarque : 21° Six sonates à quatre mains pour piano, op. 1 ; Leip-

sick, Breitkopf, 1780. 22° Trois sonates pour piano et flûte, op. 2; Dresde, Hilscher. 23° Trois sonates pour clavecin seul; Leipsick, Breitkopf. 24° Trois sonates pour clavecin et violon; *ibid.*, 1787. 25° Six sonates pour clavecin seul, en manuscrit.

SEYDELMANN (Eugène), né à Rengersdorf, en Silésie, en 1806, est fils d'un maître d'école qui lui a enseigné les éléments de la musique, du piano et de l'orgue. Plus tard, le pasteur Wigang, élève d'Otto, organiste distingué, lui donna des leçons d'harmonie et de contrepoint. A l'âge de treize ans, Seydelmann fréquenta le gymnase de Glatz, puis il se rendit à Breslau, vers 1826, et s'y livra avec ardeur à la composition. Il y obtint la place de directeur de musique du théâtre, et fit preuve de talent dans l'exercice de ces fonctions, qu'il remplissait encore en 1860. Un de ses meilleurs ouvrages, qu'il fit paraître peu de temps après, est une grande cantate intitulée : *Die vier Menschenalter* (les quatre Ages de l'homme), pour huit voix en chœur et quatre voix de solos, sans accompagnement. Au nombre de ses compositions pour l'église, on remarque une messe solennelle et un *Requiem*. On connaît de cet artiste un opéra sérieux dont le sujet est *Virginie*, et qui a été joué avec succès.

SEYFARTH (Jean-Gabriel) naquit en 1711, à Reisdorf, dans les environs de Weimar. Walther, organiste de cette ville, lui donna les premières leçons de clavecin. Plus tard, il se rendit à Zerbst, et y devint élève de Hœck pour le violon, et de Fasch pour la composition. Après avoir achevé ses études, il entra au service du prince Henri de Prusse, avec le titre de musicien de la chambre; et lorsque le roi Frédéric II organisa sa musique, en 1740, Seyfarth y obtint une place de violoniste, et fut chargé de la composition des ballets pour le théâtre de l'Opéra de Berlin. Il en écrivit un très-grand nombre, et composa beaucoup de symphonies, de concertos, de symphonies concertantes, quatuors et trios pour violon. Quelques-unes de ses symphonies ont été publiées à Berlin et à Leipsick; la plupart sont précédées de préfaces dans lesquelles Seyfarth analyse les sujets qu'il a voulu exprimer. On connaît aussi de lui des trios pour instruments à archet, quelques solos de violon, et une symphonie concertante pour cet instrument. Il est mort à Berlin, le 9 avril 1796, dans la quatre-vingt-cinquième année de son âge.

SEYFERT (Jean-Gaspard), né à Augsbourg, en 1697, reçut les premières leçons de musique chez Krœuter, *Cantor* de l'église luthérienne de cette ville. Il obtint ensuite des secours des inspecteurs des écoles pour voyager, et se rendit à Dresde, où il reçut des leçons de violon de Pisendel. S'étant livré à l'étude du luth, il y acquit une grande habileté. De retour dans sa ville natale, il succéda à son maître Krœuter, dans la place de *cantor*, en 1741, et composa beaucoup d'oratorios, de morceaux de musique d'église, et de symphonies, qui sont restés en manuscrit. Il mourut à Augsbourg, le 26 mai 1767, à l'âge de plus de soixante-dix ans.

SEYFERT (Jean-Godefroi), fils du précédent, naquit à Augsbourg, en 1731. Élève de son père, il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il composa un oratorio de *la Passion* qui fut fort bien accueilli. Il prit ensuite des leçons d'harmonie et de contrepoint chez Leitdorfer, à Bayreuth; mais le séjour qu'il fit à Berlin forma surtout son goût, par les occasions qu'il eut d'entendre les ouvrages de Graun, et par sa liaison avec Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Après la mort de son père, il fut rappelé à Augsbourg pour le remplacer; mais il ne lui survécut que peu d'années, étant mort le 12 décembre 1772. On n'a publié de la composition de cet artiste distingué que six trios pour deux violons et basse (Leipsick, 1762), et six sonates pour clavecin, violon et violoncelle (*ibid.*, 1764). Les magasins de musique et les bibliothèques d'Allemagne renferment beaucoup de ses ouvrages, tels que vingt et une symphonies, des concertos de violon, l'oratorio intitulé : *la Mort de Jésus*, et la grande cantate *Der von Gott Deutschland geschenkte Freide* (la Paix donnée par Dieu à l'Allemagne), composée en 1765.

SEYFRIED (Jean-Christophe), organiste de la cour de Schwarzbourg-Rudolstadt, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a publié deux suites de ballets, d'allemandes, de courantes, de sarabandes et d'ariettes pour le clavecin, dont la première parut à Francfort, en 1656, et la seconde en 1659.

SEYFRIED (Ignace-Xavier, chevalier DE), naquit à Vienne, le 15 août 1776. Son père, Joseph, chevalier de Seyfried, était conseiller de la cour du prince de Hohenlohe-Schellingsfurst. Dès son enfance, on remarqua ses rares dispositions pour la musique. Mozart et Kozeluch firent de lui un pianiste distingué, et l'organiste Hayda lui enseigna les règles de l'harmonie. Destiné au barreau par ses parents, il se prépara à l'étude du droit, en suivant à Prague des cours de littérature et de

philosophie ; il y fit la connaissance de Dionys Weber, de Tomaschek et de Wittasek (*voyez* ces noms), qui encouragèrent son penchant pour la musique. De retour à Vienne, il y suivit des cours de droit qui ne l'empêchèrent pas d'étudier avec zèle le contrepoint sous la direction d'Albrechtsberger. Le séjour de Winter à Vienne, où il était allé écrire *les Ruines de Babylone*, fournit au jeune Seyfried l'occasion de s'instruire de tout ce qui concerne la composition dramatique. Ce fut par les avis de ce musicien célèbre que son père consentit enfin à lui laisser suivre la carrière de l'art pour lequel il se sentait un penchant irrésistible. Les recommandations de ce maître lui firent aussi obtenir, à l'âge de vingt et un ans, les titres de compositeur et de directeur de musique du théâtre dirigé par Schikaneder. Son premier opéra (*Der Lœwenbrunn*) y fut représenté en 1797. Dans les années suivantes, il écrivit beaucoup de morceaux détachés pour divers opéras, un grand nombre de mélodrames, parmi lesquels on remarque *Montezuma*, *Saül*, *Frédéric de Minsky*, *la Citerne*, *Der Teufelssteg am Rigiberg* (le Chemin du diable au Rigi), *la Forêt de Bondi*, *Faust*, *Die Waise und der Mœrder* (l'Orpheline et le Meurtrier), *les Machabées*, *l'Orpheline de Genève*, *Sintrame*, etc. On a publié les ouvertures et les partitions pour piano de quelques-uns de ces ouvrages, qui sont les meilleurs de Seyfried. Moins heureusement inspiré dans les opéras, il en a cependant écrit un trop grand nombre pour que tous les titres en soient cités ici. Les principaux sont : 1° *Der Wundermann um Rheinfall* (l'Homme miraculeux à la chute du Rhin), grand opéra, en 1799. 2° *Les Druides*, idem, en 1801. 3° *Cyrus*, idem, en 1803. 4° *Les Samaritaines*, idem, en 1806. 5° *Richard Cœur de Lion*, en 1810. 6° *La Rose rouge et la Rose blanche*, en 1810. 7° *Zémire et Azor*, en 1818. Outre cela, il a composé la musique d'environ soixante-dix opéras-comiques, pantomimes, pièces féeriques, ballets, parodies et farces, des ouvertures et entr'actes pour plusieurs tragédies, telles que *Jules César*, *la Pucelle d'Orléans*, *Attila*, etc. Tous ces ouvrages furent écrits dans l'espace de trente ans. En 1828, Seyfried donna sa démission de la place de directeur de musique du théâtre, et depuis ce temps, il vécut dans la retraite, sans interrompre toutefois ses travaux. Il a publié pour l'église : 1° Graduel (*Cantate Domino*), pour ténor avec chœur et orchestre, n° 1 ; Vienne, Haslinger. 2° Idem (*Qui seminant in lacrymis*) à quatre voix, orchestre et orgue, n° 2 ; *ibid.* 3° Idem (*Domine, Dominus noster*) à quatre voix, deux violons, alto et basse, n° 3 ; *ibid.* 4° *Libera* pour quatre voix d'hommes, composé pour les obsèques de Beethoven ; *ibid.* 5° Messe à quatre voix, orchestre et orgue, n° 1 (en *ut*) ; *ibid.* 6° *Idem*, à quatre voix, orchestre et orgue (en *si* bémol), n° 2 ; *ibid.* 7° *Idem* (en *mi* bémol), n° 3 ; *ibid.* 8° *Idem* (en *sol* mineur), n° 4 ; Leipsick, Hofmeister. 9° *Idem* (en *ut*), n° 5 ; Vienne, Haslinger. 10° Grand *Requiem* pour quatre voix d'hommes et chœur, trois violoncelles, contrebasse, deux trompettes, timbales et orgue ; *ibid.* 11° Trois motets pour chœur et orchestre, premier recueil ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 12° Offertoire (*Te decet hymnus*), pour voix de basse, chœur et orchestre, n° 1 ; Vienne, Haslinger. 13° Idem (*Ave, maris Stella*), à quatre voix, orchestre et orgue, n° 2 ; *ibid.* 14° Idem (*O mi Deus, amor meus*), à quatre voix, deux violons, alto et basse, n° 3 ; *ibid.* 15° Idem (*Stringor vinculis*), pour voix de solo, chœur et orchestre, n° 4 ; *ibid.* 16° Hymne (*Domine judicium tuum*), pour quatre voix et orchestre, n° 1 ; *ibid.* 17° Idem (*Salvum fac*), idem, n° 2 ; *ibid.* 18° Graduel, n° 4 (*Hora, dies*), pour voix de solo, chœur et orchestre ; *ibid.* 19° Idem, n° 5 (*Nudus eram*), pour voix de basse, chœur et orchestre ; *ibid.* 20° Offertoire, n° 5 (*Cum sumpsisset*), à quatre voix, chœur et orchestre ; *ibid.* 21° Deux *Tantum ergo*, à quatre voix et orgue ; *ibid.* Il a laissé en manuscrit : huit messes solennelles, deux *Requiem*, l'oratorio intitulé : *les Israélites dans le désert*, un *Regina Cœli*, deux *Veni Sancte Spiritus*, *Ecce panis*, *Miserere*, sept *Tantum ergo*, deux *Te Deum*, neuf graduels, dix offertoires, plusieurs hymnes en langue hébraïque, enfin, des psaumes et hymnes en latin et en allemand. La musique d'église de Seyfried est fort estimée en Autriche. Il a écrit aussi des sonates, rondeaux et variations pour piano, des quatuors pour violon, deux symphonies, et des pièces pour divers instruments.

Dépourvu d'originalité dans les idées et dans la forme, mais infatigable dans ses travaux, Seyfried fut pendant plusieurs années le rédacteur principal de la *Gazette spéciale de musique des États autrichiens* ; il a fourni de bons articles à la *Gazette musicale de Leipsick*, au recueil intitulé *Cæcilia*, et dans d'autres journaux. Enfin, il a été l'éditeur des œuvres théoriques d'Albrechtsberger (*voyez* ce

nom), des études de composition de Beethoven, et des essais de Preindl (*voyez* ce nom) sur l'harmonie et le contrepoint, recueillis et mis en ordre sous le titre de *Wiener Tonschule* (École de la musique viennoise). Cet artiste estimable était membre des académies et sociétés de musique des États autrichiens, de Stockholm, de Paris, Grætz, Leybach, Nuremberg, Presbourg et Prague. Il est mort à Vienne, le 27 août 1841, à l'âge de soixante-cinq ans.

SEYLER (Joseph-Antoine), né en 1778, à Lauterbach, en Bohême, reçut de la nature d'heureuses dispositions, et fut instruit par son père, Joseph Seyler, recteur à Schœnfeld, qui lui enseigna le chant, le violon, le clavecin, l'harmonie et la composition. Après que son éducation musicale eut été terminée, il occupa, pendant quelques années, la place de chef de musique d'un régiment de l'empire d'Autriche. En 1808, il fut nommé professeur de musique et directeur du chœur de l'église paroissiale à Ofen. Il en remplit les fonctions jusqu'en 1820; puis il fut appelé à Gran en qualité de directeur du chœur de l'église métropolitaine; il occupa cette position pendant vingt et un ans. Retiré, en 1841, il vivait encore dans le repos au commencement de 1860. On connaît de la composition de cet artiste une messe et un *Requiem*.

SEYLER (Charles), fils du précédent, né à Ofen, en 1815, commença l'étude de la musique sous la direction de son père. En 1834, il se rendit à Vienne et fut élève du chevalier de Seyfried pour la composition. Pendant quelques années, il fut attaché à l'orchestre du théâtre de la Porte de Carinthie; il quitta cette position, en 1841, pour succéder à son père dans la place de directeur du chœur de l'église de Gran. Au nombre de ses compositions, on remarque plusieurs messes, des pièces de différents genres pour piano, et un trio pour piano, violon et violoncelle.

SEYTRE (Charles-Félix), mécanicien de Lyon, a obtenu, le 24 janvier 1842, un brevet d'invention de cinq ans pour des orgues à cylindre qui jouent des airs au moyen de cartons percés. C'est le système de Jacquart substitué aux cylindres notés. Voici la description qu'en donne M. Hamel (*Nouveau Manuel complet du facteur d'orgue*, t. III, p. 484) : « Un carton sans fin, d'une seule » pièce, sans joints ni couture, comme un » manchon, est percé de trous carrés ou longs, » d'autant plus allongés que la note qu'ils re- » présentent a plus de durée. Ce carton passe » entre quatre cylindres. Sur les deux bords, » il y a, à des intervalles égaux, des trous » ronds qui engrènent dans des chevilles pla- » cées sur les deux cylindres inférieurs. La » partie horizontale du carton glisse comme » un registre d'orgue entre deux pièces de » bois percées de trous correspondants aux » gravures du sommier et sous lesquelles la » soufflerie est comprimée. Lorsque la partie » pleine du carton bouche les trous de ces » pièces de bois, l'air ne peut s'échapper; » mais aussitôt que les trous des cartons se » trouvent vis-à-vis d'eux, l'air entre dans le » sommier et fait parler les tuyaux. Ainsi lors- » qu'on a mis les cylindres en mouvement par » une manivelle, les chevilles font avancer le » carton, qui présente successivement ses » trous sous ceux des gravures et font entendre » l'air qui y est noté. »

SHARP (Richard), contrebassiste et professeur de piano, vécut à Londres dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom un œuvre de sonates de clavecin (Londres, 1784), et un traité élémentaire de musique et de piano intitulé : *New Guide di Musica, being a complete book of instructions for beginners of the piano forte*, etc.; Londres, 1794, in-4°.

SHEPHARD (Jean), contrepointiste anglais, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il avait fait ses études à l'université d'Oxford, et y avait obtenu le grade de bachelier en musique, en 1554. Il a fait imprimer de sa composition des prières du matin et du soir, à quatre voix, sous ce titre : *Morning and evening prayers and communion's for the voice, in four parts*, etc.; *imprinted at London, by John Day*, 1565. Burney a tiré de ce recueil un motet qu'il a donné dans le deuxième volume de son *Histoire générale de la musique* (p. 587 et 588).

SHERARD (Jacques), pharmacien à Londres, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut amateur de musique et violoniste distingué. On a gravé de sa composition : 1° Douze sonates pour deux violons, violoncelle et basse continue pour le clavecin, op. 1; Amsterdam, Roger. 2° Douze *idem*, op. 2; *ibid*.

SHIELD (William), fils d'un maître de musique, naquit en 1754, à Smalwell, dans le comté de Durham, en Angleterre. Dès l'âge de six ans, il reçut de son père des leçons de solfége, de violon et de clavecin. Trois ans après, il perdit son père, qui laissa sa femme veuve avec quatre enfants. Celle-ci, voulant lui don-

ner une profession qui pût assurer son existence, lui laissa le choix entre celles de matelot, de barbier ou de constructeur de bateaux. Il se décida pour cette dernière, et fut mis en apprentissage dans un atelier de North-Shields; mais son maître lui permit de continuer ses études de musique. Lorsque son apprentissage fut achevé, il se détermina à suivre la carrière de musicien, et pria Avison de lui donner des leçons d'harmonie et de composition; peu de temps après, il obtint un engagement pour diriger l'orchestre du théâtre de Scarborough et des concerts de cette ville. L'intelligence dont il fit preuve dans ces fonctions lui procura ensuite des positions semblables au théâtre de Durham et aux concerts de Newcastle. De retour à Scarborough, il se lia d'amitié avec Borgé et Fischer, qui l'engagèrent à se fixer à Londres, et lui procurèrent une place dans l'orchestre de l'Opéra. Bientôt après, il fut chargé de la direction de la musique au théâtre de Haymarket. Il y donna son premier ouvrage dramatique, dont le succès lui procura le titre de compositeur du théâtre de Covent-Garden, pour lequel il écrivit plusieurs opéras depuis 1782 jusqu'en 1791. Des discussions d'intérêt qu'il eut avec l'entrepreneur du théâtre lui firent alors donner sa démission, et il prit la résolution de voyager en Italie. Parti de Londres, au mois d'août de cette année, il traversa la France, visita Bologne et Florence, puis s'arrêta à Rome, où il étudia l'art du chant sous la direction de quelques bons maîtres.

Le retour de Shield à Londres, vers la fin de 1792, marqua une seconde époque dans sa carrière. On remarqua dans les opéras qu'il écrivit depuis lors un goût meilleur et un style plus élégant. Il contracta un nouvel engagement, en qualité de directeur de musique du théâtre de Covent-Garden, et en remplit les fonctions pendant quinze ans; mais de nouvelles discussions lui firent prendre sa retraite en 1807, et depuis lors il vécut à Londres sans emploi. Il est mort dans cette ville au mois de février 1829. Sa bibliothèque de musique, riche en compositions anciennes et en livres historiques et théoriques concernant cet art, a été vendue aux enchères publiques, au mois de juillet de la même année.

La liste de ses opéras et pantomimes renferme les titres suivants: 1° *Flitch of bacon,* 1778. 2° *Lord mayor's day,* pantomime, 1782. 3° *The poor Soldier,* opéra-comique, 1783. 4° *Rosine,* idem, 1783. 5° *Arlequin moine,* pantomime, 1783. 6° *Robin Hood,* opéra-comique, 1784. 7° *Noble peasant,* id., 1784. 8° *Fontainebleau,* idem, 1784. 9° *La Caverne magique,* 1784. 10° *Nunnery* (le Couvent), opéra-comique, 1785. 11° *Love in a camp* (l'Amour dans un camp), 1785. 12° *Omai,* farce musicale, 1785. 13° *Enchanted Castle* (le Château enchanté), pantomime, 1786. 14° *Marianne,* intermède, 1788. 15° *Le Prophète,* opéra-comique, 1788. 16° *La Croisade,* fait historique, en 1790. 17° *Picture of Paris* (le Tableau de Paris), pantomime, 1790. 18° *The Woodman* (l'Homme des bois), opéra-comique, 1791. 19° *Hartford Bridge* (le Pont d'Hartford), farce, 1792. 20° *Harlequin's museum* (le Musée d'Arlequin), pantomime, 1792. 21° *Midnight Wanderers* (les Vagabonds nocturnes), opéra-comique, 1793. 22° *Travellers in Switzerland* (les Voyageurs en Suisse), opéra-comique, 1794. 23° *Arrival at Portsmouth* (l'Arrivée à Portsmouth), intermède, 1794. 24° *Mysteries of the Castle* (les Mystères du château), opéra dramatique, 1795. 25° *Lock and Key* (la Serrure et la Clef), intermède, 1796. 26° *Abroad and at home* (En ville et à la maison), opéra-comique, 1796. 27° *Italian Villagers* (les Villageois italiens), idem, 1797. 28° *The Farmer* (le Fermier), farce, 1798. 29° *Two faces under a hood* (Deux têtes sous un bonnet), opéra-comique, 1807. Plusieurs morceaux détachés de ces ouvrages ont été gravés avec accompagnement de piano. On a publié aussi, sous le nom de Shield: 1° Six trios pour deux violons et basse; Londres, Longman, 1796. 2° Six duos pour deux violons. op. 2; *ibid.* 3° Des chansons anglaises avec accompagnement de piano. Ce musicien n'est connu aujourd'hui que par un livre élémentaire concernant les règles de l'harmonie, intitulé : *Introduction to harmony;* Londres, 1794, in-4°. La deuxième édition de cet ouvrage a paru à Londres, chez Robinson, en 1800, un volume grand in-4°. On a aussi de Shield une méthode d'accompagnement qui a pour titre : *Rudiments of Thorough-Bass;* Londres (sans date), in-4°.

SHUTTLEWORTH (Obadiah), fils d'un professeur de musique, naquit à Spitalfields, vers la fin du dix-septième siècle. Élève de son père, il devint habile violoniste et organiste distingué. Fixé à Londres, il y dirigea longtemps les concerts de Swan-Tavern, et mourut en 1735, laissant en manuscrit douze concertos et quelques sonates de sa composition. On n'a gravé de lui que deux concertos de violon, extraits des sonates de Corelli.

SIBELLI (Jean-Antoine), compositeur bolonais, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. En 1681, il fit représenter au théâtre public de Bologne *I Diporti d'Amore in Villa;* et en 1684, il donna, au théâtre *Formagliari* de la même ville, *Elenaura fuggitiva.*

SIBER (Urbain-Godefroid), né à Schondau, en Misnie, le 12 décembre 1669, fit ses études aux universités de Kiel et de Wittenberg. Après avoir obtenu le grade de docteur en théologie, il fut nommé, en 1698, recteur à Schneeberg. En 1708, on l'appela à Leipsick, en qualité de prédicateur. Il mourut en cette ville, le 15 juin 1741. Ce savant possédait bien les langues latine, grecque et hébraïque, et parlait le français, l'italien et l'espagnol. On a de lui deux petits écrits intitulés : *Historia Melodorum græcorum et latinorum; Lipsiæ,* 1713, in-4°; et *Historia Melodorum ecclesiæ græcæ eorumque theologia poetica e menæis librisque liturgicis; Lipsiæ,* 1714, in-4° de vingt-six pages.

SIBIN (Grégoire), moine au couvent d'Amerbach, près de Miltemberg, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1784, il a fait graver à Francfort trois sonates pour la harpe ou le clavecin, avec violon et alto, op. 1, et *La Chasse,* pour clavecin et violoncelle, op. 2.

SIBIN (André), frère puîné du précédent, a publié à Francfort, en 1784, trois quatuors pour clavecin, violon, flûte et violoncelle.

SIBIRE (l'abbé Antoine), né à Paris, en 1757, fit ses études au séminaire de Saint-Sulpice, puis entra dans la maison des missions étrangères de la rue du Bac, et fut envoyé comme missionnaire à Loango, dans la Guinée. De retour à Paris, vers 1787, il y obtint la cure de Saint-François d'Assise, dont il fut ensuite privé par la clôture des églises, pendant les troubles de la révolution. Après le rétablissement du culte, il fut attaché, en qualité de simple ecclésiastique, à la paroisse Saint-Louis du Marais. Il vivait encore à Paris en 1826, mais je crois qu'il est mort peu de temps après. On a de lui quelques écrits politiques assez médiocres, et un livre qui a pour titre : *La Chélonomie, ou le parfait luthier,* Paris, 1806, in-12 de deux cent quatre-vingt-huit pages. Amateur passionné du violon, dont il jouait fort mal, il fréquentait assidûment l'atelier de Lupot (*voyez* ce nom), luthier distingué de Paris, et s'y était épris d'une admiration fanatique pour les instruments des anciens luthiers de Crémone. Lupot lui confia les notes et les observations manuscrites qu'il avait faites sur la facture de ces artistes et sur les qualités de leurs instruments. C'est sur ce fond que l'abbé Sibire écrivit son livre, qui n'eut point de succès, et dont les exemplaires sont devenus très-rares. Le style ampoulé dont il se sert pour les choses les plus simples n'est pas exempt de ridicule, mais les observations de Lupot renferment d'excellentes choses qui ne sont pas assez connues des facteurs d'instruments, et de ceux qui sont chargés de la réparation des produits de la lutherie ancienne.

SIBONI (Joseph), ténor distingué, naquit à Bologne, en 1782, et y fit ses études musicales. En 1802, il débuta au théâtre *Communale* de cette ville. En 1806, il chanta au théâtre de *la Scala,* à Milan, puis il alla à Venise, à Florence, et reparut à Milan, en 1810. Après avoir chanté à Londres pendant deux saisons, il se rendit à Copenhague, où le roi l'engagea à son service pour le reste de ses jours. Une belle voix, une bonne méthode distinguaient cet artiste, qui fut chargé de la direction d'une école de chant attachée au théâtre de Copenhague. Il est mort dans cette ville, le 29 mars 1839.

SICARD (Laurent), musicien français, fut attaché à la Sainte-Chapelle de Paris, comme ténor, sous le règne de Louis XIII. On a imprimé de sa composition : Huit livres d'airs sérieux et à boire, à trois parties avec la basse continue; Paris, Robert Ballard, 1662-1668, in-8° obl.

SICCI (Anaclet), en latin **SICCUS**, savant ecclésiastique, né à Crémone vers 1500, fut clerc régulier de Saint-Paul au couvent de Bologne. On a de lui un bon ouvrage intitulé : *De ecclesiastica hymnodia libri tres in quibus de præstantia, effectibus et modo riti psallendi in choro copiose agitur; Bononiæ, apud Clementem Ferrarium,* 1620, in-4°. L'épître dédicatoire au cardinal Jérôme Vidoni est datée de Bologne, le 9 mars 1620. Cette édition est la première; la seconde, imprimée à Anvers, par Balthasar Moretus, en 1634, est in-8°.

SICHART (Laurent), organiste de l'église Sainte-Marie, à Nuremberg, vers 1720, y a publié : *Sonata e fuga per il cembalo.*

SICK (madame Anne-Laure), pianiste distinguée, connue d'abord sous son nom de famille **MAHIR**, est née à Munich, le 10 juillet 1803. Son goût passionné pour la musique lui fit faire de rapides progrès dans cet art. La sœur de Mozart lui donna les premières leçons

de piano, et lui fit jouer de préférence les œuvres de son frère; de là vint que madame Sick exécutait la musique de ce grand homme avec une rare perfection, et en faisait presque son unique occupation. L'arrivée de Moschelès à Munich, en 1823, confirma cette jeune femme dans la résolution de se vouer à la profession d'artiste. Cédant à ses désirs, son père la conduisit à Vienne, où les leçons de Charles Czerny achevèrent de perfectionner son talent. Elle y reçut aussi des leçons d'harmonie de Fœrster. En 1825, elle produisit une vive sensation dans les concerts de cette ville; puis elle visita Pesth et Prague, où elle n'eut pas moins de succès. De retour à Munich en 1826, elle s'y fit applaudir avec enthousiasme; elle passa ensuite quelques mois à Augsbourg. Résolue de se fixer à Francfort et de s'y livrer à l'enseignement, elle s'y rendit en 1827; mais bientôt elle reçut l'invitation d'aller à Stuttgard, en qualité de pianiste de la cour et de maîtresse de piano des princesses de la famille royale. En 1834, elle a épousé M. Sick, assesseur de la cour royale de cette ville, et depuis lors elle ne s'est plus fait entendre en public. On a publié de sa composition trois œuvres de variations et un rondeau pastoral pour le piano.

SICKERMANN (Adrien), facteur d'orgues, à Camin, en Poméranie, vécut dans le seizième siècle. Il était vraisemblablement fort âgé lorsqu'il construisit, en 1600, l'orgue de Webau.

SICKERMANN (Michel), fils du précédent, naquit à Camin, vers le milieu du seizième siècle. Élève de son père, il commença, en 1574, à construire des instruments qui furent considérés comme les meilleurs de cette époque. On cite particulièrement l'orgue de l'ancienne église de Kneiphof, à Cologne, qui surpassait, pour la puissance du son et la variété des jeux, l'orgue de l'église paroissiale de Dantzick, alors fort renommé. Sickermann mourut en 1580, à l'âge de trente ans.

SICKERMANN (Joachim), de la même famille que les précédents, a construit l'orgue de Friedland, en 1597.

SIDEL (Jean), collaborateur au collége de Colloda, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer un motet à huit voix de sa composition, à Erfurt, en 1614.

SIEBECK (Gustave-Henri-Gottfried), né à Eisleben, dans la Thuringe, le 4 juillet 1815, eut pour maîtres de musique, d'orgue et de composition, Güntersberg, A.-W. Bach et le professeur Marx, à Berlin. Il fut d'abord professeur au séminaire d'Eisleben, puis il obtint, en 1846, la place de directeur de musique à Géra. Dans l'année suivante, il a fait exécuter une grande cantate à la fête musicale de Weissenfeld. Les ouvrages publiés de cet artiste sont : *Der Kirchliche Sængerchor auf dem Lande und in Kleinen Stædten* (Le chœur chantant de l'église à l'usage de la campagne et des petites villes; collection des chants pour les fêtes des églises évangéliques, à trois voix, soprano, contralto et basse, en quatre suites); Eisleben, Reichardt. 2° Cantiques spirituels pour un chœur à quatre voix (soprano, contralto, ténor et basse), avec orgue ou piano; en deux suites; op. 3; *ibid.* 3° Six chants pour un chœur de voix d'hommes, op. 4; *ibid.* 4° Prélude et fugue (en *sol*) pour orgue; Erfurt, Kœrner. 5° *Beitrag für den Orgelfreund* (Essai pour l'ami de l'orgue); *ibid.*

SIEBECK (Auguste-David-Henri), organiste à Leipsick, vivait dans cette ville en 1834. Il fut ensuite organiste à Tubingue. C'est le seul renseignement que j'ai trouvé sur cet artiste, de qui l'on a un ouvrage intitulé : *Vorschlæge zur verbesserung des Elementarunterrichts im Klavierspiel* (Exercices préliminaires pour l'amélioration de l'enseignement élémentaire de l'art de jouer du piano); Tubingue, Laupp.

SIEBER (Antoine), facteur d'orgues à Brunn, en Moravie, construisit, en 1722, un orgue de trente et un jeux pour l'église du couvent du Mont-Sacré à Olmütz. Il répara l'orgue de l'église Saint-Michel, à Vienne, composé de quarante jeux.

SIEBER (Grégoire), vraisemblablement parent du précédent, fut aussi facteur d'orgues à Brunn, et vécut vers le même temps. Ses travaux ont été considérables, et l'on cite de lui les orgues suivantes, qui sont de grande dimension : 1° Un orgue de trente-huit jeux, trois claviers à la main et pédale, dans l'église Saint-Thomas, à Brunn. 2° L'orgue de quarante-cinq jeux, à Schweidnitz, en Silésie.

SIEBER (Jean-Georges), professeur et éditeur de musique à Paris, naquit en 1734, dans un village de la Franconie, et se livra dans sa jeunesse à l'étude du cor. Arrivé à Paris, en 1758, après avoir fait un voyage à Londres, il entra dans la musique des gardes françaises, en 1758; mais quelques années après, il obtint son congé et fut admis dans l'orchestre de l'Opéra, en qualité de premier cor, en 1765. Il fut le premier artiste qui eut de la réputation en France pour cet instrument. Sieber jouait aussi de la harpe, et ce fut

lui qui fit entendre cet instrument pour la première fois à l'Opéra, dans l'*Orphée* de Gluck. D'après les conseils de Chrétien Bach, son ami, il se fit éditeur de musique, et l'activité qu'il déploya dans ce commerce fut une des causes des progrès du goût musical en France. Ses relations en Allemagne lui procuraient les manuscrits des artistes les plus célèbres. Ce fut lui qui fit exécuter au concert des amateurs la première symphonie de Haydn, en 1770, et qui publia les premières éditions françaises de toutes les œuvres de ce grand homme, ainsi que les premières sonates de Mozart, les concertos de Viotti pour le violon, ceux de Punto pour le cor, les œuvres de Fiorillo, de Clementi, de Cramer, etc. Sieber a fait aussi graver plusieurs concertos de cor et des sonates de piano de sa composition. Il est mort à Paris, en 1815, à l'âge de quatre-vingt-un ans.

SIEBER (Georges-Julien), fils du précédent, né à Paris, en 1775, commença l'étude de la musique à l'âge de six ans. Il reçut des leçons de piano de Nicodami, et apprit l'harmonie au Conservatoire, sous la direction de Berton. Il a publié de sa composition : 1° Des nocturnes pour piano et cor, n^{os} 1, 2 et 3; Paris, Sieber. 2° Six sonates faciles pour piano seul, *ibid.* 3° Pots-pourris pour piano, n^{os} 1, 2, 3. 4° Thèmes variés *idem*, n^{os} 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, *ibid.* 5° Contredanses *idem*, ibid. 6° *La Rose et la Croix,* chant *maçonnique,* ibid. Sieber a succédé à son père comme éditeur de musique. Il est mort à Paris en 1834.

SIEBER (Ferdinand), chanteur et compositeur, né à Vienne, le 5 décembre 1822, est fils de Gaspard Sieber, chanteur dramatique en voix de basse, né à Zurich, le 17 septembre 1796, lequel fut attaché aux théâtres de Vienne, de Berlin, de Cassel, et mourut dans cette dernière ville, le 3 mars 1827. Ferdinand Sieber, après avoir fait dans son enfance un voyage en Italie, puis habité Berlin et Cassel, fut conduit à Dresde, en 1831, et y reçut de Miksch des leçons de chant. Ayant terminé ses études, en 1842, il chanta pendant l'hiver suivant dans les concerts de Dresde. En 1843, il fut engagé comme basse chantante au théâtre de la cour de Detmold. Après être resté dans cette position pendant trois ans, il chanta aux théâtres de Schwerin et de Hanovre, puis il se rendit en Italie, et y fit de nouvelles études de chant sous la direction de Girolamo Farini et de Felice Ronconi. De retour en Allemagne, il s'est fixé à Berlin, en 1854, en qualité de professeur de chant dans l'Académie de musique fondée par Th. Kullack. Il s'est fait connaître aussi comme critique par les articles qu'il a fournis au journal de musique publié à Berlin sous le titre l'*Echo,* au *Neue Zeitschrift für Musik,* de Leipsick, à la *Blætter für Musik,* de Vienne, et à quelques autres journaux. Comme compositeur, il a publié un grand nombre de *Lieder* avec accompagnement de piano. On a aussi de cet artiste : 1° *Kurze Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges* (Brève introduction à l'étude normale de l'art du chant); Leipsick, Hinze, 1852, in-8° de cinq feuilles. 2° *Vollstændiges Lehrbuch der Gesangskunst* (Méthode complète de l'art du chant); Magdebourg, Heinrichshofen, 1858, in-4°.

SIEBIGK (Louis-Antoine-Léopold), né à Dessau, le 26 mars 1775, fut nommé, en 1797, inspecteur et professeur au Lycée Frédéric de Breslau; six ans après, il fut chargé des fonctions de prédicateur adjoint de l'église réformée de la même ville. En 1805, il reçut sa nomination de troisième prédicateur à la cathédrale de Halle. Il mourut à Dessau, le 12 avril 1807. Siebigk fut un amateur distingué de musique : on a publié de sa composition les ouvrages suivants : 1° Douze variations pour le piano sur un thème connu, op. 1; Breslau, 1797. 2° Douze *idem,* dédiées au prince héréditaire d'Anhalt-Dessau; *ibid.* 3° Vingt-cinq variations, *idem;* ibid. 4° Douze variations pour piano ou harpe; *ibid.* 5° Marche pour piano ou harpe; *ibid.* 6° Douze variations pour piano, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Douze *idem,* op. 6; *ibid.* Il avait fait, à Breslau, en 1798, des lectures sur la théorie de la musique, dont les résumés ont été publiés dans les journaux de la Silésie, à cette époque, particulièrement dans la feuille provinciale (*Provinzial-Blætter*), t. XXVI, p. 4 et 42; t. XXVIII, p. 1; t. XXIX, p. 420; t. XXXI, p. 295 et 441; t. XXXVI, p. 352.

Il y a de l'incertitude à l'égard du nom de Siebigk, car la notice qu'on vient de lire est tirée du livre de Hoffmann sur les musiciens de la Silésie, et cet écrivain paraît avoir été bien informé des circonstances de la vie et des travaux du professeur dont il s'agit; cependant, il a été publié un livre intitulé : *Museum deutscher Gelehrten und Künstler* (Musée des savants et des artistes allemands), dont le deuxième volume a pour titre : *Museum berühmten Tonkunstler in Kupfern, und Schriftlichen Abrissen von Professor C.-A. Siebigke* (Musée des célèbres musiciens, etc.); Breslau, Aug. Schall, 1801, in-8°.

Ici le nom est écrit *Siebigke*, et les initiales des prénoms sont C. A. M.; Ch. Ferd. Becker, d'après Gerber, substitue à ces initiales les noms de *Chrétien-Albrecht-Léopold* (*Syst. Chr. Darstellung der Musik-Literatur*, p. 169), et adopte les dates données par Hoffmann pour Louis-Antoine-Léopold Siebigk. D'autre part, il y a évidemment identité pour la qualité de professeur à Breslau des deux personnages, à la même époque, et Kayser, qui cite *Siebigke* (sans les prénoms) comme auteur du *Musée des musiciens célèbres*, indique le 11 avril 1807 comme la date de sa mort (*Volstand. Bucher-Lexikon*, cinquième partie, p. 244). Tout cela est fort obscur. Quoi qu'il en soit, les notices contenues dans le volume du *Musée des musiciens célèbres* renferment les portraits et les notices de J.-S. Bach, de J. Haydn, de Mozart, de Zumsteg, de Clementi et de Rust. On a du même Siebigk une lettre sur l'état de la musique à Breslau, dans la *Gazette musicale de Leipsick*, p. 347, t. III.

SIEBOLD (Charles-G. DE), docteur en médecine et professeur d'anatomie, naquit à Bamberg, le 4 novembre 1736, exerça la chirurgie à Nuremberg, puis à Würzbourg, et enfin se fixa à Francfort-sur-le-Mein, vers 1798, et y mourut, le 3 mai 1807. Parmi les dissertations qu'il a publiées, concernant diverses opérations chirurgircales, on remarque celle qui a pour titre : *Praktische Bemerkungen über die Kastration* (Observations sur la castration); Francfort-sur-le-Mein, 1802, gr. in-8°.

SIEBOLD (Jean-Barthel DE), peut-être fils du précédent, docteur en médecine et professeur de chirurgie à Würzbourg, né dans cette ville, le 3 février 1774, mort le 28 janvier 1814, est auteur de plusieurs ouvrages, parmi lesquels on remarque sa *Würzbourg savante et artistique*, insérée dans les n[os] 28 et suivants de la *Chronique de Franconie*. On y trouve des notices sur trente musiciens et compositeurs de cette ville. Siebold a fourni aussi des notices sur beaucoup de musiciens de la Franconie, dans l'écrit périodique intitulé : *Neue artistisch-literarische Blætter von und für Franken*; Würzbourg, 1808, in-4°.

SIEBURG (Juste), facteur d'orgues à Mulhausen, dans la Thuringe, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il construisit, en 1669, l'orgue de Pulssnitz, composé de vingt et un jeux.

SIEGEL (Daniel-Siegmeyer), organiste à Annaberg, est né le 17 septembre 1774, à Satzung, en Saxe. Il obtint sa place d'organiste en 1798, et en remplit les fonctions jusqu'en 1848. Il fêta, dans cette dernière année, son jubilé de cinquante ans d'activité dans cette position. On a publié de sa composition un grand nombre d'airs variés pour le piano à Leipsick, Vienne, Offenbach, Breslau et Meissen, œuvres 1 à 46; et quatre recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 20, 31, 32 et 47; Leipsick, Hofmeister, et Breslau, Forster.

SIEGERT (Gottlob), *cantor* à l'église Saint-Bernard de Breslau, est né le 6 mai 1789, à Ernsdorf, près de Reichenbach. Admis, en 1802, au chœur de l'église Saint-Bernard de Breslau, en qualité de sopraniste, il obtint la permission de suivre les cours du collége de la Madelaine, et y termina ses études en 1808. L'année suivante, il entra comme professeur à l'Institut de Reich et Hichert, et en 1812, il obtint la place de *cantor* à l'église Saint-Bernard, quoiqu'il ne fût âgé que de vingt-trois ans. Siegert vivait encore en 1848, car il dirigea dans cette même année une fête musicale à Kauth (Silésie). Depuis 1816, il a écrit : 1° Un recueil de chants à trois voix, intitulé : 66 *Driestimmige Choralmelodien*; Breslau, Gros, 1820. La deuxième édition de ce recueil contient cent morceaux. 2° Plusieurs suites de morceaux à plusieurs voix pour les écoles. 3° Des cantates, un *Te Deum*, une messe et plusieurs autres compositions pour l'église; mais il ne paraît avoir rien publié jusqu'à ce jour. Siegert a fait insérer dans le dix-neuvième numéro de l'écrit périodique *Erziehungs und Schulrath*, une dissertation intitulée : *Was hat man von der musikalischen Bildung des weiblichen Geschlechts zu erwarten* (Que peut-on espérer de l'organisation musicale des femmes?).

SIEGMEYER, ou plutôt **SIEGMEIER** (Jean-Gottlieb ou Théophile), secrétaire de la direction générale des postes, à Berlin, est né le 12 novembre 1778, à Peritzsch, près d'Eilenbourg, en Saxe. Amateur de musique, il s'est fait connaître par un traité d'harmonie et de composition intitulé : *Theorie der Tonsetzkunst* (Théorie de la musique); Berlin, Logier, 1822, in-4° de deux cent cinquante-deux pages. La théorie de l'harmonie, qui forme la première partie de cet ouvrage, est fausse dans son principe, obscure et en désordre dans ses développements. La partie qui concerne la mélodie est superficielle, et dans l'espèce de traité de contrepoint qui termine l'ouvrage, le sujet est à peine ébauché. M. Siegmeier a aussi

donné une traduction allemande du volume intitulé : *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck.* Cette traduction a pour titre : *Ueber den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und andern berühmten Mannern seiner Zeit ;* Berlin, Voss, 1822, in-8° de trois cent quatre-vingt-quatre pages. En 1837, ce volume a été reproduit comme une deuxième édition, quoique, en réalité, on n'ait changé dans les exemplaires de la première que le frontispice, et ajouté une préface nouvelle à cette nouvelle édition supposée. Le nom de M. Siegmeier est aussi connu en Allemagne par des romans et par des livres sur l'administration des postes.

SIESTO (Joseph), ténor et professeur de chant, né à Naples, dans les premières années du dix-neuvième siècle, fit ses études musicales au collége royal de musique de *San Pietro a Majella,* et y reçut des leçons de chant de Busti. Sorti de cette école, il chanta pendant quelques années au théâtre *Nuovo* et dans les églises, se livrant aussi à l'enseignement de son art. Engagé, en 1837, au service du roi de Saxe en qualité de chanteur de la chapelle et comme professeur de chant attaché à la direction du Théâtre royal, il resta dans cette position jusqu'à la fin de juillet 1841 ; il retourna ensuite à Naples et y fut attaché à quelques institutions particulières pour l'enseignement du chant. Il a publié dans cette ville un ouvrage intitulé : *Studio elementare di canto poggiato sugl' intervalli semplici e loro dimenzioni* (sans date).

SIEVERS (Henri-Jacques). *Voyez* **SIVERS.**

SIEVERS (Jean-Frédéric-Louis), né dans le Hanovre, vers 1740, fut d'abord organiste à l'église Saint-André, de Brunswick, puis obtint une position semblable à la cathédrale de Magdebourg, en 1774. Il mourut dans cette ville, en 1806. On a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour le clavecin, op. 1 ; Berlin, Hummel. 2° Symphonie pour le clavecin, avec deux violons, deux flûtes, deux cors et basse; Francfort. 3° Chansons tirées du roman de Stewart; Magdebourg, 1779.

SIEVERS (Georges-Louis-Pierre), fils du précédent, est né à Magdebourg en 1775. Il reçut de son père des leçons de musique, dès son enfance, quoiqu'il ne fût pas destiné à la culture de cet art. Après avoir achevé ses études littéraires et scientiques à Magdebourg et à Brunswick, il se fit connaître par quelques essais de poésie, et écrivit pour la *Gazette musicale de Leipsick* ses premiers essais sur les caractères de la musique italienne et allemande (t. IX, p. 503, 677 et 693). Sievers n'avait point alors de connaissances positives assez étendues pour traiter ces sujets avec la profondeur nécessaire; aussi fut-il attaqué dans le même volume de la *Gazette musicale* concernant les erreurs où il était tombé. Au commencement de 1808, il se rendit à Cassel où il prit part à la rédaction de plusieurs journaux et publia des romans. Il travailla ensuite à Altenbourg à quelques grands ouvrages publiés par la librairie Brockhaus, et il lui fournit, entre autres choses, quelques biographies de musiciens pour les premières éditions du *Conversation's Lexikon ;* puis il alla à Vienne, et enfin il se rendit à Paris vers 1810. Il y fut le correspondant de plusieurs journaux allemands, particulièrement de la *Gazette musicale de Leipsick,* à laquelle il fournit beaucoup d'articles concernant l'état de la musique en France. Depuis, en 1824, il s'est fixé à Rome, et y a continué sa correspondance musicale avec divers journaux et recueils périodiques de l'Allemagne, entre autres avec les rédacteurs de l'écrit sur la musique intitulé *Cæcilia,* la *Gazette musicale de Leipsiek,* le *Morgenblatt,* les *Zeitgenossen,* les *Archives littéraires et théâtrales* de Hambourg, et la *Gazette de littérature et d'art,* de Vienne.

On a de Sievers quelques brochures relatives à la musique; elles ont pour titres : 1° *Ueber Madame Catalani, als Sængerin, Schauspielerin,* etc. (Sur madame Catalani comme cantatrice, comme actrice, etc.); Leipsick, 1816, in-8°. Cet écrit avait paru précédemment dans les *Zeitgenossen.* 2° *Mozart und Süssmayer, ein neues Plagiat,* etc. (Mozart et Süssmayer, nouveau plagiat, etc.); Mayence, Schott, 1829, grand in-8°. Sievers écrivit ce morceau à l'occasion de la question soulevée par Godefroid Weber relativement à la part que Mozart avait prise à la composition de la messe de *Requiem* connue sous son nom. Parmi les meilleurs articles fournis par Sievers aux journaux de musique, on remarque les suivants : 1° Sur l'état de la musique en Italie, particulièrement à Rome (dans la *Cæcilia,* t. I, p. 201-260). 2° Sur l'exécution du *Miserere* d'Allegri dans la chapelle Sixtine (*ibid.,* t. II, p. 66-84). 3° Sur la musique à Rome (*ibid.,* t. VIII, p. 213-224). 4° Sur les compositeurs de Rome (*ibid.,* t. IX, p. 1-7). 5° Sur l'état actuel de la musique en France, particulièrement à Paris (*Gazette musicale de*

Leipsick, t. XIX, p. 77, 117, 141, 265, 281 et 297). 6° Sur la musique à Paris (*Cæcilia*, t. I, p. 295-316). 7° Sur les deux séjours de Mozart à Paris (*ibid.*, t. IX, p. 208-216). 8° Sur l'Opéra de Paris (*ibid.*, t. X, p. 17-26). 9° Sur la nature de la musique d'église (*ibid.*, t. X, p. 8-17). 10° Sur les nouvelles améliorations des instruments à archet de M. Chanot, à Paris (*Gazette musicale de Leipsick*, t. XXII, p. 85).

SIEWERT (Benjamin-Gotthold), né à Dantzick, vers 1740, fut d'abord négociant dans cette ville; mais des pertes considérables qui furent pour lui la suite du partage de la Pologne, en 1772, l'obligèrent à renoncer au commerce, et à chercher des ressources dans la musique qu'il avait d'abord cultivée en amateur. Ayant obtenu une place d'organiste et de maître d'école à Guttland, il demeura dans ce lieu jusqu'au mois de décembre 1781, et succéda alors à Lœhlein dans la place de maître de chapelle de la première église paroissiale de Dantzick. En 1783, il publia dans cette ville un recueil de chansons allemandes avec accompagnement de clavecin. Il a laissé en manuscrit quelques compositions pour l'église.

SIEWERT (Henri), professeur de musique et compositeur à Berlin, né le 10 avril 1818, à Braunsberg (Prusse orientale), fit ses premières études de musique à Dantzick, chez l'organiste Markull (*voyez* ce nom). En 1840, il se rendit à Berlin et fut admis comme élève à l'Académie royale de musique, où il reçut des leçons de composition et d'orgue de Rungenhagen et de A.-W. Bach. Après avoir terminé ses études, il s'est livré dans cette ville à l'enseignement de son art. Parmi les ouvrages de sa composition, on remarque: 1° Sept poésies à voix seule avec accompagnement de piano, op. 1; Berlin, Guttentag. 2° Quatre *idem*, op. 2; Berlin, Challier. 3° Cinq *idem*, op. 6; *ibid.* 4° Motet à quatre voix (*Meine Seele harret auf den Herrn*), pour chœur et voix seule, avec accompagnement de piano, op. 5; Berlin, Gaillard. 5° Quatre poëmes à voix seule avec piano, op. 7; *ibid.* 6° Chants bohémiens variés pour piano, op. 8; Berlin, Challier.

SIFACE (Jean-François), dont le nom véritable était **GROSSI**, fut un des plus grands chanteurs du dix-septième siècle. Il naquit en Toscane, vers 1666, et fut élève de Redi. Doué de la voix la plus belle et la plus pénétrante, il acquit par ses études un style large et plein d'expression qui excita l'admiration de ses contemporains. Le nom de **SIFACE** lui fut donné à cause de la perfection qu'il mit dans le rôle du personnage de ce nom qui se trouve dans le *Mitridate* d'Alexandre Scarlatti. Ce chanteur célèbre fut assassiné par le postillon qui conduisait sa voiture sur la route de Gênes à Turin, et qui voulait s'emparer de ses bijoux et de son argent.

SIGER (Paul), musicien flamand, né à Herenthals, vers le milieu du seizième siècle, vécut à Cologne. Il a fait imprimer un recueil de psaumes à cinq voix, de sa composition, sous ce titre: *Psalmodia Davidica, Davids teusche Psalmen mit 5 und weniger Stimmen zugericht*; Cologne, 1590, in-4°

SIGFRIED (Othon), musicien inconnu aux bibliographes de la musique, est cité par Paul Balduanus (*Biblioth. philosoph.*, p. 180, *ed. Jenæ*, 1616), comme auteur d'un livre qui a pour titre: *Artis musicæ delineatio, doctrinam modorum in ipso concentu practico demonstrans, cum introductione pro incipientibus accomodata; Francofurti*, 1608, in-4°.

SIGHICELLI, famille de violonistes italiens. Le chef de cette famille, *Philippe Sighicelli*, naquit à *San Cesario*, dans le Modenais, en 1686, et mourut à Modène, le 14 avril 1773, à l'âge de quatre-vingt-sept ans. On voit, dans les comptes de la cour de Modène, que Philippe Sighicelli était, en 1760, premier violon au service d'Hercule d'Este, prince héréditaire de Modène, qui succéda au duc François III, son père, en 1780.

Joseph Sighicelli, fils de Philippe, né à Modène, en 1737, était premier violon et chef d'orchestre au service d'Hercule d'Este, ainsi que le prouve l'almanach de la cour de Modène pour l'année 1777. Il remplit cet emploi jusqu'au moment où le duc de Modène fut obligé d'abandonner ses États, dont il fut dépouillé par Napoléon I^er^. Il résulte d'un Mémoire du comte François Ferrari Moreni, imprimé à Modène, en 1852, que Joseph Sighicelli voyagea en Allemagne avec un riche seigneur, et qu'il eut l'honneur d'accompagner à Berlin, avec son violon, le roi de Prusse Frédéric II, dans un duo pour la flûte. Distingué comme chef d'orchestre et comme virtuose, cet artiste mourut à Modène, le 8 novembre 1826, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans.

Charles Sighicelli, fils du précédent et son élève pour le violon, naquit à Modène en 1772, et mourut dans cette ville, le 7 avril 1806. Un almanach de la cour de Modène, pour l'année 1796, fait voir que cet artiste était violoniste au

service de son prince, et qu'il avait la survivance de son père pour la place de chef d'orchestre.

Antoine Sighicelli, fils de Charles, est né à Modène, le 1er juillet 1802. Ses professeurs de violon furent son aïeul Joseph Sighicelli et Jean Mari, de Modène, artiste de talent, mort premier violon et chef d'orchestre de la cour de Modène, le 26 juillet 1834. En 1821, Antoine Sighicelli fut nommé premier violon et chef d'orchestre de la ville de Cento (États de l'Église). Le 8 juillet 1825, l'Académie des Philharmoniques de Bologne l'admit au nombre de ses membres. En 1834, il fut nommé premier violon chef d'orchestre du théâtre de Ferrare: enfin, il fut appelé à remplir les mêmes fonctions à la cour de Modène, le 6 novembre 1835. Après que les événements politiques de 1859 eurent obligé le duc François V de s'éloigner de ses États, la position de Sighicelli ne changea pas, parce que, par un décret spécial, le roi d'Italie a maintenu dans leurs emplois les artistes de la chapelle ducale. Renommé comme un des meilleurs chefs d'orchestre d'Italie, Antoine Sighicelli dirige aujourd'hui celui du théâtre de Modène. Il est aussi premier violon directeur de la Société de quatuors fondée dans cette ville, en 1861. Ses compositions sont restées inédites jusqu'à ce jour.

Vincent Sighicelli, fils d'Antoine, est né à Cento, le 30 juillet 1830. D'abord élève de son père pour le violon, il se rendit à Vienne, en 1847, pour étudier le contrepoint sous la direction de Sechter, et reçut, dans la même ville, des conseils des violonistes Hellmesberger et Mayseder. Dès le mois de janvier 1846, Vincent Sighicelli avait été admis dans la chapelle du duc de Modène, et le 29 janvier 1849, un décret du duc l'appela au poste de directeur adjoint et de violon solo de l'orchestre ducal. En 1855, cet artiste s'est rendu à Paris, où il s'est fixé. Il s'est fait entendre avec succès dans ses voyages en Angleterre, en Allemagne, en Belgique, en Hollande et en Espagne. Ses œuvres pour son instrument, au nombre de vingt-quatre, ont été publiées à Milan, chez Ricordi, à Paris, chez Richault, et à Bruxelles, chez Schott. M. Sighicelli est membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, de l'Académie de Sainte-Cécile, à Rome, et de l'Académie philharmonique de Florence. Il est décoré de l'ordre royal de Charles III d'Espagne, et a reçu une médaille de mérite du roi d'Italie.

SIGISMONDI ou **SIGISMONDO** (Joseph), né à Naples, le 13 novembre 1739, fit ses études au collége des jésuites. Il fut d'abord avocat et cultiva la musique comme amateur. Ses maîtres de chant avaient été Joseph Geremia de Catane, ancien élève du Conservatoire de Loreto, et Gennaro Capone, disciple de Columacci.

Ses liaisons avec les plus célèbres musiciens de son temps lui firent ensuite abandonner le barreau pour se livrer en liberté à la culture de l'art. Sigismondi ne fit jamais d'études sérieuses de composition; sa manière de s'instruire dans cet art fut toute pratique; car ce fut surtout par la lecture des partitions des maîtres célèbres qu'il apprit à écrire ses propres idées. Son premier essai fut la musique de l'*Endimione* de Métastase, puis il écrivit les oratorios l'*Assunzione della Vergine, Santa Anna, San Giuseppe* et *San Giovanni di Dio.* Son occupation principale fut l'enseignement de l'art du chant; parmi ses élèves, le marquis de Villarosa cite (1) la reine Marie-Caroline d'Autriche, Madeleine Pignalver, et le professeur de chant Emmanuel Imbimbo (*voyez* ce nom), qui, plus tard, se fixa à Paris. Après la réorganisation du Conservatoire de Naples sous le règne de Murat, il fut nommé bibliothécaire de cette école, et conserva sa place jusqu'à sa mort, arrivée le 10 mai 1826, après qu'il eut atteint l'âge de quatre-vingt-sept ans. La Bibliothèque du Conservatoire de Naples contient beaucoup de cantates qu'il a composées depuis 1766 jusqu'en 1799. Ses autres ouvrages sont ceux dont les titres suivent: 1° *Cantata per la Nascita di N. S. G. C.,* composée en 1788. 2° *Principii di musica.* 3° *Solfeggi per soprano.* 4° *Sonate per organo.* 5° *Toccate per Cembalo.* 6° *Esercizio di canto.* Toutes ces productions sont en manuscrit à la Bibliothèque du Conservatoire royal de Naples. Sigismondo cultivait aussi les lettres. Son goût passionné pour la comédie, qu'il jouait dans sa maison avec quelques amis, le conduisit à écrire beaucoup de pièces, la plupart en dialecte napolitain, et de canevas de proverbes à improviser. Il a publié une partie de ses productions de ce genre; toutefois, il tirait peu de profit de tout cela; il fut même obligé d'accepter, pour vivre, une place d'écrivain du tribunal civil, qu'il abandonna plus tard pour celle de greffier du juge de paix; mais dans ses dernières années, il se borna à ses fonctions de bibliothécaire. Souvent retenu chez lui par la goutte, il visitait peu le dépôt qui lui était confié et le laissait dans

(1) *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli,* p. 209.

un grand désordre. Par les soins de M. Florimo, son successeur, cette belle bibliothèque est aujourd'hui dans le meilleur état et s'est considérablement enrichie.

SIGISMUNDO D'INDIA, chevalier de Saint-Marc et gentilhomme du prince Maurice, cardinal de Savoie, naquit à Palerme, en Sicile, dans la seconde moitié du seizième siècle, et vécut d'abord à Florence, puis à Rome, et enfin à Venise, où il se trouvait encore en 1630. Amateur de musique distingué, compositeur et poëte, il a fait imprimer : 1° *Le Musiche da cantare solo nel clavicordo, chitarrone, arpa doppia et altri istromenti simili. In Milano, appresso l'herede di Simon Tini e Filippo Lomazzo*, 1609, in-fol. Recueil intéressant pour l'histoire des premiers temps du chant à voix seule accompagné d'instruments sur la basse chiffrée. 2° *Il primo libro delle villanelle alla napolitana ; in Venetia, appresso Angelo Gardano*, 1610, in-4°. 3° *Il primo libro di Madrigali a cinque voci; in Roma, app. Robletti*, 1624. Cette édition est la seconde de ce livre ; j'ignore la date de la première. 4° *Madrigali a cinque voci*, lib. 2 ; Venise, 1611, in-4°. 5° *Idem*, lib. 3 ; *ibid.*, 1611, in-4°. 6° *Le Musiche del Cavalier Sigismundo d'India, libri cinque;* Venise, 1623, in-fol. Cet ouvrage est composé de cantates en style de récitatif, alors en vogue. On y remarque le *Lamento di Didone*, le *Lamento di Jasone*, et le *Lamento di Olimpia*. 7° *Motetti a più voci ;* Venise, 1627, in-4°. 8° *L'Ottavo libro de' Madrigali a cinque voci, con il basso continuo; in Roma, app. Gio.-Battista Robletti*, 1624, in-4°. C'est une réimpression. Dans l'épître dédicatoire de ce livre à la princesse Isabelle de Modène, Sigismondo dit que ces madrigaux ont été composés lorsqu'il était au service de la maison d'Este.

SIGL - VESPERMANN (CATHERINE). *Voyez* **VESPERMANN**.

SIGNORELLI (PIERRE-NAPOLI), littérateur, né à Naples, le 28 septembre 1731, fit ses études chez les jésuites, et fut d'abord avocat ; mais plus tard, il renonça au barreau pour suivre la carrière des lettres. Une passion malheureuse et des chagrins domestiques lui firent abandonner sa patrie pour se rendre en Espagne. Arrivé à Madrid, il y obtint la place de garde du sceau de la loterie ; mais le désir de revoir son pays l'y ramena au bout de trois ans. Après un second voyage en Espagne, il retourna à Naples, y eut la place de secrétaire de l'Académie et y publia son *Histoire littéraire du royaume des Deux-Siciles* et l'*Histoire des théâtres*. En 1798, il prit part à la révolution qui suivit l'envahissement du royaume de Naples par l'armée française, et fut obligé de se soustraire par la fuite aux conséquences de ce fait, lorsque le cardinal Ruffo rentra dans la capitale en vainqueur. Retiré à Milan, il y fut nommé professeur au Lycée de Brera, puis il obtint la chaire de droit naturel et de philosophie à Pavie, et enfin, celle de professeur d'histoire et de diplomatique à Bologne. Rentré à Naples, en 1806, il y vécut dans le repos, et y mourut le 1er avril 1815, des suites d'une attaque d'apoplexie. Dans son livre intitulé : *Vicende della coltura delle Due Sicilie, o sia Storia ragionata delle lettere, delle arti*, etc. (Naples, 1784, cinq volumes in-8° ; 1810, huit volumes in-8°), il donne beaucoup de renseignements concernant l'histoire de la musique ancienne et moderne dans le royaume de Naples. On a du même auteur une histoire critique des théâtres anciens et modernes (*Storia Critica de' teatri antichi e moderni*, etc. ; Naples, 1787, six volumes in-8° ; *ibid.*, 1813, dix volumes in-8°) ; ouvrage médiocre, dans lequel on trouve des anecdotes sur l'Opéra italien et sur quelques chanteurs. Signorelli a aussi publié *Lettera sullo spettacolo musicale del* 1803 ; Naples, 1804, in-8°.

SIGNORETTI (AURÉLIEN), né à Reggio, fut maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Il mourut dans cette position en 1635. On a imprimé de sa composition : 1° *Cantus vespertinum omnium solemnitatum. Psalmodia quinis seu novenis vocibus concinenda, una cum basso ad organum; Venetiis, per Alessandrum Vicentinum*, 1629, in-4°. 2° *Il primo libro de' Motetti a 2, 3, 4, 5, 6 e 8 voci;* ibid., 1615, in-4°. On conserve en manuscrit dans les archives de la cathédrale de Reggio des *Magnificat* à huit voix, et des messes à seize voix en quatre chœurs de la composition de cet artiste. Les messes sont datées de 1626.

SIGNORETTI (JOSEPH), violoniste italien, fut élève de Tartini. Vers 1770, il se fixa à Paris, et y publia deux œuvres de six quatuors chacun, pour deux violons, alto et basse. Il y vivait encore en 1786.

SIKORSKI (JOSEPH), littérateur-musicien, critique et compositeur, né à Varsovie, en 1815, fit ses premières études au lycée de cette ville, dès l'âge de neuf ans. Il y apprit les éléments de la musique sous la direction du professeur Joseph Stefani (*voyez* ce nom). Plus tard, Joseph Jawurek, professeur du Con-

servatoire, lui donna quelques leçons de piano; mais la révolution polonaise de 1830 interrompit ses études. Quand la tranquillité eût été rétablie, Sikorski travailla seul sur son instrument, et les leçons qu'il en donna contribuèrent à ses progrès. Son instruction dans l'harmonie et dans la composition fut le résultat de la lecture assidue du volumineux ouvrage de Marx (*voyez* ce nom); en sorte que Sikorski ne dut qu'à lui-même ce qu'il savait de l'art dans lequel il s'est distingué. Ce fut aussi par ses propres efforts qu'il apprit plusieurs langues, particulièrement l'allemand, le français, et qu'il acquit une élégance de style fort estimée de ses compatriotes. Il a fourni un grand nombre d'articles de critique musicale aux divers journaux de sa patrie, particulièrement à la revue intitulée *Bibliothèque de Varsovie* et à la *Gazeta Codzienna*. Lui-même a fondé un journal spécial de musique, sous le titre : *Ruch Musyczny* (Mouvement musical), dont les premiers numéros ont paru en 1856. On a de Sikorski une méthode de piano intitulée : *Nowa szkola na Fortepian;* Varsovie, Klukowski. M. Sowinski, à qui j'emprunte ces détails, cite aussi une traduction de l'ouvrage allemand de Busse, auquel il donne pour titre *le Maître de chant*, mais dont la traduction exacte est : *Livre choral en chiffres pour les écoles*, ainsi qu'un *Manuel de chant*, publié à Varsovie. Les compositions publiées du même artiste sont : *Nocturne* et *Tableau de village*, pour piano seul, dans l'*Album des compositeurs polonais*, et deux *airs* à voix seule avec piano. Il a en manuscrit : 1° Plusieurs messes, sur le texte polonais, avec accompagnement d'orgue. 2° *La Cloche*, de Schiller, traduite par Minasowicz, en forme de mélodrame. 3° *Alpenhorn* (le Cor des Alpes), pour voix seules, chœur et orchestre. 4° Pièces fugitives pour le piano. 5° Chants divers.

SILBER (maître Eucharius), imprimeur à Rome, dans la dernière moitié du quinzième siècle, paraît être un des premiers typographes qui ont imprimé de la musique en caractères mobiles, et avoir précédé de quelques années les travaux de Petrucci de Fossombrone. Il existe dans la belle bibliothèque de *Christ-Church*, à Oxford, un exemplaire, peut-être unique, découvert par M. le docteur Rimbault (voyez *The Musical World*, t. XIX, p. 285) d'un drame intitulé : *Historia Bœtica*, sans nom d'auteur. A la fin du volume, on lit : *Per magistrum Eucharium Silber.* 1493, in-fol. *Ce volume*, dit M. Rimbault, *est terminé par deux airs et deux chœurs, qui sont les plus anciens spécimens de musique imprimée*. S'il entend par ces paroles des caractères mobiles, son assertion paraît exacte, car les exemples de musique du livre de Burtius, imprimé en 1487, sont gravés sur bois d'une manière assez grossière. Quant aux *Flores musicæ* de Hugon de Reutlingen, imprimés à Strasbourg en 1488, les exemples de musique paraissent avoir été fondus en une seule pièce pour chaque portée, et les caractères de notation gothique y sont bien faits.

SILBERMANN, nom d'une famille célèbre dans la facture des instruments, qui a eu pour chef André **SILBERMANN**, né à Frauenstein, en Saxe, le 19 mai 1678. Il était fils de Michel Silbermann, charpentier. S'étant livré, dès sa jeunesse, à l'étude de la construction des orgues, il commença à voyager en 1700, pour augmenter ses connaissances dans cet art. Arrivé à Hanau en 1701, il s'y arrêta et y travailla quelque temps; puis il se rendit à Strasbourg, où il épousa, le 13 juin 1708, Anne-Marie Schmid, qui le rendit père de douze enfants, savoir : neuf garçons et trois filles. Huit de ces enfants moururent en bas âge. André Silbermann cessa de vivre le 16 mars 1734. Dans l'espace de vingt-sept ans, il avait construit trente orgues, depuis son arrivée à Strasbourg. En voici le catalogue : 1° L'orgue de l'église Saint-Nicolas, à Strasbourg, en 1707. 2° Celui du couvent de Sainte-Marguerite, en 1709. 3° Celui du temple prostestant de Saint-Pierre, 1707. 4° Celui de Marmoutier (Bas-Rhin), 1710. 5° Celui de la cathédrale de Bâle, en 1711. 6° Un positif au couvent des Guillelmines de Strasbourg, 1712. 7° L'orgue d'Oberenheim, 1713. 8° Celui de Giedertheim, 1715. 9° Celui de la cathédrale de Strasbourg, 1716. 10° Celui de l'église Saint-Étienne, dans la même ville, 1716. 11° Un positif à Andlau (Bas-Rhin), en 1717. 12° L'orgue du couvent de la Madelaine, à Strasbourg, 1718. 13° Un positif à Ebersheimmünster (Bas-Rhin), 1718. 14° L'orgue de l'église Saint-Léonard, à Bâle, 1718. 15° Un positif à Haguenau, 1719. 16° Un *idem*, à Grendelbach, petit village du département du Bas-Rhin, 1719. 17° Un *idem*, à Lautenbach (Haut-Rhin), 1719. 18° Un orgue à l'église Saint-Jean de Wissebourg, 1720. 19° Celui de Saint-Léonard, près d'Oberenheim, 1721. 20° Celui d'Altenheim, près d'Offenbourg, 1722. 21° Un positif à Kolbsheim, 1722. 22° L'orgue de l'église des Dominicains, à Colmar, 1726. 23° Celui de l'église de Saint-Guillaume, à Strasbourg, 1728. 24° Celui de Bisch-

weiler, 1729. 25° Celui d'Altorf (Bas-Rhin), 1730. 26° Celui d'Ebersheimmünster (Bas-Rhin), 1731. 27° Celui de l'abbaye de Kœnigsbrük, près de Leutenheim (Bas-Rhin), 1732. 28° Celui de l'église de l'hôpital, à Colmar, 1732. 29° Celui du temple protestant, dans la même ville, 1732. 30° Celui de Rosheim, 1733, dernier ouvrage de cet habile facteur.

SILBERMANN (Godefroid), frère puîné du précédent, né à Frauenstein, le 14 janvier 1683, apprit les éléments de la facture des orgues chez son frère à Strasbourg, et donna, dès 1714, une preuve de son habileté par la construction de l'orgue de la cathédrale de Freyberg, composé de quarante-cinq jeux. De retour en Saxe, il s'était fixé dans cette ville, et y avait établi des ateliers pour la construction des instruments à clavier. Soit qu'il eût eu connaissance des essais de Schrœter (*voyez* ce nom) pour la construction des pianos, soit que les travaux contemporains du facteur français Marius et de l'Italien Cristofali ou Cristofori, lui eussent été signalés; soit enfin qu'il eût trouvé lui-même le principe de cet instrument dans le tympanon, il est certain qu'il fut un des premiers facteurs qui en fabriquèrent, et que l'invention du piano lui fut généralement attribuée en Allemagne. Schrœter n'en réclama l'honneur qu'après la mort de Silbermann. Celui-ci, ayant construit deux de ces instruments, les soumit à l'examen de Jean-Sébastien Bach qui, donnant de justes éloges à la nouveauté du mécanisme, trouva cependant le son faible dans les octaves supérieures. Frappé de la justesse des observations de ce grand artiste, Silbermann se livra en silence à de nouvelles recherches, et cessa de mettre de nouveaux instruments en vente jusqu'à ce qu'il eût enfin trouvé le moyen de leur donner un volume de son plus intense. Après beaucoup d'essais et de dépenses, il put enfin faire essayer un nouveau piano par J.-S. Bach, qui le déclara sans défaut. Dès ce moment, les pianos de Silbermann acquirent de la célébrité. Cet habile facteur fut aussi l'inventeur, en 1740, du clavecin d'amour, instrument dont les cordes avaient une longueur double, et reposaient vers les deux extrémités sur des chevalets placés à égale distance, en sorte qu'étant frappées par le milieu, elles rendaient un son double à l'unisson. Hœhnel, de Meissen, a perfectionné cet instrument, dont les sons étaient à la fois puissants et moelleux. Les orgues principales construites par Silbermann sont les suivantes : 1° L'orgue du château de Dresde, de quarante-cinq jeux. 2° Celui de l'église Notre-Dame, composé de quarante-trois jeux, dans la même ville. 3° Celui de Sainte-Sophie, de trente et un jeux, en 1722. 4° Celui de Saint-Pierre, à Freiberg, de trente-deux jeux. 5° Celui de Pœnitz, près d'Altenbourg, composé de vingt-sept jeux, en 1737. Dans l'espace de quarante-cinq ans, c'est-à-dire depuis 1708 jusqu'en 1753, Silbermann avait construit quarante-deux orgues. Cet artiste mourut à Dresde, le 4 août 1753.

SILBERMANN (Jean-André), fils aîné d'André, naquit à Strasbourg, le 26 juin 1712. Élève de son père, il jouit d'une grande célébrité comme facteur d'orgues, et de l'estime de ses concitoyens pour ses qualités sociales. Il mourut à Strasbourg, le 11 février 1783, avec le titre de membre du conseil de cette ville. Jean-André eut, d'un premier mariage neuf enfants, dont sept moururent en bas âge. Des deux fils qui lui restèrent, l'aîné (Jean-Josias) fut aussi facteur d'orgues, et mourut le 3 juin 1786; le second (Jean-André), qui était le neuvième de ses enfants, fut négociant. Celui-ci eut deux fils (Jean-André et Frédéric-Théodore), dont le dernier fit ses études musicales au conservatoire de Paris, devint habile violoncelliste, et mourut le 5 juin 1816. Depuis 1736 jusqu'en 1782, Jean-André Silbermann, fils d'André, construisit cinquante-quatre orgues, dont les principales sont celles de l'église Saint-Thomas, de Strasbourg, du temple neuf de la même ville, de la collégiale de Colmar, des églises Saint-Étienne et Saint-Théodore, à Bâle, et de l'abbaye de Saint-Blaise, dans la Forêt-Noire. Ce dernier instrument, le plus considérable de ceux qu'a construits Silbermann, est aujourd'hui dans l'église catholique de Carlsruhe. Jean-André Silbermann est aussi très-estimé à Strasbourg comme auteur d'une bonne histoire de cette ville, laquelle a pour titre : *Lokal-Geschichte der Stadt Strasbourg*; Strasbourg, 1775.

SILBERMANN (Jean-Daniel), deuxième fils d'André, né à Strasbourg, le 31 mars 1717, fut aussi facteur d'orgues distingué. En 1751, il se rendit à Freyberg auprès de son oncle Godefroid, qui l'avait demandé pour qu'il l'aidât à terminer l'orgue de la chapelle de la cour, à Dresde. Après la mort de son oncle, il se fixa dans cette ville, et s'y livra avec succès à la fabrication des clavecins et des pianos. Il mourut à Leipsick, le 6 mai 1766, avec les titres de facteur d'orgues et de commissaire de la cour de Saxe. Compositeur de quelque mérite, il a laissé plusieurs ouvrages en manuscrit.

SILBERMANN (Jean-Henri), le plus jeune des fils d'André, naquit à Strasbourg, le 24 septembre 1727. La facture des pianos l'occupa spécialement, et ses instruments furent les premiers de ce genre qui se répandirent en France, où ils eurent beaucoup de réputation. Il mourut le 15 janvier 1799, laissant deux fils, dont l'aîné (Jean-Frédéric), né le 21 juin 1762, et mort le 8 mars 1817, fut à la fois facteur de pianos, organiste de l'église Saint-Thomas, à Strasbourg, et compositeur. Il a laissé en manuscrit un *Hymne à la paix*, des chansons allemandes, et plusieurs autres ouvrages.

SILBERSCHLAG (Jean-Isaïe), conseiller du consistoire et membre de l'académie des sciences de Berlin, naquit à Aschersleben, en Prusse, et mourut le 11 juillet 1790. Au nombre de ses écrits, on remarque son sermon à l'occasion du nouvel orgue de son église, intitulé : *Einweihungspredigt einer neuen Orgel in der Dreifaltigkeitskirche;* Berlin, 1775, in-8°.

SILCHER (Frédéric), directeur de musique à Tubingue, est né le 27 janvier 1789, à Schnaith, près de Schorndorf, dans le royaume de Wurtemberg. Dès son enfance, il montra d'heureuses dispositions pour la musique et pour le dessin, et cultiva ces deux arts avec une ardeur égale. Il avait atteint sa quatorzième année, lorsqu'il rencontra enfin un bon maître de musique dans l'organiste Auberlen, à Fellbach, près de Stuttgart. Les leçons qu'il en reçut, et les progrès qu'il fit pendant ses séjours à Schorndorf et à Louisbourg, le mirent en état de s'établir à Stuttgart, où il se livra à l'enseignement du chant. En 1817, il écrivit, par ordre du sénat académique de Tubinge, une cantate pour le troisième jubilé séculaire de la réformation, et l'exécution de cet ouvrage lui procura sa nomination de directeur de musique dans cette ville. Il en remplit encore les fonctions (1864), et jouit de la réputation de musicien instruit et plein de zèle. La société de chant lui doit sa bonne organisation et ses progrès. Il est chargé de l'enseignement du chant et de la musique au séminaire évangélique, et dirige les concerts. En 1825, il a été désigné par le gouvernement pour prendre part à la formation du nouveau livre choral à quatre voix pour le royaume de Wurtemberg, et il y a introduit de belles mélodies. Depuis lors il a publié le livre de chant à trois voix, dont le succès a été considérable. Les principaux ouvrages de M. Silcher sont : 1° Six hymnes à quatre voix; Tubingue, Laup. 2° Mélodies du livre choral du Wurtemberg à trois voix, première et deuxième parties; *ibid.* 3° Douze canons pour trois voix de dessus ou trois voix d'hommes, à l'usage des écoles, *ibid.* 4° Six chansons allemandes à quatre voix d'hommes; *ibid.* 5° Douze *idem;* ibid. 6° Deux suites d'hymnes à quatre voix, à l'usage des fêtes et dimanches; *ibid.* 7° Chansons populaires de la Souabe, de la Thuringe et de la Franconie à quatre voix. Plusieurs cahiers, *ibid.* 8° Beaucoup de chants à voix seule ou à deux voix, avec accompagnement de piano; Tubingue, Fues. M. Silcher a en manuscrit des ouvertures et des divertissements pour l'orchestre, ainsi que des cantates d'église.

SILPHIN VOM WALDE (....), compositeur à Rudolstadt, y vivait en 1847. Les biographes allemands gardent le silence sur cet artiste; on sait seulement qu'il a obtenu un prix à Manheim, dans cette année, pour une ouverture de concert à grand orchestre. Son ouverture dramatique intitulée *les Gnomes et les Elfes* a été publiée à Rudolstadt, chez Müller. On connaît aussi de lui des trios de salon pour piano, violon et violoncelle; Manheim, Heckel.

SILVA ou **SYLVA** (André DE), maître, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, est sans doute le même musicien que celui dont Glaréan a rapporté un *Kyrie* et un *Hosanna* à trois voix (*Dodecach.*, fol. 432-435), sous le nom d'*Andreas Sylvanus*, et qui est un des interlocuteurs du dialogue de Sébastien Virdung (1) et des deux premiers livres de la *Musurgia* d'Ottmar Nachtgall ou *Luscinius* (2). Aucun renseignement n'a été découvert jusqu'à ce jour sur la patrie de Silva, ni sur la position qu'il occupa. Il n'était pas Français et ne s'appelait pas *Dubois* (de Silva), car l'éditeur Attaingnant de Paris, son contemporain, conserva les noms des compositeurs de sa nation dans tous les recueils qu'il publia, et parmi ceux dont il a imprimé les ouvrages figure *De Silva* et non *Dubois*. S'il était Allemand, on pourrait croire que son nom de famille était *Von Wald*, ou que peut-être

(1) *Musica getutscht und ausszgezogen durch Sebastianum Virdung Priesters von Amberg, und alles gesang ausz den noten in die tabalaturen diser* (sic) *benanten dryer Instrumenten der Orgeln : der Lauten : und der Flœten transferrieren zu lernen kurtzlich gemacht*, etc. In-4° obl. cinquante-six feuillets, sans date et sans nom de lieu (Bâle, 1511).

(2) *Musurgia seu praxis Musicæ. Illius primo quæ instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio Argentino duobus libris absoluta. Ejusdem Ottomari Luscinii, de concentus polyphoni, id est ex plurifariis vocibus compositi, canonibus, Libri totidem. Argentorati apud Johannem Schottum*, 1536, in-4° obl.

il était né dans la Forêt-Noire, d'où on l'aurait appelé *De Sylva*, ou *Sylvanus* (dans la basse latinité). Virdung semble en effet nous conduire à cette conjecture dans l'épître dédicatoire de son livre, datée de Bâle, 1511, où l'on voit que Sylvanus était son ami et habitait le même pays que lui. Il avait composé un grand traité de musique, dont celui qu'il a publié n'était qu'un abrégé : « Pour éviter des frais » considérables, dit-il, j'ai préféré ne pas pu- » blier mon grand livre, et faire cet extrait » pour satisfaire au désir de mon ami Andreas » Sylvanus. » Ottmar Luscinius, qui a traduit une partie de l'ouvrage de Virdung, dans sa *Musurgia*, ne fournit aucun éclaircissement concernant la personne de Sylva ou Sylvanus. Outre les deux morceaux conservés par Glaréan, on trouve des compositions d'André de Sylva dans les recueils dont voici les titres : 1° *Motetti de la Corona, libro primo; impressum Forosempronii per Octavianum Petrutium*, 1514, petit in-4° obl. 2° *Motetti del Frutto a sei voci, liber primus* (sic); *in Venetia nella stampa d'Antonio Gardane*, 1539, in-4°. 3° *Selectissimæ necnon familiarissimæ cantiones ultra centum etc.; a sex usque ad duas voces; Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat*, 1540, petit in-4° obl. 4° *Tomus secundus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocibus; Norimbergæ, apud Jo. Petreium*, 1539, petit in-4° obl. 5° *Liber tertius : Viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet, etc.; Parisiis in vico Cithare apud Petrum Attaingnant*, 1534, petit in-4° obl. 6° *Liber quartus* idem; *ibid.*, 1534. 6° *Liber duodecimus* idem; *ibid.*, 1535. 7° *Motetti del Fiore. Liber primus cum quatuor vocibus; Lugduni per Jacobum Modernum*, 1532, petit in-4° obl. 8° *Selectissimarum Sacrarum cantionum quas vulgo Moteta vocant Flores, trium vocum. Lovanii, ex Typographia Petri Phalesii*, 1569, in-4°. Jean-Georges Schielen (*in Biblioth. enucleata*, p. 328) et Gesner (*in Pandect*, l. VII, tit. VI, fol. 83), attribuent à Sylvanus un *Compendium musicale*, mais n'indiquent pas si l'ouvrage est imprimé.

SILVA ou **SYLVA** (le Père Manuel-Nunes **DA**), jésuite, né à Lisbonne, en 1678, fut d'abord maître de chapelle de l'église Sainte-Catherine, de cette ville, puis directeur du chœur de l'église paroissiale de Sainte-Marie-Madeleine, et en dernier lieu maître de chapelle de la collégiale royale de Notre-Dame de la Conception. Il occupait cette dernière position en 1725. On a de lui un livre intitulé : *Arte Minima, que com semi-breve prolaciam trata em tempo breve, os modos de Maxima, et longa sciencia da Musica;* Lisbonne, Ant. Manescal, 1725, un volume in-4°. Ce titre est un jeu de mots sur les noms des signes de l'ancienne notation mesurée, à savoir : la *minime*, la *semi-breve*, la *breve*, la *longue*, la *maxime*, les *prolations*, les *temps* et les *modes*. La signification de ce rébus est que l'ouvrage enseignera en peu de temps l'art de la musique, qui, par lui-même, est difficile et exige de longues études. Ce livre, dédié à la Vierge Marie, est divisé en trois parties qui ont une pagination particulière chacune. La première est relative à la solmisation, à la notation proportionnelle et aux éléments du contrepoint; la seconde renferme un traité de plain-chant (*canto chaò*); dans la troisième se trouve l'analyse de toutes les parties de la musique. Les exemplaires de cet ouvrage se trouvent difficilement, même en Portugal.

SILVA (Jean **DE**), écrivain napolitain, n'est connu que par un éloge du compositeur Caffaro, intitulé : *Elogio di Pasquale Caffaro, detto Caffarelli;* Naples, 1788.

SILVA (Poll **DE**), compositeur, est né le 28 mars 1834, à Saint-Esprit, près de Bayonne (Basses-Pyrénées). Fils d'un négociant, il fit ses premières études musicales sous la direction de sa mère et de sa grand'mère, qui avaient été élèves des maîtres les plus distingués de Paris. Dès l'âge de sept ou huit ans, il était déjà initié à la connaissance des œuvres classiques des meilleurs compositeurs et s'essayait à écrire de petites choses sans aucune notion des lois de l'harmonie. Sa famille s'étant établie à Bordeaux, il reçut alors des leçons de composition d'un Allemand, ancien chef d'orchestre, nommé *Funck*, et lut avec avidité quelques bons traités d'harmonie et de contrepoint. Arrivé à Paris en 1854, il y prit quelques leçons de Turbri (*voyez ce nom*) pour la composition : Halévy, à qui il soumit plusieurs de ses ouvrages, les approuva et voulut faire entrer M. de Silva dans sa classe, au Conservatoire; mais ce jeune artiste ne put jouir de cet avantage, parce que sa mauvaise vue, qui va presque jusqu'à la cécité, ne lui permet pas une application suivie. Les ouvrages publiés par M. de Silva sont : 1° Deux romances sans paroles pour violon ou violoncelle; Paris, Benacci. 2° *La Ronde des lutins*, caprice pour piano; Paris, Girod. 3° Polonaise pour piano; *ibid.* 4° Invocation pour piano, harmonium, violon et violoncelle;

Paris, Alexandre. 5° *La Chasse aérienne*, rondo scherzo pour piano; Paris, Flaxland. 6° Quarante mélodies et nocturnes pour chant; Paris, Richault. 7° Prière à la Vierge, à trois voix de femmes; *ibid.* 8° Douze pensées musicales pour piano, divisées en quatre cahiers; *ibid.* M. de Silva a en manuscrit trois opéras, dont un est reçu à l'Opéra-Comique; plusieurs quintettes, quatuors, trios et duos pour piano et instruments à archet; deux symphonies pour l'orchestre; une ouverture *idem;* une barcarolle *idem;* plusieurs chœurs avec orchestre; musique religieuse, etc.

SILVANI (Joseph-Antoine), compositeur de l'école de Bologne au commencement du dix-huitième siècle, était, en 1720, maître de chapelle à l'église Saint-Étienne de Bologne. Il y publia alors un recueil de quatre messes à quatre voix, avec deux violons et orgue. Cet ouvrage est indiqué comme l'œuvre onzième de cet auteur; les autres productions de cet artiste sont : 1° *Litanie concertate a 4 voci con violini e senza*, op. 1; Bologne, Marino Silvani. 2° *Inni sacri per tutto l'anno, a voce sola, con violini*, op. 2; *ibid.*, 1702. 3° *Sacri Responsori della settimana santa a 4 voci*, op. 3; *ibid.*, 1704. 4° *Inni sacri per tutto l'anno a 4 voci*, op. 4; *ibid.*, 1705. 5° *Tre Misse solenne a 4 voci con organo*, op. 5; *ibid.*, 1705. 6° *Stabat Mater, Benedictus, Miserere, Le tre Alleluya con il tratto del Sabbato santo a otto voci*, op. 6; Bologne, 1706. 7° *Messe a quattro voci con organo*, op. 7; *ibid.*, 1709. 8° *Motetti a otto voci pieni, con il Responsorio di Santo Antonio*, op. 8; Bologne, par les héritiers de Silvani, 1711. 9° *Motetti con le quattro Antifone della B. V. a voce sola*, op. 9. 10° *Motetti a 2 e 3 voci con violini e senza*, op. 10; *ibid.*, 1710. 11° *Sacri Lamentazioni della settimana santa a voce sola*, op. 13; Bologne, chez l'auteur, 1720. 12° *Secondo libro delle litanie della Beata Virgine a 4 voci concertati, con violini e ripieni*, op. 14; *ibib.*, 1725. 13° *Cantate morali e spirituali a* 1, 2 *e* 3 *voci;* ibid., 1727. Silvani a laissé en manuscrit : 1° Quatre messes à quatre voix avec orgue. 2° Trois messes solennelles à quatre voix, avec orchestre.

SILVESTARI (Florimond), compositeur, né à Crémone, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Cantiones sacræ* 2, 3 *et* 4 *vocum; Venetiis, apud Vicentinum*, 1649, in-4°.

SIMON ou **SYMON** (Maître), d'Ypres, était, en 1503, chef des ménétriers de cette ville, et tenait une école de musique, suivant le registre des maîtrises existant aux archives d'Ypres.

SIMON (Simon), claveciniste et compositeur, naquit aux Vaux-de-Cernay, près de Rambouillet, vers 1720. A l'âge de sept ans, il fut envoyé près de Butel, son oncle, organiste d'une abbaye près de Caen, qui lui donna les premières leçons; mais il dut surtout à la protection de la marquise de la Mésangère et de M. de Saint-Saire, et aux leçons de clavecin et de musique qu'ils lui donnèrent, ses progrès et sa fortune. Arrivé à Paris, il y prit des leçons de composition de Dauvergne. Trois livres de pièces de clavecin qu'il publia le firent connaître avantageusement, et lui firent obtenir la survivance de la charge de maître de clavecin des enfants de France, dont il fut titulaire après la retraite de Le Tourneur. Louis XV lui accorda plus tard le brevet de maître de clavecin de la reine et de la comtesse d'Artois. Simon vivait encore à Versailles en 1780.

SIMON (Jean-Gaspard), très-bon organiste, fut directeur de musique et *cantor* à Nordlingue, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Leichte Præludia und Fugen auf die Orgel oder das Clavier durch die sieben Durtœne. Erster Theil* (Préludes et fugues faciles pour l'orgue ou le clavecin, dans les sept tons majeurs. Première partie); Augsbourg, 1750. La deuxième partie de cet œuvre contient les préludes et fugues dans les tons mineurs. 2° *Gemüthsvergnügende musikalische Nebenstunden, in Galanteriestücken auf Klavier* (Délassement musical de l'esprit, consistant en pièces galantes pour le clavecin). Première et deuxième parties; *ibid.* 3° *Musikalisches A B C in kleinen Fugetten für die Orgel, nebst einigen Versetten* (A B C musical, qui consiste en petites fugues pour l'orgue, avec quelques versets) : *ibid.*, 1754, in-4°. 4° *Erster Versuch einiger variirten und fugirten Chorale* (Premier essai de quelques chorals variés et fugués); *ibid.* Je possède en manuscrit des pièces d'orgue d'un très-bon style, composées par Simon.

SIMON (Jean Godefroid), musicien allemand, fut attaché à la musique de l'électeur de Saxe, vers 1764. Précédemment, il était hautboïste dans la musique de la garde du roi de Pologne. Également habile sur le hautbois, la viole et le violon, il a laissé en manuscrit quelques compositions pour ces instruments; entre autres, dix-huit duos pour deux violons qui se trouvaient, en 1780, chez Breitkopf, à Leipsick.

SIMON (Louis-Victor), né à Metz, vers le milieu du dix-huitième siècle, vécut à Paris, et s'y fit connaître, en 1790, par la chanson, *Il pleut, il pleut, bergère*, dont les paroles étaient de Fabre d'Églantine, et qui obtint un succès populaire longtemps prolongé. Devenu premier violon, puis administrateur du théâtre Montansier, en 1796, Simon garda ces positions jusqu'à la clôture forcée de ce théâtre, en 1807. Il fit représenter au théâtre Montansier, en 1797, un opéra-comique intitulé : *La double Récompense*, dont il avait fait le livret et la musique. On connaît aussi sous son nom : 1° Recueil d'airs et chansons, avec accompagnement de clavecin; Paris, 1789. 2° Six duos pour deux violons, op. 2; Paris, 1796.

SIMON (C.-A.), professeur et éditeur de musique à Posen, en Pologne, y est établi depuis 1806. Les biographies allemandes ne fournissent pas de renseignements sur sa personne. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Anweisung zum Generalbass* (Introduction à la basse continue); Posen, Simon. Il y a deux éditions de cet ouvrage, qui est écrit en allemand et en polonais. 2° *Nanka grania na Organach* (Éléments de l'art de jouer de l'orgue); *ibid.*, in-4°, en polonais.

SIMON (Jean-Henri), compositeur et négociant, né à Anvers, en 1793, fit ses études musicales dans cette ville, puis se rendit à Paris et y reçut des leçons d'harmonie et de composition de Catel et de Lesueur. De retour à Anvers, il partagea son temps entre les affaires et la musique, qu'il cultiva toujours avec amour. Il jouait bien du violon et composait avec facilité. Des revers de fortune altérèrent sa santé et le mirent dans une situation gênée jusqu'à la fin de ses jours. Il est mort à Anvers, le 10 février 1861, laissant en manuscrit trois messes avec orchestre, des symphonies, des chœurs et des cantates qui ont été exécutés dans les églises et dans les concerts de sa ville natale.

SIMONELLI (Mathieu), chapelain chantre de la chapelle pontificale, naquit à Rome, vers le milieu du dix-septième siècle, et fut agrégé à cette chapelle le 15 décembre 1662. Grégoire Allegri fut son premier maître de composition, puis il passa dans l'école d'Horace Benevoli. L'étude que Simonelli avait faite des ouvrages de Palestrina lui fut si profitable, qu'on le surnomma *le Palestrina du dix-septième siècle*, à cause de l'élégante et suave simplicité de son style dans la musique d'église. Il fut maître de chapelle de plusieurs églises à Rome. Ce compositeur a laissé en manuscrit beaucoup de psaumes, de motets et de messes, qui se trouvent en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale, où l'on exécute encore plusieurs de ses ouvrages, entre autres le motet : *Cantemus Domino gloriose enim magnificatus est*, à six voix, pour le quatrième dimanche du carême. L'abbé Santini, de Rome, possède de Simonelli plusieurs motets à quatre et à cinq voix, les motets à six voix *Cantemus Domino*, et *Ecce sacerdos*, un *Victimæ paschali* à quatre, et un *Stabat mater* à cinq voix, avec deux violons et orgue. Le portrait de Simonelli, gravé à l'eau-forte, se trouve dans le livre d'Adami de Bolsena, intitulé : *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia* (p. 208). L'élève le plus distingué de ce savant musicien fut Corelli.

SIMONET (François), fils d'un choriste de la chapelle du roi, fut d'abord musicien au régiment des gardes françaises, puis premier cor du Théâtre-Français, en 1793. Il a fait graver de sa composition : 1° Six duos pour deux bassons, op. 1 ; Paris, 1791. 2° Six duos pour cor en *fa* et clarinette en *ut; ibid.* 3° Trois trios pour clarinette, cor et basson; *ibid.* 4° Suite de morceaux du *Jockey*, pour deux flûtes, deux clarinettes, deux cors et deux bassons; *ibid.* 5° Six trios pour trois cors, op. 10; Paris, Imbault. Simonet vivait encore à Paris en 1803.

SIMONETTO (Léonard), chanteur de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un recueil de motets de sa composition sous ce titre : *Ghirlanda sacra di motetti ;* Venise, 1613, in-4°. On trouve aussi quelques-unes de ses compositions pour l'église à la fin du recueil d'Alexandre Grandi, intitulé : *Celesti fiori*, etc. ; Venise, 1619, in-4°.

SIMONIN. *Voyez* **POLLET** (Marie-Nicole **SIMONIN**).

SIMONIS (Ferdinand), compositeur, né à Parme, en 1773, eut pour maître de violon Rolla, et Lanfranchi lui enseigna à jouer du piano; puis il étudia le contrepoint sous la direction de Ghiretti, et le chant dans l'école de Fortunati. Ses études terminées, il obtint la place d'accompagnateur au piano et de directeur de musique au théâtre de sa ville natale. Il a écrit la musique de plusieurs ballets, quelques messes, et des morceaux de musique vocale et instrumentale, dont plusieurs ont été publiés à Parme. Simonis est mort dans cette ville, en 1837.

SIMONOFF (...), professeur à l'université de Kazan, et membre de l'Académie des

sciences de Pétersbourg, est auteur d'un opuscule relatif à la théorie mathématique de la musique, intitulé : *Mémoire sur les séries des nombres aux puissances harmoniques;* Kazan, 1832, in-4° de trente-deux pages.

SIMONS-CANDEILLE (Amélie-Julie), en dernier lieu madame **PÉRIÉ**, naquit à Paris, le 31 juillet 1767. Elle était fille de Pierre-Joseph Candeille (*voyez* ce nom). Élève de son père, elle débuta au Concert spirituel à l'âge de treize ans, et se fit applaudir comme cantatrice, harpiste, pianiste et compositeur, dans une cantate et dans un concerto qui lui étaient attribués, mais où son père avait eu la plus grande part. Éblouis par ce succès, les parents de mademoiselle Candeille la destinèrent au théâtre : elle parut pour la première fois sur celui de l'Opéra, au mois d'avril 1782, dans le rôle d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, et fut immédiatement reçue. L'année suivante, elle joua Sangaride dans *Atys*, opéra de Piccinni. On rapporte diversement la cause qui lui fit quitter l'Opéra au milieu de ses succès; quelle qu'elle soit, il est certain qu'elle se retira en 1783. La situation de sa famille, après que son père eut perdu son emploi au même théâtre, l'obligea à remonter sur la scène, mais elle choisit le Théâtre-Français, où les conseils de Molé guidèrent ses premiers pas. En 1785, elle débuta dans Hermione d'*Andromaque*, puis joua Roxane dans *Bajazet*, et Aménaïde dans *Tancrède*. Bien qu'elle eût fait peu de sensation dans ces rôles, la protection du baron de Breteuil la fit recevoir au nombre des sociétaires à quart de part. Il n'appartient point à ce dictionnaire d'entrer dans les détails de sa carrière dramatique; je dirai seulement qu'elle fit représenter, le 27 décembre 1792, sa comédie intitulée *la Belle Fermière*, où elle jouait le rôle principal, et chantait deux airs et un vaudeville de sa composition, s'accompagnant tour à tour sur le piano et sur la harpe. *Bathilde*, autre comédie qu'elle fit jouer le 16 septembre 1793, lui fournit l'occasion de se faire entendre dans un duo de piano et violon avec Baptiste aîné. Retirée du Théâtre-Français en 1796, mademoiselle Candeille visita la Hollande et la Belgique, et y donna des représentations et des concerts. Arrivée à Bruxelles, elle y fit la connaissance de Simons, carrossier en renom dont les ouvrages étaient recherchés dans toute l'Europe : il devint éperdument amoureux d'elle, et l'ayant revue à Paris, l'année suivante, il l'épousa en 1798. La fortune, qu'elle crut avoir fixée alors, n'était pourtant pas aussi solide qu'elle l'avait imaginé, car le départ de la cour de Bruxelles, et l'émigration de toute la noblesse du pays, à l'époque de l'invasion de la Belgique par l'armée française, avaient jeté du désordre dans les affaires de Simons, et quand madame Simons-Candeille vint prendre possession de sa nouvelle maison, ce fut pour en voir préparer la faillite, qui s'accomplit en 1802. Les événements ne se passèrent pas tout à fait comme ils sont rapportés dans la *Biographie des contemporains* et dans le supplément de la *Biographie universelle;* mais il est certain que madame Simons ne montra pas, dans cette catastrophe, l'avidité dont elle a été accusée par les fils de son mari.

De retour à Paris, et séparée de son époux par un consentement mutuel, madame Simons se réunit à son père, et se fit institutrice pour lui donner du pain. Pendant dix ans, elle donna des leçons de musique et de littérature. Le souvenir de son ancien succès de *la Belle Fermière* lui fit espérer aussi qu'elle pourrait trouver des ressources au théâtre; mais l'essai qu'elle en fit, en 1807, dans l'opéra-comique en deux actes intitulé *Ida ou l'Orpheline de Berlin*, dont elle avait fait la musique et le livret, lui ôta ses illusions. L'ouvrage fut sifflé et n'eut que cinq ou six représentations. Une dernière tentative faite dans un drame représenté au Théâtre-Français, en 1808, ne fut pas plus heureuse, et dès ce moment, madame Simons cessa de travailler pour le théâtre et composa des romans, qui furent mieux accueillis du public. Napoléon, qui n'aimait pas les femmes auteurs, lui avait refusé des secours; elle trouva plus de bienveillance dans la famille royale des Bourbons. Pendant les cent jours, elle se réfugia à Londres et y donna des concerts où Viotti, Cramer et Lafont se firent entendre; ils lui procurèrent d'abondantes recettes. De retour à Paris, elle reçut le brevet d'une pension pour elle et pour son père, et peu de temps après, le roi Louis XVIII lui en accorda une autre de deux mille francs sur les fonds de la liste civile. Veuve de Simons, au mois d'avril 1821, elle épousa l'année suivante Périé, peintre médiocre, qui, par les démarches actives de sa femme, obtint la place de directeur du musée et de l'école de dessin de Nîmes. Madame Périé-Candeille suivit son mari dans cette ville, en 1827. Frappée d'une attaque d'apoplexie en 1831, au moment où elle allait faire la lecture d'un ouvrage achevé depuis peu de jours, elle ne se rétablit qu'avec peine; mais la mort imprévue de son mari, en 1833, lui causa une rechute qui ne laissa plus d'es-

poir. Transportée à Paris, où elle arriva au mois de décembre, elle languit quelque temps et mourut le 4 février 1834, dans la maison de santé de M. Marjolin. Ainsi finit la carrière agitée d'une femme qui, par ses talents, aurait pu en espérer une plus heureuse.

Comme musicienne, elle mérite moins d'être mentionnée pour son *Ida*, malencontreux opéra-comique où il y avait peu de mérite, que pour quelques œuvres de sonates de piano et les romances qu'elle a publiées. En 1788, elle fit paraître trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1, à Paris, chez Leduc. Cet ouvrage fut suivi de ceux-ci : Sonate pour piano à quatre mains, op. 2; Paris, Naderman. Sonate pour deux pianos, op. 3; Paris, Cousineau. Deux sonates pour piano seul, op. 4; Paris, madame Joly. *L'Enfant fidèle*, petite fantaisie pour les élèves; Paris, Pacini. Grande sonate pour piano seul, op. 6; Paris, Momigny. Variations sur un thème portugais; Paris, Pacini. Grande fantaisie suivie de variations sur l'air : *Trempe ton pain, ibid.* Beaucoup de romances détachées, dont quelques-unes ont eu du succès. Les airs de *la Belle Fermière*, avec accompagnement de piano ou harpe; Paris, Leduc.

SIMPSON (Thomas), musicien anglais, et violiste de la chapelle du prince de Holstein-Schaumbourg, vers 1615, a publié, en Allemagne, les ouvrages suivants : 1° *Opusculum neuer Pavanen, Galliarden, Couranten und Volten*, etc.; Francfort, 1610, in-4°. 2° *Tafel-Consort* (conzert), *allerhand lustige Lieder von 4 Instrumenten und General-bass;* Hambourg, 1621, in-4°. Outre les compositions de Simpson, cet œuvre contient des pièces de Jean Grabbe, P. Philippi, Jean Dowland, Christ. Tœpffer, Nic. Bleyer, Maurice Webster, Jean Kroschen, Alex. Chezam, Robert Johnson, Ed. Johnson et Joseph Sherley. 3° *Pavanen, Volten und Gaillarden;* Francfort, 1611, in-4°.

SIMPSON (Christophe), violiste habile et bon musicien anglais du dix-septième siècle, naquit vraisemblablement vers 1610, dans la religion catholique, et paraît avoir été attaché dans sa jeunesse à quelque chapelle, peut-être même à celle du roi Charles Ier, car il prit parti pour ce prince, et servit comme soldat dans l'armée royale commandée par le duc de Newcastle contre le parlement. Sa préface de la deuxième édition de son traité de la viole, publiée longtemps après, exprime des plaintes amères contre la malheureuse situation où l'usurpation de Cromwell l'avait réduit, ainsi que beaucoup d'autres musiciens anglais. Après la défaite des royalistes, sir Robert Bolles, personnage distingué de ce parti, donna un asile au pauvre Simpson dans son hôtel pendant tout l'interrègne, et le chargea de l'éducation musicale de son fils (John Bolles), qui devint l'amateur le plus habile de son temps sur la basse de viole, et mourut en 1676, à Rome, où il fut inhumé au Panthéon. Après la restauration, Simpson ayant recouvré quelques avantages à la cour, se retira dans une petite maison du quartier de Holborn, à Londres, et y mourut entre les années 1667 et 1670, époques où parurent les deux premières éditions de son *Compendium* de musique; il publia la première, mais il ne vivait plus quand la deuxième fut mise au jour.

Simpson avait écrit, pour l'instruction de son élève John Bolles, un traité de la basse de viole, concernant particulièrement les traits rapides et ornements alors en usage, appelés *divisions* en anglais; plus tard, il publia cet ouvrage sous ce titre : *The Division-Violist, or an Introduction to the playing upon a ground. Divided in two parts, the first, directing the hand, with other preparative instructions; the second laying open the manner and method of playing, or composing division to a ground* (Le violiste-improvisateur, ou introduction à l'art de jouer sur un thème, etc.); Londres, John Playford, 1659, in-fol. de soixante-sept pages. Une deuxième édition, avec une traduction latine faite par un certain *William Murth*, fut ensuite publiée sous le titre de : *Chelys minuritionum artificio exornata, sive minuritiones ad Basin, etiam extempore modulandi ratio. In tres partes distributa, or the Division-Viol;* Londres, 1667, un volume in-folio. Elle est imprimée sur deux colonnes, dont l'une contient le texte anglais, et l'autre la traduction latine. Simpson était lié d'amitié avec les plus célèbres musiciens anglais de son temps, particulièrement avec John Jenkins, Charles Colman et Mathieu Locke, qui qualifient son livre d'*excellent* dans des pièces de vers placées en tête de cet ouvrage. On peut, en effet, le considérer comme le meilleur qui ait été fait sur le même sujet.

En 1665, Simpson fit paraître aussi un livre élémentaire sur la musique, intitulé : *A Compendium, or Introduction to practical music* (Abrégé, ou introduction à la musique pratique); Londres, John Playford, 1665, petit in-8°. L'ouvrage est divisé en cinq parties, dont la première traite des principes de la

musique et du solfége; la seconde, du contrepoint; la troisième, de l'usage des dissonances; la quatrième, des formes de la composition, et la dernière, des canons. La deuxième édition fut publiée en 1670, la troisième en 1678, la quatrième en 1706, la cinquième en 1713, la sixième en 1721; toutes imprimées à Londres, in-8°. Je possède un exemplaire de la huitième édition du même ouvrage, publiée à Londres, chez W. Pearson, en 1732, in 8°. Les anciennes clefs d'*ut* sont remplacées dans cette édition par les clefs de *sol* et de *fa*, et les anciennes valeurs de temps par les figures de notes modernes. On connaît aussi de Christophe Simpson des notes sur le traité de composition de Campion. Ces remarques se trouvent dans l'édition intitulé : *Art of discant, or Composing music in parts by Dr. Thom. Campion, with annotations thereon by Mr. Christopher Simpson;* Londres, 1655, in-8°. Playford a inséré le traité de Campion avec les notes de Simpson dans la huitième édition de son *Introduction aux principes de la musique* (*voyez* Playford). Le portrait de Simpson se trouve à la deuxième édition de son *Traité de la viole,* et dans les premières éditions de son *Compendium*.

SIMROCK (Nicolas), éditeur de musique à Bonn, né dans cette ville en 1755, apprit à jouer du cor dans sa jeunesse, et entra comme corniste dans la musique de l'électeur de Cologne, en 1790. Après la dissolution de la musique du prince, qui suivit l'envahissement des provinces rhénanes, Simrock établit à Bonn une maison de commerce de musique qui, par ses soins et son activité, est devenue une des premières de l'Allemagne. Il a publié de sa composition : 1° Dix-huit duos pour deux cors, op., liv. I et II; Bonn, Simrock. 2° Plusieurs œuvres de duos pour deux flageolets. 3° Des recueils de contredanses pour divers instruments.

SIMROCK (Henri), frère du précédent, naquit à Bonn, vers 1760. Après avoir été attaché comme violoniste à la chapelle du prince électeur de Cologne, il se rendit à Paris, où il fut quelque temps attaché comme violoniste au théâtre Montansier, et tint un dépôt de la musique publiée à Bonn par son frère. Je l'ai connu à Paris, en 1807; mais j'ignore s'il y est mort, ou s'il est retourné à Bonn. Je crois qu'il est auteur de deux livres de duos pour violon et alto, publiés à Paris.

SINGELÉE (Jean-Baptiste), violoniste et compositeur, né à Bruxelles, le 25 septembre 1812, montra dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique. Son frère aîné lui donna les premières leçons de violon. En 1828, il fut admis à l'école royale de musique de Bruxelles, et y devint élève de M. Wéry (*voyez* ce nom). Ses progrès furent si rapides que le premier prix de son instrument lui fut décerné au concours de l'année suivante. Il se rendit alors à Paris et entra dans l'orchestre d'un des théâtres secondaires. Peu de temps après, le spectacle auquel on avait donné le nom de *Théâtre Nautique* fut établi dans la salle Ventadour; M. Ch.-L. Hanssens en fut nommé chef d'orchestre, et choisit son compatriote Singelée pour y tenir l'emploi de premier violon solo. Ce théâtre n'était pas né viable; l'entrepreneur ne tarda pas à être mis en faillite, et Singelée, resté sans place, fut obligé d'entrer à l'orchestre de l'Opéra-Comique. De retour à Bruxelles quelques années après, il fut un des premiers violons du Théâtre Royal, et le 14 octobre 1839, il succéda à Meerts (*voyez* ce nom), comme premier violon solo. Pendant les seize années qu'il occupa cet emploi, il composa un grand nombre de *pas* qui furent intercalés dans les ballets représentés au théâtre de la Monnaie. Lui-même a écrit la musique de deux ballets qui ont été joués avec succès au même théâtre. Une jeune fille qu'il avait adoptée et dont il avait fait l'éducation de violoniste, ayant obtenu quelques succès à Bruxelles, Singelée voyagea avec elle, visita la France méridionale, et s'arrêta à Marseille, où il remplit pendant quelque temps les fonctions de chef d'orchestre du théâtre. Après son retour en Belgique, il a été nommé chef d'orchestre du théâtre et du casino de Gand, en 1852. Singelée a composé deux concertos de violon qu'il a exécutés dans plusieurs concerts, et beaucoup de fantaisies avec accompagnement de piano, parmi lesquelles on remarque : 1° Fantaisie élégante sur *le Pirate,* op. 13; Mayence et Bruxelles, Schott. 2° *Idem* sur *Lucie de Lammermoor,* op. 14; *ibid.* 3° *Idem* sur *la Part du Diable,* op. 16; *ibid.* 4° *Idem* sur *la Sirène,* op. 18; *ibid.* 5° *Idem* sur *les Mousquetaires de la reine,* op, 21; *ibid.* 6° *Idem* sur *le Pré-aux-Clercs,* op. 24; *ibid.* 7° *Idem* sur *le Val d'Andorre,* op. 25; *ibid.* On a aussi du même artiste quelques morceaux pour divers instruments, des ouvertures et de la musique de danse.

SINGER (Jean), magister à Nuremberg, dans la première moitié du seizième siècle, est connu par un petit ouvrage intitulé : *Ein Kurzer Ausszug der Musik, den jungen die*

singen und auff den Instrumenten lernen wöllen gantz nutzlich (Précis de la musique, utile pour enseigner à la jeunesse le chant et les instruments); Nuremberg, Frédéric Pryssens, 1531, in-8°.

SINGER (Maurice), violoniste, né le 6 décembre 1808, à Colmar (Haut-Rhin), commença l'étude de la musique et du violon dans cette ville. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Paris et fut admis au Conservatoire, le 12 juillet 1826. Il y fut élève d'Auguste Kreutzer, pour le violon, et de Reicha, pour la composition. Sorti de cette école, en 1829, il entra à l'orchestre du théâtre italien, où il obtint la place de violon solo. Il brilla pendant plusieurs années dans les concerts et publia des compositions d'un style facile et agréable, qui rappelaient la manière de Mayseder. Atteint d'une maladie de poitrine, il mourut à Paris, au mois de mai 1839, à l'âge de trente ans et quelques mois.

SINGER (le P. Pierre), moine franciscain du couvent de Salzbourg, inventa, en 1839, un orgue mécanique auquel il donna le nom de *Pansymphonicon*. Un instrument de ce genre se trouvait à l'exposition internationale de Londres, en 1862. Le P. Singer mérite surtout d'être ici mentionné pour un livre intéressant publié à Munich, en 1847, par les soins de M. Georges Philipps, et qui a pour titre : *Metaphysische Blicke in die Tonwelt, nebst einem dadurch veranlassen neuen System der Tonwissenschaft* (Coup d'œil métaphysique dans le monde des sons, suivi d'un nouveau système de la science musicale qui en est déduit).

SINGER (Edmond), maître de concert à Weimar, est né le 14 octobre 1830, à Tottier ou Totis, en Hongrie. Doué d'une organisation toute musicale, il fut conduit à Pesth par ses parents, à l'âge de sept ans, et confié aux soins d'un violoniste nommé Ellinger, sous lequel il fit de rapides progrès. Parvenu à sa neuvième année, il entra au Conservatoire de Pesth, où il devint élève de Ridley Kohne. Il fit ensuite avec ce professeur un voyage d'artiste en Hongrie, puis il se rendit à Vienne, où le professeur distingué Bœhm perfectionna son talent. A l'âge de quatorze ans, il se rendit à Paris et y passa trois années, incessamment occupé d'études d'exécution et de composition. De 1848 à 1853, il voyagea en Allemagne et s'y fit connaître avantageusement, particulièrement à Leipsick où il joua aux concerts du Gewandhaus avec un brillant succès. En 1853, Singer eut le titre de virtuose de la chambre de la cour de Weimar, et trois ans après, il obtint la place de maître de concert de la même résidence. Il a fait depuis lors plusieurs voyages pour donner des concerts, particulièrement en Hollande. Les compositions de cet artiste consistent en fantaisies, caprices, pièces caractéristiques et de salon pour son instrument.

SINICO (Joseph), chanteur et compositeur, né à Trieste, vers 1812, a fondé dans cette ville une école de chant dont il était directeur. Il y a eu un ténor de ce nom qui a chanté à Madrid, en 1841, à Oporto, vers la même époque, puis à Florence et à Milan : j'ignore s'il y a identité. Sinico a fait représenter à Venise, en 1842, l'opéra intitulé *I Virtuosi a Barcellona*. On connaît aussi de lui des exercices de chant, et des romances italiennes publiées à Milan, chez Ricordi.

SINN (Christophe-Albert), géomètre du duc de Brunswick, fut employé dans la principauté de Blankenbourg, et dans le comté de Stolberg, au commencement du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un traité du tempérament des instruments à clavier, et particulièrement de l'orgue, en douze demi-tons égaux. Cet ouvrage a été publié avec une préface de Gaspard Calvoer, sous ce titre : *Die aus mathematischen Gründen richtig gestelte musikalische Temperatura practica, das ist : Grundrichtige Vergleichung* der 12 *Semitoniorum in der Octave,* etc.; Wernigerode, 1717, in-4° de dix-sept feuilles, avec une préface de six feuilles.

SINZIG (Georges-Louis), né en Bavière, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut moine de l'ordre de Cîteaux et maître de chapelle au monastère de Kaisersheim, dans le duché de Neubourg, sur le Danube. Il a fait imprimer de sa composition un recueil d'hymnes des vêpres des dimanches et fêtes de toute l'année, sous ce titre : *Melpomene hymnisona, producens hymnos de Dominicis, et tempore, de proprio et communi sanctorum, aliisque diversorum religiosorum ordinum principalioribus, per totius anni decursum, in officio vespertino decantari solitos, à* 1, 2, 3 *et* 4 *voc.,* 2 *violinis,* 2 *violis, fagottis et B. C. opus* 1; Augsbourg, 1702, in-fol.

SIRI (Jacques), né à Gênes, vers 1770, fit ses études musicales à Turin, puis écrivit la musique de quelques ballets pour le théâtre de Milan. En 1791, il donna au théâtre Saint-Charles de Naples *Recimero,* opéra sérieux en deux actes. L'année suivante, il écrivit pour le théâtre *Del Fondo,* l'opéra bouffe intitulé :

La Caccia interrotta, en un acte. On connaît aussi de sa composition *Il Trionfo d'Alcione*, grande cantate avec orchestre. J'ignore si l'auteur de ces ouvrages est le père d'un jeune compositeur du même nom, élève du collége royal de musique de *San Pietro a Majella*, de Naples, qui a fait représenter au théâtre du Fondo, en 1839, l'opéra bouffe intitulé *Cento bugie, una verità*; au mois de février 1841, *Una in tre*, au même théâtre, et dans l'année suivante, *La Fidanzata di Crossey*, au théâtre *Nuovo*. Ce dernier ouvrage eut une chute complète.

SIRMEN (LOUIS DE), violoniste et maître de chapelle de Sainte-Marie-Madeleine, à Bergame, est connu par trois trios pour deux violons et basse, gravés à Paris, en 1769.

SIRMEN (MADELEINE **LOMBARDINI DE**), femme du précédent, née à Venise, vers le milieu de 1735, fut admise au conservatoire des *Mendicanti* de cette ville, et y fit son éducation musicale. Devenue cantatrice habile et violoniste distinguée, elle ne sortit du conservatoire que pour aller à Padoue perfectionner son talent de violoniste, sous la direction de Tartini. Elle brilla en Italie comme rivale de Nardini, et se fit admirer aux concerts spirituels de Paris dans des concertos de sa composition. En 1768, elle y joua, avec son mari, une symphonie concertante pour deux violons. Arrivée à Londres, dans la même année, elle y excita la plus vive sensation par l'énergie et le brillant de son exécution; toutefois, il paraît que ses succès finirent par être moins productifs dans cette ville, car elle consentit, en 1774, à chanter les rôles de seconde femme dans quelques opéras sérieux. Huit ans après, elle était attachée comme cantatrice à la musique de la cour de Dresde. On n'a pas de renseignements sur la fin de sa vie. On a gravé de la composition de cette femme distinguée : 1° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 1; Amsterdam. 2° Trois concertos pour violon, op. 2; *ibid.* 3° Trois *idem*, op. 3; *ibid.*

SIROTTI (FRANÇOIS), compositeur dramatique, né à Reggio, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait représenter au théâtre *Carcano*, de Milan, en 1793, *Il Pimmaglione*, en un acte. Rappelé dans sa ville natale pour y occuper la place de maître de chapelle de la cathédrale, Sirotti composa plusieurs messes, vêpres et motets pour le service de cette église. Il a écrit aussi la musique de l'*Aristodemo*, cantate exécutée dans la salle de la société philharmonique de Reggio, le 8 mars 1811. La poésie de cette cantate, par Domenico Bertolini, de Reggio, a été publiée chez Davolio, en 1811, in-8°. J'ignore la date de la mort de Sirotti.

SISTINI (THÉODORE), musicien italien, né à Monza (Lombardie), fut organiste de l'église Sainte-Marie, à Copenhague, au commencement du dix-septième siècle. Il a publié : *Cantiones trium vocum;* Hambourg, 1600, in-4°.

SITTER (ANDRÉ-PAUL), professeur de musique, né en Allemagne, vers 1750, suivit à Paris le baron de Bagge, dont il était secrétaire. En 1792, il entra à l'orchestre de l'Opéra comme alto et y resta jusqu'en 1817, où il eut sa retraite, après vingt-cinq ans de service Il est mort à Passy, peu de temps après. On a gravé de sa composition, vingt-quatre duos pour deux violons, divisés en quatre œuvres; Paris, Sieber; Offenbach, André.

SITTINGER (CONRAD), moine de Saint-Blaise, dans la Forêt-Noire, au quinzième siècle, fut habile facteur d'orgues, et construisit, en 1474, l'orgue du couvent de Trudbert, et en 1488, celui de l'abbaye de Saint-Blaise.

SIVERS (HENRI-JACQUES), professeur de philosophie et second pasteur de l'église allemande de Norkœping, en Suède, naquit à Lubeck, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il fut membre de l'Académie des sciences de Berlin. Appelé à Rostock, en qualité de *cantor*, il y publia, en 1729, une biographie de vingt musiciens, la plupart célèbres, et qui avaient rempli les fonctions de *cantor* dans quelques villes de l'Allemagne. Ce petit écrit a pour titre : *Dissertatio cantorum eruditorum decades duas exhibens*, in-4° de trois feuilles. Mattheson en donna une traduction allemande accompagnée de notes, intitulée : *M. H. J. Sivers gelehrter Cantor, bey Gelegenheit einer zu Rostock gehaltenen Hohe-Uebung, im zwanzig, aus den geschichten der Gelehrsamkeit ausgesuchten Exempeln, zur Probe, Vertheidigung und Nachfolge vorgestellet*, etc.; Hambourg, 1730, in-4° de trente-trois pages. Les *cantors* dont Sivers a donné les biographies abrégées sont Martin Arnold, Calwitz, Michel Colet, Cruger, Mathias Ebio, Daniel Friderici, Jean Kuhnau, Mathias Apelles de Lowenstein, Fr. Oppermann, Jacques Pagendarm, Printz, Quiersfeld, Georges Rhau, Jacques Roll, Samuel Rüling, Érasme Sartorius, Georges Schiebel, Joachim et Westphal. L'éloge de Sivers, par Jean-Henri de Sielem, a été publié

sous ce titre : *Ehrengedæchtniss H. Sivers cantoris;* Lubeck, 1736, in-fol.

SIVORI (Ernest-Camille), virtuose violoniste, est né à Gênes, le 6 juin 1817. Sa mère était enceinte de lui lorsqu'elle entendit Paganini au théâtre *Sant' Agostino;* l'émotion profonde qu'elle en éprouva hâta la naissance de son fils : le lendemain de ce concert, elle donna le jour à Camille. Il n'était âgé que de cinq ans lorsqu'un musicien, nommé *Restano,* qui donnait des leçons de guitare à ses sœurs, lui apprit à faire la gamme sur un petit violon qu'on lui avait donné. Frappé de la justesse de ses intonations, cet homme disait souvent au père de son élève : *On entendra parler de cet enfant.* A six ans, Sivori commença l'étude régulière du violon sous la direction de Costa, artiste de l'ancienne école classique de l'Italie, qui lui fit faire de rapides progrès. Revenu à Gênes, vers le même temps, Paganini eut occasion d'entendre le jeune violoniste, et reconnaissant en lui des dispositions extraordinaires, lui donna des leçons et composa pour lui six sonates avec accompagnement de guitare, d'alto et de violoncelle, ainsi qu'un concertino, dont Sivori a conservé les manuscrits originaux. Paganini lui faisait jouer ces sonates dans diverses réunions musicales, l'accompagnant lui-même sur la guitare. Après le départ de son illustre maître, Sivori, resté sans guide, se proposa pour modèle la manière du grand violoniste génois, dont il est aujourd'hui le plus habile imitateur. Arrivé à Paris, en 1827, le virtuose enfant, alors âgé de dix ans, joua dans plusieurs concerts et y fit admirer sa précoce dextérité de la main gauche. Je l'entendis alors et prédis, dans la *Revue musicale,* ses succès futurs, bien que j'exprimasse le regret de l'exploitation prématurée d'un talent qui n'était qu'à son aurore. De Paris, Sivori se rendit en Angleterre, qu'il parcourut en donnant des concerts. De retour à Gênes, il y reprit l'étude sérieuse de son instrument et de la composition. Jean Serra, bon musicien (*voyez* ce nom), qui cultivait avec succès les différents genres de musique, lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. Quelques années après, il recommença ses voyages et visita les diverses parties de l'Italie. Florence fut la première ville vers laquelle il se dirigea : il y donna deux concerts en 1839, le premier au théâtre Standish, l'autre au théâtre *Cocomero.* Après avoir parcouru la Toscane, il fit le tour de l'Allemagne au bruit des applaudissements, puis il se rendit à Moscou et à Pétersbourg, où l'éclat de ses succès ne s'est pas affaibli dans le souvenir des artistes et des amateurs.

Arrivé à Bruxelles, dans l'hiver de 1841, Sivori y donna plusieurs concerts où il obtint de brillants succès, et dans lesquels je reconnus que je ne m'étais pas trompé lorsque, dans son enfance, j'avais prévu qu'il serait un jour un artiste d'élite. Après avoir parcouru la Belgique, il se rendit en Hollande et y excita partout une vive admiration. Depuis 1827, Sivori n'avait pas revu Paris; cependant, il comprenait la nécessité de s'y faire entendre; parce que c'est de cette grande ville que rayonne la renommée des artistes dans toute l'Europe. Il y arriva au mois de décembre 1842, et, le 29 janvier 1843, il exécuta, dans un concert de la Société du Conservatoire, la première partie d'un concerto de sa composition. Son triomphe y fut complet, et l'impression qu'il y produisit se manifesta par les témoignages d'admiration de tout l'auditoire. Après ce succès d'éclat, la Société des concerts décerna à l'artiste une médaille d'honneur. Ce fut aussi dans cette saison qu'il se fit connaître par son rare talent dans l'exécution de la musique de chambre de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Après cette expérience si remarquable de son talent dans la capitale de la France, Sivori partit pour Londres, où ses succès n'eurent pas moins d'éclat, particulièrement à cause des rapports de sa manière avec celle de Paganini. Pendant plus de deux années de séjour en Angleterre, il en visita toutes les villes principales ainsi que l'Irlande et l'Écosse. En 1846, il se rendit en Amérique, dont les États du Nord l'arrêtèrent longtemps. Il excita des transports d'enthousiasme qui surpassèrent tout ce qu'avait produit jusqu'alors le talent des plus habiles instrumentistes dans cette partie du nouveau monde. Dans certaines villes, l'admiration des habitants alla jusqu'à joncher de fleurs le passage de l'artiste au retour de ses concerts. Des États du Nord, Sivori se rendit au Mexique, où le même accueil l'attendait. Toutefois, son talent lui fit courir un danger assez sérieux dans l'Amérique du Sud, car, traversant l'isthme de Panama, il eut à franchir un fleuve dans une barque conduite par quatre nègres. Or, l'idée d'essayer l'effet de la musique sur ses rameurs lui étant venue, il tira son violon de l'étui et se mit à improviser. A l'instant même l'émotion de ces hommes fut si vive, qu'ils poussèrent des cris féroces. Prenant l'artiste pour un sorcier, ils se disposaient à le jeter dans la rivière : ce ne fut pas sans peine que, par une distribution de cigares et d'eau-de-vie, il parvint à les calmer. Après

cette aventure, Sivori parcourut le Pérou et le Chili, traversant les déserts à cheval, armé d'un fusil, et toujours accompagné de son instrument. A Valparaiso, il trouva passage sur une frégate anglaise qui le conduisit à Rio de Janeiro. Il venait d'y donner plusieurs concerts avec le succès accoutumé, lorsqu'il fut saisi par la fièvre jaune, qui faillit l'enlever (1849). Lorsqu'il fut rétabli, il se rendit à Buenos-Ayres, où il retrouva son premier maître, Restano. De là, il alla à Montevideo, où l'attendait un accueil enthousiaste. Enfin, après huit années d'absence, l'ardent désir qu'il éprouvait de revoir sa famille et sa patrie le ramena à Gênes, dans l'été de 1850. Les richesses qu'il avait amassées dans ses lointaines pérégrinations lui composaient une véritable fortune; malheureusement, il se laissa persuader de placer tout ce qu'il possédait dans une affaire industrielle; l'entreprise ne réussit pas, et de tout son capital, il sauva à peine la huitième partie. Après cet échec, ses projets de repos durent être abandonnés, et l'artiste fut obligé de recommencer sa carrière de virtuose.

Ce fut vers l'Angleterre qu'il se dirigea. Il y fit un long séjour, la parcourut tout entière à plusieurs reprises, ainsi que l'Irlande et l'Écosse. En 1853, Sivori quitta Londres pour aller en Suisse, qu'il n'avait point encore visitée. Il prit sa route par la France; mais au moment où il croyait atteindre le but de son voyage, un malheur vint le frapper : la voiture qui le transportait versa sur la route de Genève, et l'artiste eut le poignet fracturé. Le traitement ordinaire pour les accidents de cette espèce lui fut administré par un médecin habile; toutefois, Sivori attribue la rapidité de sa guérison à l'emploi du magnétisme. Quoi qu'il en soit, un mois suffit pour lui faire retrouver l'usage de son bras, et par une sorte de miracle, la souplesse de son archet ne s'est jamais ressentie des suites de sa chute. Deux mois après, le violon de Sivori charmait les habitants des treize cantons. Après cette tournée, il se rendit en Italie, où des ovations de tout genre lui furent décernées. Après avoir joué, le 15 décembre 1853, au théâtre de la Pergola de Florence, il retourna à Gênes pour l'inauguration du théâtre d'*Apollon*, puis il alla charmer la France méridionale, qu'il parcourut dans les deux directions, vers les Alpes et vers les Pyrénées. Il serait impossible d'énumérer dans cette notice l'immense quantité de concerts qu'il y donna dans les années 1854 et 1855. Il serait également difficile de suivre l'artiste dans ses voyages multipliés en France, en Espagne, en Portugal, en Belgique, en Hollande, dans les provinces rhénanes et en Allemagne; mais je ne terminerai pas ce récit abrégé sans mentionner une des épreuves les plus dangereuses et les plus honorables pour le talent du célèbre violoniste. Il se trouvait à Paris, en 1862; on lui fit la proposition de jouer dans un grand concert organisé au profit des pauvres, sous le patronage du comte Walewski, et dans lequel devait jouer l'excellent violoniste Alard. C'était une idée bizarre, déraisonable, car on ne doit jamais mettre en comparaison immédiate deux talents de même espèce, dont l'un ou l'autre peut se trouver dans des conditions défavorables et être mal jugé. Sivori fit des objections contre la demande qui lui était faite, mais il dut céder à l'insistance qu'on y mit. Alard joua le premier; le morceau qu'il avait choisi était le concerto de Mendelssohn; il y déploya le talent qu'on lui connaît et fut chaleureusement applaudi dans tous les morceaux. Le concert était long, si long même que lorsque ce fut le tour de Sivori de se faire entendre dans le grand concerto de Paganini en *si* mineur, il était plus de onze heures du soir, et le public était aussi fatigué que l'orchestre. Néanmoins, le majestueux *tutti* du concerto eut bientôt réveillé l'attention de l'assemblée, et Sivori se montra si grand artiste dès le premier *solo*, que toute la salle éclata en applaudissements frénétiques. Ce succès se soutint jusqu'à la fin du concerto devant l'auditoire de quatre mille personnes qui encombrait la salle du cirque Napoléon.

Sivori n'est pas seulement un des plus remarquables violonistes de l'époque actuelle dans la musique de chambre, comme il est un des plus étonnants virtuoses de concert; il est aussi grand lecteur à première vue : j'en ai eu la preuve dans un de ses séjours à Bruxelles, lorsque je lui présentai deux compositions non encore publiées et fort difficiles qu'il déchiffra sans hésitation, entrant immédiatement dans le caractère de la musique, avec la même sûreté que s'il l'eût étudiée. Parmi ses propres compositions, on remarque : 1° Premier concerto (en *mi* bémol) pour violon et orchestre. 2° Deuxième concerto (en *la*) *idem*. 3° Fantaisie caprice (en *mi* majeur) pour violon et orchestre ou piano. 4° Deux duos concertants pour piano et violon. 5° Tarentelle napolitaine pour violon et orchestre ou piano. 6° *Fleurs de Naples*, grande fantaisie, *idem*. 7° Variations sur le thème : *Nel cor piu non mi sento*, idem. 8° Variations sur *le Pirate*,

de Bellini, *idem*. 9° Variations sur un thème de *la Sonnanbula,* pour la quatrième corde. 10° Fantaisie sur *la Sonnanbula* et *i Puritani*. 11° Fantaisie sur *le Zapateado,* air populaire de Cadix. 12° *Les Folies espagnoles,* morceau de genre imitatif. 13° *Carnaval de Cuba*. 14° *Carnaval du Chili*. 15° *Carnaval américain*. 16° Trois romances sans paroles avec piano. 17° *Souvenir de Norma,* avec quatuor ou piano. 18° Fantaisie sur *le Ballo in maschera*. 19° Fantaisie sur *le Trouvère*.

Sivori a été fait chevalier de l'ordre des SS. Maurice et Lazare par le roi d'Italie, en 1855; chevalier de l'ordre de Charles III, par la reine d'Espagne, en 1856, et chevalier de l'ordre du Christ, par le roi de Portugal, dans la même année.

SIXT (Jean), dont le nom de famille était **DE LERCHENFELS**, naquit à Prague, vers le milieu du seizième siècle. Il fut d'abord attaché à la musique de Rodolphe II en qualité de chanteur, puis il eut le titre de directeur de musique de l'église des Jésuites, à Olmutz, où il fut honoré, en 1597, de la dignité de bachelier en philosophie. L'empereur lui accorda successivement des canonicats à Bautzen, à Bunzlau, et à Saint-With, au château de Prague. Enfin, il eut la préfecture à Leitmeritz, où il mourut en 1629, dans un âge très-avancé. Il a publié à Prague, en 1626, un recueil intitulé: *Triomphus et victoria Joannis comitis Tilli, ligæ catholicæ ducis,* in-folio. On y trouve : 1° Un *Te Deum* à quatre voix, dédié à l'empereur Ferdinand. 2° Un *Magnificat* à quatre voix. 3° *Sonetti italiani a 4 voci per sonare e cantare*. 4° *Sonetto a 4 voci della Battaglia di Praga*.

SIXT (Jean-Auguste), né à Geislingen, dans le Wurtemberg, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut d'abord organiste à Heilbronn, puis fut attaché en la même qualité à une des églises de Strasbourg; mais il ne resta pas longtemps dans cette position, car on le retrouve à Lyon, comme professeur de piano, vers 1780. Plus tard, il retourna en Allemagne, et publia ses dernières compositions à Augsbourg, en 1800. On connaît de cet artiste : 1° Trois sonates, dont deux pour clavecin et violon, et la troisième pour deux clavecins; Lyon, 1780. 2° Douze *Lieder,* ou chansons allemandes avec accompagnement de clavecin; Bâle, 1791. 3° Sonate pour piano seul; Offenbach, André. 4° Six cantiques spirituels à quatre voix; Augsbourg, Gombart. 5° Trois sonates pour clavecin, violon et basse, op. 8; *ibid*.

SKIVA (Joseph), pianiste et compositeur, né en Hongrie vers 1812, a fait ses études musicales au Conservatoire de Vienne, et s'est fixé dans cette ville, après avoir fait un voyage en Italie. Au nombre de ses productions publiées, on remarque : 1° Introduction et variations pour piano sur le *Lied : Heil dir, mein Vaterland;* Vienne, Diabelli. 2° Fantaisie sur des thèmes de *Maria di Rohan,* op. 12; *ibid*. 3° Romance de *Guido et Ginevra,* variée pour piano, op. 13; *ibid*. 4° Fantaisie sur l'air favori : *An meine Rosen,* op. 16; *ibid*. 5° *Poëme d'Amitié, andante,* pour piano, op. 17; *ibid*. 6° *Impression de l'Italie,* impromptu lyrique, pour piano, op. 18; *ibid*.

SKRAUP (Jean), compositeur, né en Bohême, dans les premières années du dix-neuvième siècle, était second chef d'orchestre du Théâtre-National de Prague, en 1830, et fut premier chef au même théâtre quelques années après. Il a écrit pour cette scène plusieurs opéras-comiques en langue bohème et en allemand, au nombre desquels on cite : *La Fiancée du gnome,* représentée en 1836, et *Udalrich et Bozena,* en 1833. On connaît aussi de cet artiste des ouvertures de concert et des symphonies exécutées à Prague, depuis 1838 jusqu'en 1845, des quatuors pour des instruments à archet, et une messe (en *ré* mineur) à quatre voix, orchestre et orgue, publiée à Prague, chez Hoffmann.

SKRAUP (François), frère du précédent, est pianiste et compositeur à Prague. On a publié de sa composition : 1° Trio pour piano, clarinette et violoncelle, op. 27; Prague, Hoffmann. 2° Trio pour piano, violon ou flûte et violoncelle, op. 28; *ibid*. 3° Beaucoup de petites pièces et de sonates pour piano seul.

SKRYDANECK (Joseph), organiste distingué, né à Melnick, en Bohême, vers 1760, fit ses études au collége des Jésuites de Mariænschein, puis il alla suivre les cours de philosophie à Prague, où il prit des leçons de Seegr pour l'orgue et le clavecin. De retour à Melnick, il y fut fait directeur de chœur; mais après quelques années passées dans les fonctions de cette place, il accepta celle d'organiste à Lann, où il mourut à la fleur de l'âge. Cet artiste distingué, qui fut considéré comme un des meilleurs organistes de la Bohême, a laissé en manuscrit six belles sonates pour le piano, une sérénade, et plusieurs autres compositions.

SLAMA (Antoine), excellent contrebassiste, est né à Prague, le 4 mai 1804.

Admis au Conservatoire de cette ville dans sa douzième année, il y apprit à jouer du trombone sous la direction de François Weiss, puis devint élève du célèbre Wenzel-Hause pour la contrebasse, et fit honneur à son maître par la rapidité de ses progrès. Après six années d'études, Slama sortit du Conservatoire de Prague, et fut employé au théâtre de cette ville, d'abord comme trompette, puis comme trombone. En 1824, il fut engagé comme première contrebasse au théâtre de Bude, en Hongrie; cinq ans après, on l'appela pour le même emploi à l'Opéra de la cour de Vienne, puis il reçut sa nomination de première contrebasse de la cathédrale de cette capitale, et enfin celle de professeur au Conservatoire. Il a écrit pour ses élèves une bonne méthode de cet instrument, intitulée : *Contrebass Schule;* Vienne, Haslinger, 1830.

SLAWJK (Joseph), violoniste, né le 1er mars 1806, à Ginetz, en Bohême, était fils d'un maître d'école qui lui enseigna, dès sa septième année, les éléments de la musique, du violon, du piano et de l'orgue. A l'âge de dix ans, il entra au Conservatoire de Prague, et y devint élève de Pixis, professeur de violon d'un mérite reconnu. Pendant son séjour dans cette école, il composa un concerto de violon, un quatuor pour cet instrument, et des variations. Au mois de février 1825, Slawjk se rendit à Vienne, et y produisit une assez vive sensation dans son premier concert. Son séjour dans la capitale de l'Autriche fut d'environ quatre ans; ce fut dans la dernière année qu'il entendit Paganini, dont le talent fantastique fit sur lui une profonde impression. Dès ce moment, il se le proposa pour modèle. L'illustre violoniste s'intéressa au jeune artiste et lui donna des conseils. Après le départ de Paganini, Slawjk se rendit à Paris, dans le dessein d'y étudier la manière de Baillot; mais à peine y était-il arrivé, qu'il y reçut sa nomination de membre titulaire de la chapelle impériale, ce qui l'obligea de retourner à Vienne. Après plusieurs années d'études, il reparut en public, et y fit admirer son adresse dans ses imitations de la manière de Paganini. Le 28 avril 1833, il donna son dernier concert à Vienne, et partit pour un long voyage; mais une fièvre nerveuse dont il fut saisi à Pesth, le mit au tombeau le 30 mai suivant, à l'âge de vingt-sept ans. Ce jeune artiste, enlevé presque au début de sa carrière, a publié de sa composition : 1° Grand pot-pourri pour violon avec quatuor, op. 1; Vienne, Diabelli. 2° Fantaisie *idem,* ibid. Il a laissé en manuscrit trois concertos, quatre airs variés, un quatuor, un rondeau.

SLEGEL (Valentin), musicien allemand, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié de sa composition : 12 *Lieder aus der Heil. Schrift komponirt* (Douze cantiques composés sur des textes de l'Écriture sainte); Mulhausen, 1578, in-4°. On trouve des exemplaires de cet ouvrage avec le titre latin : *Duodecim cantilenæ ex sacrosancta Scriptura desumptæ ac musicis numeris quam jucundissime redditæ; Mulhusii, per Georgium Hantzsch,* 1578, in-4° obl.

SLEVOGT (Théophile), docteur en droit de l'université de Jéna, et avocat à Altenbourg, au commencement du dix-huitième siècle, est connu par un livre qui a pour titre : *Grundliche Untersuchung von den Rechten der Altære, Taufsteine, Beichtstühle, Predigtstühle, Kirchstænde, Gotteskasten, Orgeln, Kirchenmusik, Glocken,* etc. (Examen approfondi de ce qui concerne l'autel, les fonts baptismaux, le confessionnal, la chaire, les bancs d'église, le tabernacle, les orgues, la musique d'église, les cloches, etc.); Jéna, 1732, in-8°. La septième division contient les questions de droit relatives à la musique d'église, aux orgues, aux cloches, etc.

SLOCZYNSKI (Adalbert), maître de chapelle de l'église métropolitaine de Saint-Jean, à Varsovie, et compositeur de musique religieuse, est né en 1808, à Leznisk (en Gallicie). Il fut d'abord exécutant sur le violon, la clarinette, le piano, et commença sa carrière à Pulawy, sous la direction de Raszek. Après avoir écrit trois messes à Pulawy, il alla d'abord à Lublin, puis il s'établit à Varsovie. Appelé à la direction de la musique de la cathédrale de cette ville, il écrivit à quatre voix les hymnes et les psaumes du dimanche de l'avent qu'on chante à l'église Saint-Jean, ainsi qu'un offertoire, sa messe n° 1, avec accompagnement d'orgue, exécutée pour la première fois en 1848, un *Te Deum* et une messe pastorale, pour la fête de Noël, en 1850.

SLOPER (E.-H. LINDSAY), professeur de piano et compositeur, est né à Londres, le 14 juin 1826. Aimant la musique, ses parents le laissèrent suivre son penchant pour cet art. Après avoir fait des études élémentaires de piano sous un maître dont le nom n'est pas connu, il reçut les leçons de Moschelès pendant plusieurs années. D'après le conseil de cet artiste célèbre, il se rendit sur le continent en 1840, et s'établit d'abord à Francfort, où il continua l'étude du piano sous la direction

d'Aloys Schmitt; puis il alla à Heidelberg et y fit un cours d'harmonie et de contrepoint chez Charles Vollweiler (*voyez* ce nom). Arrivé à Paris, en 1841, il y continua l'étude de la composition sous la direction de Boisselot. Pendant un séjour de plusieurs années dans cette ville, M. Lindsay-Sloper se fit entendre dans plusieurs concerts. De retour à Londres, en 1846, il joua avec beaucoup de succès dans une des matinées musicales de *la Musical union*. Depuis cette époque, il s'est adonné à l'enseignement du piano. Ses compositions les plus connues sont : 1° *Czartorinska,* trois mazurkes, op. 1. 2° *Henriette,* grande valse, pour le piano, op. 2. 3° Vingt-quatre études dédiées à Stephen Heller, op. 3. 4° Sérénade et canzonette, op. 12. 5° Douze études de salon, op. 13. 6° Sonate pour piano et violon. 7° Six chansons anglaises à voix seule avec accompagnement de piano, op. 8. 8° Scène pour voix de contralto avec orchestre.

SMETHERGELL (J.), professeur de piano à Londres, vécut dans cette ville, vers la fin du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par un traité de l'harmonie pratique intitulé : *A Treatise on thoroughbass;* Londres, 1794, in-4°. On a aussi de sa composition : 1° Trois sonates pour le clavecin ou piano; Londres, Longman et Broderip. 2° Six ouvertures exécutées au jardin du Waux-Hall, Londres, Preston. 3° Leçons pour le piano; Londres, Clementi. 4° Sonates *idem,* ibid. 5° Solos faciles pour le violon; *ibid.*

SMITH (Robert), professeur de physique, de philosophie expérimentale et d'astronomie, à l'université de Cambridge, naquit dans cette ville, en 1689. Il était fort jeune lorsqu'il se livra à l'étude des mathématiques et de la physique; ses progrès furent rapides, et bientôt il fut en état d'entendre les ouvrages de Newton et d'en comprendre la valeur. Après la mort de Cotes, son parent et son ami, il lui succéda dans la chaire de physique à l'université de Cambridge. Il mourut dans cette ville, en 1768, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Son grand *Traité d'optique*, dont il y a plusieurs traductions françaises, a eu beaucoup de célébrité. Smith n'est placé dans ce dictionnaire que pour un fort bon livre qu'il a publié sous ce titre : *Harmonics, or the philosophy of musical sounds* (Les harmoniques, ou philosophie des sons musicaux); Cambridge, Bentham, 1749, un volume in-8° de deux cent quatre-vingt-douze pages avec vingt-cinq planches. La deuxième édition de cet ouvrage avec des changements et des additions (*much improved and augmented*), a paru sous le même titre, à Londres, chez Merrill, en 1759, un volume in-8° de deux cent quarante pages avec vingt-huit planches. Il y a des exemplaires de cette édition avec une addition concernant un clavecin à intervalles variables de l'invention de l'auteur (*Postscript upon the changeable harpsichord*) : ils portent la date de Londres, 1762. Smith avait déjà donné la description de cet instrument dans l'appendix de la première édition (p. 244-280), avec des corollaires à diverses propositions de l'ouvrage. La théorie des intervalles et des divers systèmes de tempérament n'a été traitée dans aucun livre avec plus de profondeur que dans celui de Smith.

SMITH (Jean-Christophe), et non *Jean-Chrétien,* comme l'ont appelé Gerber et ses copistes, naquit à Anspach, en 1712. Son nom véritable était **SCHMID**, mais il en changea l'orthographe pendant son séjour en Angleterre. Son père, lié d'une intime amitié avec Hændel, le suivit à Londres, et y fit venir sa famille quelques années après. A l'âge de treize ans, le jeune Smith, animé d'un goût passionné pour la musique, fut placé sous la direction de Hændel, pour ses études de composition; c'est le seul élève que ce grand maître ait formé. Pendant que Smith se livrait avec ardeur au travail, une maladie sérieuse se déclara et laissa peu d'espoir de guérison; mais ce fut une heureuse circonstance pour lui, car le docteur Arbuthnot, dont l'habileté le sauva, l'attira ensuite dans sa maison, et lui fit faire la connaissance de Swift, Pope, Gray et Congreve, alors les plus célèbres littérateurs de l'Angleterre. A l'âge de vingt ans, Smith composa son premier opéra (*Teraminta*), qui fut représenté à la fin de 1732. En 1746, il accepta la proposition qui lui était faite par un gentilhomme pour qu'il l'accompagnât dans le midi de la France; il finit à Aix, en Provence, le dernier acte de son *Dario,* et composa quelques scènes de l'*Artaserse,* de Métastase, en 1748; puis il demeura quelque temps à Genève. De retour en Angleterre, Smith y trouva Hændel devenu aveugle, et fut obligé d'écrire ses compositions sous sa dictée et de le remplacer à l'orgue pour l'exécution des oratorios. L'attachement filial qu'il eut pour son illustre maître fut récompensé par le don que celui-ci lui fit en mourant de tous ses manuscrits originaux. Après le décès de Hændel, son élève continua l'entreprise de l'exécution annuelle des oratorios, et en écrivit plusieurs, dans lesquels il a montré moins de génie que

d'habileté à imiter le style de son maître. L'entreprise des oratorios cessa d'être productive quelques années après la mort de Hændel, et Smith, après avoir perdu ce qu'il avait gagné d'abord, fut obligé d'abandonner cette spéculation, et de se retirer dans une maison qu'il possédait à Bath. Il y mourut en 1795.

Les meilleures compositions de Smith sont ses opéras intitulés : *The Fairies*, *the Tempest*, ses leçons pour le clavecin, publiées à Londres, et son oratorio *le Paradis perdu*. Quelques airs de ses ouvrages inédits ont été gravés à la suite du livre intitulé : *Anecdotes of George Frederick Handel and John-Christopher Smith* (Londres, 1799, grand in-fol.), où l'on trouve un beau portrait de Smith. Voici la liste complète des compositions de cet artiste : I. *Opéras anglais :* 1° *Teraminta,* en trois actes, 1732. 2° *Ulysses*, 1733. 2°(*bis*) *Rosalinda,* en trois actes, 1739. 3° *The Fairies,* en trois actes, 1756. La partition de cet ouvrage a été publiée. 4° *The Tempest* (la Tempête), en trois actes, 1756, partition gravée à Londres. 5° *Médée* (non achevé). II. *Opéras italiens :* 6° *Dario,* en trois actes, 1746. 7° *Issipile*, 1746. 8° *Il Ciro riconosciuto,* en trois actes. III. *Oratorios :* 9° *Paradise lost* (le Paradis perdu), en trois parties, 1758. 10° *David's lamentation over Saul and Jonathan* (Complainte de David sur la mort de Saul et de Jonathan), 1738. 11° *Nabal,* 1764. 12° *Gédéon,* 1769. Une partie de cet ouvrage a été prise dans les œuvres de Hændel. 13° *Judith,* en trois parties. 14° *Josaphat,* en deux parties. Cet ouvrage n'a point été exécuté. 15° *La Rédemption,* en trois parties (inédit). IV. *Mélanges :* 16° *Service funèbre.* 17° *Daphné,* pastorale de Pope, 1746. 18° *Les Saisons,* cantate en deux parties. 19° Fugues pour l'orgue, composées en 1754 et 1756 (inédites). 20° Leçons (sonates) pour le clavecin, publiées plusieurs fois à Londres. 21° *Thamesis, Isis et Protée,* cantates composées pour le prince de Galles. 22° Quelques scènes d'*Artaserse,* de Métastase.

SMITH (Amand ou Amédée-Guillaume), docteur en médecine, vécut à Berlin, vers 1780, puis à Vienne, et en dernier lieu en Hongrie. On a de lui quelques ouvrages de médecine, et un livre intitulé : *Philosophische Fragmente über die praktische Musik* (Fragments philosophiques sur la musique pratique); Vienne, 1787, in-8° de cent soixante-quatre pages.

SMITH (T.), claveciniste et compositeur, né vraisemblablement dans le Hanovre, vivait à Berlin, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer dans cette ville : 1° Trois sonates pour le piano à quatre mains, op. 1. 2° Trois sonates pour piano seul, op. 2. 3° Trois *idem*, op. 3. 4° Trois *idem,* op. 4. 5° Trois concertos pour le clavecin.

SMITH (Jean **STAFFORD**), né à Gloucester, vers 1750, était fils d'un organiste qui lui enseigna les premiers principes de la musique. Smith fut ensuite envoyé à Londres pour y continuer ses études, sous la direction de Boyce. La beauté de sa voix lui fit obtenir une place de chanteur à la chapelle royale, et, quelques années après, il fut nommé organiste de cette chapelle. Cet artiste est mort en 1826. Il a fait graver à Londres beaucoup de *glees* à quatre et cinq voix, et *A collection of songs of various kinds for different voices;* Londres, 1785, in-fol. On lui doit une très-intéressante collection d'ancienne musique d'église par des compositeurs anglais, depuis le douzième siècle jusqu'au dix-huitième, intitulée : *Musica antiqua, a selection of Music from the twelfth to the eighteenth century;* Londres, 1812, deux volumes in-fol.

SMITH (John **SPENCER**), docteur en droit civil de l'université d'Oxford, membre de la Société royale de Londres, et de plusieurs autres sociétés savantes de l'Angleterre et de la France, naquit à Londres, d'une famille catholique, le 11 septembre 1769, et mourut à Caen (Normandie), où il s'était fixé, le 5 juin 1845. Au nombre de ses écrits sur divers sujets, on remarque : *Mémoire sur la culture de la musique dans la ville de Caen et dans l'ancienne Basse-Normandie,* lu à l'Académie de Caen, le 10 novembre 1826, et imprimé dans le recueil de cette société (années 1825-1828). Il y a des tirés à part de ce mémoire; Caen, T. Chalopin, 1828, in-8° de trente-six pages.

SMITH (Charles), né à Londres, en 1786, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, qui furent cultivées d'abord par son père; puis il devint élève du docteur Ayrton. En 1809, il commença à écrire pour le théâtre. Son premier ouvrage fut une farce intitulée : *Yes or no* (Oui ou non). Cette pièce fut suivie du mélodrame *The Tourist friends* (les Voyageurs amis), de *Any thing new?* (Rien de nouveau?), et de quelques autres ouvrages dont plusieurs eurent de brillants succès. En 1815, Smith épousa mademoiselle Booth, de Norwich, habile pianiste : dans l'année suivante, tous deux se fixèrent à Liverpool, où ils habitaient encore en 1830. Depuis cette époque, Smith a publié plusieurs morceaux pour le piano et pour le chant.

SNEEDORF (Frédéric), savant danois, mort à Copenhague, en 1792, est auteur d'une bonne dissertation intitulée : *De hymnis veterum Græcorum. Accedunt tres hymni Dionysio adscripti. Hafniæ*, 1786, in-8° de soixante-douze pages.

SNEGASS (Cyriac). *Voyez* **SCHNEGASS**.

SNEL (Joseph-François), né à Bruxelles, le 30 juillet 1793, fit voir, dès ses premières années, que la nature l'avait organisé pour la musique. Parvenu à l'âge de huit ans, au moment où le concordat entre la France et la cour de Rome venait de faire rouvrir les temples au culte catholique, il devint enfant de chœur à l'église Saint-Nicolas, où il reçut sa première instruction musicale. Son intelligence et sa jolie voix lui firent bientôt confier les solos de *soprano* par le maître de chapelle, et la foule se pressait dans l'église aux fêtes solennelles pour entendre *le petit choral*, comme on l'appelait alors. Après ces premiers succès de l'enfance, Snel, parvenu à sa onzième année, montra d'heureuses dispositions pour le violon, et fut confié, pour l'étude de cet instrument, aux soins de Corneille Vander Planken, artiste distingué et premier violon solo du Grand-Théâtre de Bruxelles, dont il reçut les leçons pendant cinq ans.

Snel était parvenu à l'âge de dix-huit ans, et déjà il était compté parmi les meilleurs violonistes de sa ville natale, lorsqu'un amateur, auquel il avait inspiré de l'intérêt, décida son père à l'envoyer au Conservatoire de Paris, pour y perfectionner son talent. Admis dans cette école, au mois d'avril 1811, il y devint élève du célèbre professeur Baillot, pour le violon, et, dans le même temps, il étudia l'harmonie sous la direction de Dourlen, qui, alors, était suppléant au cours de Catel. Pendant cette période des études de Snel, une place de premier violon devint vacante au théâtre du Vaudeville; elle fut mise au concours, et le jeune violoniste belge l'emporta sur ses compétiteurs par la manière brillante dont il lut et exécuta, à première vue, le morceau qui lui fut présenté.

Les désastres de la campagne de Russie, suivis de ceux de 1813, avaient compromis le sort de l'empire; déjà les armées alliées envahissaient le territoire français, et tout annonçait que la Belgique en serait bientôt séparée; dans cette situation, la famille de Snel le rappela à Bruxelles, où il arriva au mois de décembre 1813. Après la paix de l'année suivante et la fondation du royaume des Pays-Bas, il obtint, dans la nouvelle organisation du Grand-Théâtre, une des places de premiers violons de l'orchestre, et commença sa réputation de virtuose violoniste dans les concerts de cette époque. Après la mort de Gensse, artiste de grand mérite, Snel lui succéda dans la place de premier violon solo du Théâtre-Royal, qu'il occupa avec distinction pendant dix ans.

En 1818, le système d'enseignement de la musique par la méthode du *méloplaste*, imaginée par Galin, eut un grand retentissement par les cours que faisait ce professeur à Paris. Cette nouveauté fixa l'attention de Snel, qui, de concert avec Mees, musicien instruit, établit une école sous le titre d'*Académie*, où les éléments de la musique et du chant étaient enseignés d'après cette méthode. Snel la propagea également dans des cours qu'il ouvrit à l'*Athénée*, où il était professeur de violon. A la même époque, il faisait, à l'école de la rue des Minimes, un cours de musique par la méthode de l'enseignement mutuel et simultané de Wilhem; ce cours ne comptait pas moins de quatre cents élèves. Sa prodigieuse activité suffisait alors à une multitude d'occupations de tout genre; car, non-seulement, il devait assister à toutes les répétitions et représentations du théâtre, mais il faisait des cours à son académie de musique, à l'Athénée, donnait une immense quantité de leçons particulières, dirigeait les concerts, était premier violon et chef de la musique particulière du roi Guillaume I[er], et, enfin, il écrivait un grand nombre de compositions pour toutes les sociétés d'harmonie de la Belgique; ce qui ne l'empêchait pas de composer pour le Théâtre-Royal la musique de plusieurs ballets, parmi lesquels on remarque : *Frisac, ou la double Noce*, en deux actes, représenté le 13 février 1825, dont l'ouverture, arrangée pour piano à quatre mains, a été gravée à Bruxelles; *le Page inconstant*, en trois actes, joué le 27 juin de la même année; *le Cinq Juillet*, en un acte, écrit en collaboration avec M. Charles-Louis Hanssens jeune, et joué le 9 juillet 1825; *Pourceaugnac*, en trois actes, représenté le 3 février 1826; *les Enchantements de Polichinelle*, le 8 mars 1829; *les Barricades*, en un acte, 3 février 1830; et dans l'espace d'environ dix ans, la musique de plusieurs mélodrames. En 1828, Snel fut nommé directeur de l'école normale des chefs de musique de l'armée des Pays-Bas, en récompense d'une méthode élémentaire de musique qu'il avait rédigée pour les soldats; en 1829, il reçut le titre

d'inspecteur général des écoles de musique fondées près des différents corps de l'armée.

Devenu chef d'orchestre du Grand-Théâtre de Bruxelles, après la révolution de 1830, Snel fit preuve, dans cette nouvelle position, d'une rare intelligence musicale et scénique, améliora le personnel de l'orchestre par le choix heureux de plusieurs artistes de talent, et rendit l'exécution plus ferme et plus colorée dans ses nuances. Deux fois, il a occupé le même emploi, et deux fois il s'en est retiré lorsque de nouveaux entrepreneurs voulaient faire des économies aux dépens de la bonne composition de l'orchestre. Chargé de la direction de celui de la Société de la Grande-Harmonie depuis 1831, il mit également tout ses soins à en améliorer l'organisation et le personnel. Grâce à la bonne impulsion qu'il lui donna, cet orchestre d'harmonie fit, en peu de temps, de grands progrès, et ce fut à ses soins vigilants, ainsi qu'à sa grande intelligence musicale, que cette société fut redevable des brillants succès qu'elle obtint dans tous les concours où elle se présenta. Snel écrivit aussi pour elle beaucoup de morceaux, dans lesquels il agrandit le style de ce genre de musique et abandonna les formes un peu surannées de la musique de ses prédécesseurs.

Après avoir abandonné pour la seconde fois la direction de l'orchestre du Théâtre Royal, Snel accepta, le 15 juillet 1835, la place de maître de chapelle de l'église des SS. Michel et Gudule, et, le 30 novembre 1837, il y ajouta le titre de chef de musique de la garde civique. Infatigable, il écrivit alors des motets et des antiennes pour la chapelle confiée à sa direction, et des marches et pas redoublés pour la musique militaire. Parvenu, par la multiplicité de ses travaux, à la possession d'une aisance suffisante, à laquelle des événements imprévus ont malheureusement porté atteinte plus tard, il abandonna successivement ses diverses positions de chef d'orchestre de la Grande-Harmonie, de maître de chapelle et de chef de musique de la garde civique, ne conservant que le titre de membre de la musique particulière du Roi. Décoré pour son mérite et ses utiles services des ordres de Léopold et de la Couronne de chêne, il devint membre de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, en 1847, et, en cette qualité, fut un des membres de la section permanente du jury des grands concours de composition musicale institués par le gouvernement. Assidu aux séances de la classe à laquelle il appartenait, et plein de zèle dans les missions qui lui étaient confiées, il a pris une part active aux travaux des commissions dont il faisait partie, et a rédigé un grand nombre de rapports sur les questions soumises à la classe.

Comme artiste exécutant, Snel a eu dans sa jeunesse une brillante réputation, justifiée par son talent. Comme professeur de violon, il a formé de bons élèves, à la tête desquels se placent Joseph Artot et Théodore Hauman, comptés tous deux parmi les virtuoses de leur instrument. Libérale envers lui, la nature l'avait doué de qualités précieuses pour la composition, qui auraient pu l'élever au rang des illustrations de son temps, si, placé dans une autre sphère, et moins prodigue du temps à des choses accessoires et de simple pratique, il y eût eu dans sa vie plus de calme et de méditation; car on remarque un riche instinct musical et un sentiment distingué dans ses productions publiées et manuscrites, parmi lesquelles on peut citer : 1° Symphonie concertante pour orchestre sur des motifs de *Guido et Ginevra*. 2° Concertino pour clarinette et orchestre. 3° Fantaisie concertante sur des motifs de *Gustave ou le Bal masqué*, pour musique militaire, à vingt-sept parties : Mayence, Schott. 4° Grandes marches funèbres à vingt-neuf parties; *ibid*. 5° Pot-pourri sur des motifs de *Robert le Diable*, pour harmonie militaire; *ibid*. 6° *Rebecca*, sérénade pour voix d'hommes et trois trombones; *ibid*. 7° *Sérénade espagnole*, en quatuor, pour des instruments à cordes; Bruxelles, Terry. 8° Duos pour piano et violon, n° 1 et 2; Paris, Brandus; Mayence, Schott. 9° Caprice et variations brillantes pour musique militaire; Mayence, Schott. 10° Rondeau pour piano à quatre mains; *ibid*. 11° Deux chants de fête à quatre voix, avec accompagnement de cors et de trombones; Bruxelles, Terry. 12° Messe de *requiem* sur le plain-chant romain à quatre voix, avec orgue et contrebasse; Bruxelles, Bielaerts. 13° *Tantum ergo* et *Genitori* à quatre voix, avec accompagnement de violoncelles, contrebasse, trois trombones et orgue; *ibid*. 14° Deux fantaisies pour grande harmonie sur les motifs des *Huguenots*. 15° Une fantaisie *idem* sur des motifs du *Domino noir*. 16° Caprice concertant sur les mélodies de *la Fille du régiment*. 17° Grande fantaisie *idem* sur des mélodies anciennes et modernes. 18° *Idem* sur des thèmes des *Martyrs*. 19° *Idem* sur des mélodies de *Mercadante*. 20° Concertino pour cor à clefs avec orchestre d'harmonie. 21° Symphonie concertante pour cor à clefs et trompette; *idem*. 22° Symphonie concertante

pour trompette et trombone; *idem*. 23° Symphonie concertante pour deux cors à clefs; *idem*. 24° *Idem* pour deux cornets à pistons. 25° Fantaisie pour clarinette avec orchestre sur des motifs de *Norma*. 26° Premier et deuxième concertos pour clarinette et orchestre. 27° Concerto de violon, composé pour Joseph Artot. 28° Plusieurs antiennes, *Ave verum*, *Ave Regina cœlorum* et *Tantum ergo* pour deux, trois et quatre voix, avec orgue, composés pour l'église Sainte-Gudule. 29° Grande cantate pour voix seules, chœur et orchestre, composée pour l'installation de la Société de la Grande-Harmonie dans son nouveau local, exécutée le 26 février 1842.

Pendant les dix dernières années qui suivirent la retraite de Snel de tous ses emplois, il écrivit une grande quantité de morceaux pour des maisons religieuses, parmi lesquels on compte environ quinze *Tantum ergo*, cinq *O salutaris*, quatre *Salve Regina*, deux *Ave verum*, des *psaumes* et *litanies*, qui sont tous restés en manuscrit, et dont il ne gardait pas même de copies, les écrivant avec facilité et n'y attachant pas d'importance.

Les dernières années de la vie de Snel furent troublées par des chagrins domestiques et par des revers de fortune; sa santé s'en altéra, et ses confrères de l'Académie remarquèrent avec peine la diminution progressive de ses forces. Une maladie sérieuse se déclara, et le 10 mars 1861, il expira à Koekelberg, à l'âge de près de soixante-huit ans, vivement regretté par sa famille, dont il faisait le bonheur, par ses amis et par la classe des beaux-arts de l'Académie.

SNEP (Jean), organiste à Zierikzée, dans la Zélande, vers 1725, s'est fait connaître par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Nederduytse Liederen met een en twee stemmen en B. C.* (Chansons hollandaises à une et deux voix avec basse continue); Amsterdam. 2° Sonates, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, gavotes, etc., pour basse de viole, avec basse continue; *ibid*.

SOAVES (Manuel), moine portugais, né à Lisbonne, mourut dans la même ville, en 1756. Il a laissé en manuscrit un recueil de psaumes à quatre voix, de sa composition.

SOBOLEWSKI ou **SOBOLEWSKY** (Édouard), violoniste, compositeur et écrivain sur la musique, naquit à Kœnigsberg, en 1804, suivant les renseignements fournis par M. Charles Gollmick (*Handlexicon der Tonkunst*, p. 133). En 1830, il succéda à Dorn dans la place de directeur de musique du théâtre de Kœnigsberg; mais il se retira de cette position, en 1836, pour se livrer en liberté à la direction d'une société de chant dont il avait été le fondateur dans cette ville. Trois opéras de sa composition ont été représentés à Kœnigsberg, à savoir : *Imogène*, en 1833, *Velleda*, en 1836, et *Salvator Rosa*, en 1848. Sobolewski a fait aussi exécuter, dans cette ville, en 1846, son oratorio *Johannes der Taufer* (Saint Jean-Baptiste), qui fut aussi entendu à Berlin, en 1843, sous le titre : *Die Enthauptung Johannis* (la Décollation de Jean), et dont la partition réduite pour le piano a été publiée à Kœnigsberg, chez l'auteur, et à Leipsick, chez Hofmeister. Le second oratorio du même artiste, intitulé : *Der Erlœser* (le Sauveur), a été publié en partition pour le piano; *ibid*. Sobolewski a écrit aussi des symphonies, dont la première a été exécutée à Kœnigsberg, en 1829, 1830 et 1836, et dont la seconde, dans le style pittoresque, a pour titre : *Le Sud et le Nord*. Celle-ci a obtenu du succès au concert du Gewandhaus de Leipsick, et 1845. Enfin, on connaît du même compositeur : des cantates avec orchestre, des hymnes, le mystère *Ciel et Terre*, exécuté à Leipsick, en 1845, et des chants à trois et à quatre voix pour des chœurs d'hommes. Sobolewski a publié des articles de critique dans plusieurs journaux de musique de l'Allemagne.

SODY, ou plutôt **SODI**. Il y eut deux frères de ce nom qui exercèrent, à Paris, la profession de musicien. Ils étaient nés à Rome, vers 1715. L'aîné, Charles, fameux joueur de mandoline, vint à Paris, en 1749; il entra à l'orchestre de la Comédie Italienne comme violoniste, et fut admis à la pension en 1765. Le talent de cet artiste sur la mandoline était très-remarquable. Il a paru dans plusieurs pièces de la Comédie Italienne, où il jouait de cet instrument, et son frère avait composé pour lui un divertissement intitulé : *les Mandolines*, dans lequel il se faisait toujours applaudir. Après sa retraite, il vécut pauvre et devint aveugle. Il est mort au mois de septembre 1788. Charles Sodi fut le maître de musique de madame Favart. Il avait composé la musique d'une parodie intitulée : *Baiocco e Serpilla*, qui fut jouée sans succès à la Comédie Italienne, en 1753. On a aussi de lui : *le Charlatan*, opéra comique en un acte, *les Troqueurs dupés*, comédie à ariettes, et un divertissement intitulé : *Cocagne*, en 1760. Ce fut Sodi qui parodia *la Donna superba*, sous le titre de *la Femme orgueilleuse*. Il y ajouta quel-

ques airs dont la mélodie ne manquait pas de grâce. Un air italien, *Quanto mai felice siete*, qui eut dans le temps un succès de vogue, était de Sodi. Son frère cadet, Pierre Sodi, qui était harpiste et compositeur, vint en France, en 1743. Il entra à l'Opéra, et mourut en 1764. On a gravé à Paris, en 1760, six chansons pour la harpe, de sa composition. Il excellait, dit-on, dans la composition des pantomimes.

SOERENSEN (Jean), docteur en médecine et amateur de musique à Ebersdorf, dans la principauté de Reuss, naquit, le 18 mai 1767, à Glückstadt, en Danemark. Dans sa jeunesse, il reçut des leçons de musique de deux musiciens anglais, nommés Gambold et La Trobe ; plus tard, il alla suivre les cours de l'université de Copenhague, et y devint élève de Schulz pour la composition. Fixé à Ebersdorf, en qualité de médecin, depuis 1802, il s'y livra, dans ses moments de loisir, à la composition de chants en langues allemande et danoise. Déjà il s'était essayé dans ce genre pendant son séjour à Copenhague, et y avait publié plusieurs recueils de chants où l'on remarquait une expression juste du sens des paroles. Les autres recueils qu'il a donnés par la suite, au nombre de huit, ont paru à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Sœrensen a écrit aussi beaucoup de musique d'église à plusieurs voix, où il y a de bonnes fugues ; mais il n'en a rien été publié. Cet amateur distingué est mort à Ebersdorf, en 1824.

SOERGEL (Frédéric-Guillaume), directeur de musique à Nordhausen, fut d'abord attaché à l'orchestre du théâtre et donna des leçons de piano. Ses premières compositions furent publiées en 1819 ; depuis lors il a fait paraître quelque ouvrage chaque année. Parmi ses meilleures productions, on remarque : 1° Symphonie à grand orchestre, op. 27 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Ouverture *idem*, op. 9 ; *ibid*. 3° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 11, 13, 21 ; *ibid*. 4° Duos pour deux violons, op. 7, 15, 26 ; *ibid*. 5° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 20 ; *ibid*. 6° Duos pour piano et violoncelle, ou piano et violon, op. 14, 18 et 23 ; *ibid*. 7° Six études pour piano, en forme de sonates, op. 19 ; *ibid*. 8° Thèmes variés pour piano, op. 1, 3, 30 ; Leipsick et Bonn.

SOGKA (Mathias), organiste et violoniste distingué, naquit en Bohême, vers 1755. En 1788, il était au service du comte Millesimo, à Willimow, en Moravie. L'église de Raudnitz possédait, en 1786, deux belles messes de sa composition. Il a laissé aussi en manuscrit plusieurs symphonies, des quatuors, des concertos et des sonates pour le violon et pour le piano.

SOGNER (Thomas), compositeur et professeur de musique, naquit à Naples, vers le milieu du dix-huitième siècle, et fit ses études au Conservatoire de *la Pietà*, sous la direction de Sala, de Guglielmi et de Tritto. Son premier essai de musique dramatique fut la cantate *Aci e Galatea*, qui fut exécutée deux fois devant la cour de Naples. Quelques années après, il écrivit à Rome un opéra bouffe, qui ne réussit pas. Il s'établit ensuite à Livourne, où il était encore en 1812, maître de chapelle d'une église, et professeur de chant et d'harmonie. A l'époque de la formation de l'Institut des sciences et arts du royaume d'Italie, il fut nommé membre de la section de musique de cette société savante. Parmi les compositions de cet artiste, pour l'église, on remarque une messe et des vêpres à huit voix qu'il a écrites à Rome, et un oratorio de *la Passion*, sur le texte de Métastase. Sogner est aussi connu par des quatuors pour violon, et trois sonates pour le piano, gravées à Rome.

SOGNER (Pasquale), fils du précédent, naquit à Naples, en 1793, et fut élève de son père. A peine âgé de dix-neuf ans, il était déjà maître au clavecin du théâtre impérial de Livourne ; mais vers la fin de 1813, il retourna à Naples, où il écrivit pour divers théâtres des opéras et des ballets, parmi lesquels on remarque : 1° *Amore per finzione*, opéra bouffe en deux actes. 2° *Due consigli di guerra in un giorno*, mélodrame *semi-serio* en un acte. 3° *Quattro prigionieri ed un ciarlatano*, opéra bouffe en un acte, 1833. 4° *Guerrino agli alberi del sole*, en trois actes. 5° *Margherita di Fiandra*, en deux actes. 6° *Generosità e Vendetta*, représenté au théâtre du *Fondo*, à Naples, le 9 mars 1824. 7° *La Cena alle Montagne russe*, ibid., en 1832. Cet artiste, né avec du talent et de l'originalité dans les idées, semblait destiné à se faire une brillante réputation ; mais la débauche et l'ivrognerie anéantirent les avantages de sa belle organisation. Le peu de succès de quelques-uns de ses ouvrages le fit se livrer à l'enseignement du chant et de la composition. Vers la fin de sa vie, il était tombé dans une sorte d'abrutissement, et avait perdu jusqu'au sentiment de son talent. Obligé de se retirer à Nola, il y languit dans une profonde misère, et mourut en 1839. Sogner était habile pianiste et s'était fait connaître dans sa jeunesse par trois duos pour piano et violoncelle,

des sonates pour piano seul et un concerto avec orchestre.

SOHIER (Matthias), musicien français, né dans les dernières années du quinzième siècle, ou dans les premières du seizième, fut maître des enfants de chœur de la cathédrale de Paris, sous le règne de François Ier. En 1540, il passa de cette position à celle de maître de chapelle de la même église; il occupait encore celle-ci en 1556. On connaît de ce maître : 1° Deux *Ave Regina Cœlorum,* à quatre voix, huit *Regina Cœli,* à quatre voix, et sept *Salve Regina,* également à quatre voix, dans le recueil qui a pour titre : *Liber duodecim XVII musicales ad Virgines Christiparam selectiones habet; Parhisiis, apud. Petrum Attaingnant musicæ typographum, mense aprili,* 1534, in-4° obl. 2° Chansons françaises dans *le XIe livre contenant XXVIII chansons à quatre parties en un volume et en deux; imprimées par Pierre Attaingnant et Pierre Jallet,* à Paris, 1542, pet. in-4° obl. 3° *Idem* dans *le XIVe livre contenant vingt-neuf chansons à quatre parties;* ibid., 1543, in-4° obl. 4° *Missa cum quinque vocibus ad imitationem moduli* vidi speciosam *condita D. Matth. Sohier, præfecto quondam symphoniacis ecclesiæ Parisiensis,* dans le recueil intitulé : *Missarum musicalium certa vocum varietate secundum varios quos referunt modulos et cantiones distinctorum liber secundus, ex diversis iisdemque peritissimis auctoribus collectus; Parisiis, ex typographia Nicolai Duchemin,* 1556, in-fol. max.

SOJOWSKY (Wenceslas), né en Bohême, était attaché, en 1756, à l'église cathédrale de Leitmeritz, en qualité de compositeur et de directeur du chœur. Plus tard, il eut le titre d'économe du chapitre de Worasyez, et mourut dans cette position. Il a laissé en manuscrit six belles messes à quatre voix et orgue, pour le carême, et un *Te Deum* composé pour l'église de Raudnitz.

SOLA (Charles-Michel-Alexis), flûtiste et guitariste, né à Turin, le 6 juin 1786, apprit d'abord à jouer du violon, sous la direction de Pugnani. Après la mort de ce maître, Sola prit la résolution d'abandonner le violon pour la flûte, et choisit pour ses maîtres Pipino et Vondano, flûtistes distingués. Ses rapides progrès lui procurèrent la place de seconde flûte au théâtre royal de Turin; mais deux ans après, il abandonna cette position, et s'engagea dans le 73e régiment d'infanterie française. Fatigué, au bout de quatre ans, de la vie nomade d'un musicien militaire, il demanda son congé, l'obtint, et s'établit à Genève, en 1809, après avoir passé quelque temps au château de Coppet, pour y enseigner la musique et la flûte au fils de madame de Staël. Il y donna des leçons de chant, de flûte et de guitare. Bideau, ancien violoncelliste de la Comédie Italienne et bon harmoniste, qui s'était fixé à Genève, lui donna quelques leçons de composition. Vers la fin de 1810, Sola fit un voyage à Paris, et y publia quelques-unes de ses productions, puis il retourna à Genève et y fit représenter, en 1816, un opéra français intitulé *le Tribunal.* L'année suivante, il se rendit en Angleterre et se fixa à Londres, où je l'ai connu, en 1829, dans une situation aisée et honorable. Il y avait publié beaucoup de musique pour la flûte, la guitare et le piano, ainsi que des chansons anglaises qui avaient eu du succès, des arrangements pour divers instruments de thèmes de Mozart, de Rossini et de plusieurs autres compositeurs. Parmi ses pricipaux ouvrages, on remarque : 1° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 18; Paris, Leduc. 2° Quatuor pour flûte, clarinette, cor et basson, op. 21; *ibid.* 3° Premier et deuxième concertos pour flûte et orchestre; Genève. 4° Trios pour flûte, violon et basse, op. 15; Paris, Leduc. 5° Plusieurs thèmes variés pour flûte; Milan, Ricordi, et Londres, Chappell. 6° Quatuor pour piano, flûte, clarinette et violoncelle ou basson, op. 19; Paris, Leduc. 7° Grand trio pour piano, harpe et alto; Milan, Ricordi. 8° Divertissement pour harpe et flûte; Paris, Vaillant. 9° Deux recueils de romances françaises; Paris, Leduc. 10° Des chansons anglaises et italiennes; Londres, Chappell. 11° Beaucoup de morceaux détachés pour guitare et flûte, ou guitare seule; Genève, et Londres.

SOLANO (François-Ignace), musicien portugais, né à Lisbonne, en 1727, est connu principalement par le livre dont il sera parlé tout à l'heure. Les circonstances de sa vie sont ignorées; on sait seulement, par une lettre du célèbre compositeur David Perez (*voyez* ce nom), qu'il vivait encore au mois de juillet 1763, et l'on voit, par le titre même de son ouvrage, qu'il était descendu dans la tombe en 1764, lorsque le livre parut. Ce livre a pour titre : *Nova instruçao musical, o theorica pratica de musica rhythmica com a qual se forma, e ordena sobre ses mas solidos fundamentos hum novo methodo, e verdadiero systema para constituir hum intelligente solfista, et destrissimo cantor,* etc. (Nouvelle

instruction musicale, ou théorie pratique de musique rhythmique, par laquelle sont formés et établis sur les plus solides bases une méthode nouvelle, et un véritable système pour l'instruction d'un musicien habile à solfier et d'un chanteur très-expert, etc.); Lisbonne, 1764, un volume in-4° de trois cent quarante pages, avec un supplément de quarante-sept pages concernant la valeur des signes de la notation ancienne de la musique. Cet ouvrage est le seul traité complet qui existe de la solmisation par les muances appliquée à tous les tons et à tous les signes accidentels de la modulation de la musique moderne. La méthode de l'auteur consiste à trouver par des règles certaines quelles sont les notes *mi* et *fa*, c'est-à-dire les notes du demi-ton ascendant; mais ces règles sont en si grand nombre, qu'elles démontrent invinciblement l'absurdité de la solmisation par les muances dans la tonalité moderne.

SOLER (Antonio **FARGAS Y**), amateur distingué de musique à Barcelone. J'ai dit par erreur dans le troisième volume de cette édition de la *Biographie universelle des musiciens* (p. 237, deuxième colonne), que l'auteur de la traduction de mon livre intitulé : *la Musique mise à la portée de tout le monde* est M. Soriano Fuertes; c'est M. Fargas y Soler qui m'a fait l'honneur de traduire cet ouvrage dans la langue espagnole.

SOLERA (Thémistocle), poëte et compositeur milanais, a fait représenter au théâtre de *la Scala*, de Milan, pendant le carnaval de 1840, *Ildegonda*, opéra dont il avait écrit le livret et la musique. Cet ouvrage, chanté par la Frezzolini et Moriani, fut vivement applaudi. Le même artiste donna, au même théâtre, en 1842, *Il Contadino d'Agliate*, qui fut joué dans l'année suivante, à Brescia, sous le titre : *la Fanciulla di Castel Gandolfo*. En 1843, M. Solera donna, au théâtre de Padoue, *Genio e Sventura*.

SOLÈRE (Étienne), clarinettiste et compositeur, né au Mont-Louis, le 4 avril 1753, s'engagea, à l'âge de quatorze ans, comme clarinettiste, dans la musique du régiment de Champagne (infanterie). Après douze ans de service dans ce corps, il obtint son congé pour entrer au service du duc d'Orléans, en qualité de première clarinette de sa musique d'harmonie. Devenu à cette époque élève de Michel Yost, il fit sous sa direction de rapides progrès, et joua avec un brillant succès au Concert spirituel, en 1784. Après la mort du duc d'Orléans, Solère fut admis dans la chapelle du roi en qualité de première clarinette, puis fut professeur de son instrument au Conservatoire de musique, à l'époque de sa fondation. Ayant été compris dans la réforme de 1802, il trouva dans Lesueur un protecteur qui le fit entrer deux ans après dans la musique de l'empereur Napoléon. Après la mort de Chelard père, Solère lui succéda comme seconde clarinette à l'orchestre de l'Opéra. Il mourut dans cette position, en 1817. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Symphonies concertantes pour deux clarinettes, n^{os} 1 et 2; Paris, Imbault. 2° Concertos pour clarinette, n^{os} 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; Paris, Sieber et Imbault. 3° Duos pour deux clarinettes, œuvres 1 et 2; Paris, Michel Ozy et Janet. 4° Fantaisies pour clarinette et piano, n^{os} 1, 2, 3; Paris, Hentz-Jouve. 5° Airs variés pour la clarinette, liv. I, II, III, IV, V; Paris, Sieber. 6° Soixante-quinze suites d'harmonie militaire, marches, pas redoublés, etc.; Paris, Boyer, Imbault, Leduc.

SOLIÉ (Jean-Pierre), dont le nom véritable était **SOULIER**, naquit à Nîmes, en 1755. Fils d'un violoncelliste du théâtre de cette ville, il apprit la musique dès ses premières années, et entra comme enfant de chœur à la cathédrale de cette ville. Devenu bon musicien, et possédant une assez bonne voix de ténor, il donna des leçons de chant pour vivre, et fut attaché, comme violoncelliste, aux orchestres de plusieurs villes du midi de la France. En 1778, il était à Avignon; on devait y jouer *la Rosière de Salenci*, opéra-comique de Grétry, alors dans sa nouveauté; mais l'acteur qui devait remplir le rôle du meunier étant tombé malade, Solié consentit à le remplacer, et chanta ce rôle avec tant de succès qu'il fut immédiatement après engagé comme ténor. Dès lors, il se voua entièrement à la carrière dramatique. Il chantait au théâtre de Nancy, en 1782, lorsqu'il fut appelé à l'Opéra-Comique de Paris, connu alors sous le nom de Comédie Italienne; mais ses débuts n'y furent point heureux. Il retourna à Nancy, puis se rendit à Lyon où il joua pendant trois ans. Bon musicien, chanteur intelligent plutôt qu'habile, acteur plus convenable que chaleureux, il n'avait point à la scène de ces brillants succès d'entraînement qui n'appartiennent qu'aux artistes prédestinés; mais il était estimé pour la solidité de son mérite. Rappelé à Paris, en 1787, il languit dans les emplois secondaires de l'Opéra-Comique pendant deux ans, et peut-être allait-il dire adieu pour toujours aux théâtres de la capitale de la France, lorsque le hasard lui procura l'occasion de rem-

placer à l'improviste Clairval dans *la Fausse Paysanne,* le 26 mars 1789. L'incontestable supériorité de son chant sur celui du chef d'emploi qu'il doublait, lui procura d'unanimes applaudissements, et dès ce moment sa situation devint meilleure au théâtre. L'arrivée des célèbres chanteurs italiens dont on forma la compagnie chantante du théâtre de *Monsieur* lui fournit dans le même temps les moyens d'étudier l'art du chant; il alla les entendre souvent, et sut mettre à profit les leçons pratiques qu'il en recevait. Ses études ne purent lui faire acquérir la légèreté de vocalisation; mais il apprit à bien poser le son, et à phraser avec largeur. Son organe vocal passa insensiblement du ténor au baryton, genre de voix inconnu jusqu'à lui à l'Opéra-Comique : il en résulta que les compositeurs écrivirent spécialement pour lui, et lui formèrent un emploi qui a pris son nom. C'est ainsi qu'il créa les rôles d'Aliboar, dans *Euphrosine,* du médecin, dans *Stratonice,* d'Albert, dans *Une Folie,* de Jacob, dans *Joseph,* et beaucoup d'autres de cet emploi.

En 1790, une nouvelle carrière s'ouvrit pour Solié : ce fut celle de compositeur dramatique. Son premier essai consista en quelques airs qu'il ajouta à l'opéra intitulé *les Fous de Médine,* particulièrement celui de *la Clochette,* qui fit sensation. Malgré ce succès, l'auteur eut quelque peine à obtenir un livret d'opéra; mais enfin il fit représenter, en 1792, *Jean et Geneviève,* pièce naïve qui fut fort applaudie, et qu'on a reprise avec succès, vingt-huit ans après. Une musique facile et d'une mélodie quelque peu triviale, convenable pour les spectateurs français de cette époque, caractérisait cette première production de Solié; il ne s'est jamais élevé beaucoup plus haut dans ses autres ouvrages, dont voici la liste chronologique : 1° *Le Jockey,* 1795. 2° *L'Entreprise folle,* 1795. 3° *Le Secret,* en un acte, 1796. 4° *La Soubrette,* en un acte, 1796. 5° *Azeline,* en trois actes, 1796. 6° *La Femme de quarante-cinq ans,* 1797. 7° *La Rivale d'elle-même,* 1798. 8° *Le Chapitre second,* en un acte, 1799. 8° (*bis*) *L'Incertitude maternelle,* en un acte, 1799. 9° *La Pluie et le beau temps,* en un acte, 1800. 10° *Une Matinée de Voltaire, ou la Famille Calas à Paris,* en un acte, 1800. 11° *Oui, ou le Double rendez-vous,* en un acte, 1800. 12° *Lisez Plutarque,* en un acte, 1801. *Henriette et Verseuil,* en un acte, 1803. 14° *L'Époux généreux,* en un acte, 1803. 15° *Les Deux Oncles,* en un acte, 1804. 16° *Le Malade par amour,* en un acte, 1804. 17° *Chacun son tour,* en un acte, 1805. 18° *Le Diable à quatre,* en deux actes, 1806. 19° *L'Opéra de village,* en un acte, 1807. 20° *L'Amante sans le savoir,* en un acte, 1807. 21° *Anna,* en un acte, 1808. 22° *Le Hussard noir,* en un acte, 1808. 23° *Mademoiselle de Guise,* en trois actes, 1808. 24° *La Victime des arts,* 1811. 25° *Les Ménestrels,* en trois actes, 1811. La chute de ce dernier ouvrage, bientôt suivie de la mort de l'aîné des fils de Solié, lui causa un vif chagrin dont il chercha à se consoler par des excès de table qui ruinèrent sa santé et lui donnèrent la mort, le 6 août 1812, à l'âge de cinquante-sept ans. On a gravé, à Paris, les partitions du *Jockey,* du *Secret,* du *Chapitre second,* du *Diable à quatre,* et de *Mademoiselle de Guise.*

SOLIÉ (Émile), second fils du précédent, né à Paris, le 9 avril 1801, s'est fixé à Ancenis, où il vivait encore en 1853. On a de lui quelques petits écrits intitulés : 1° *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique;* Paris, 1847, in-12 de 32 pages. 2° *Notice sur l'Opéra national;* Paris, 1847, in-8° de 16 pages. 3° *Études biographiques, anecdotiques et esthétiques sur les compositeurs qui ont illustré la scène française. Rameau;* Ancenis, 1853, in-8°. J'ignore si la notice de Rameau a été suivie d'autres monographies de compositeurs français.

SOLIVA (Charles), compositeur italien, né à Casal-Monferrato, vers 1792, a fait ses études musicales au conservatoire de Milan, et a débuté brillamment, en 1816, dans la carrière de la composition dramatique, par l'opéra intitulé *La Testa di bronzo,* représenté au théâtre de *la Scala*. A l'automne de l'année suivante, il donna au même théâtre *le Zingare dell' Asturia,* et pendant le carême de 1818, il fit représenter avec succès l'opéra sérieux *Giulia e Sesto Pompeo*. Les ouvertures de ces opéras ont été gravées à Milan, chez Ricordi. Vers 1825, M. Soliva a fait un voyage à Paris et y a fait publier plusieurs morceaux de musique instrumentale et vocale, puis il est retourné en Italie. J'ignore s'il a travaillé pour la scène depuis cette époque. Il paraît aussi avoir fait un séjour à Vienne, où l'on a gravé quelques-unes de ses compositions, puis il s'est établi à Pétersbourg, comme professeur de chant : il y était encore en 1843. Parmi les principaux ouvrages de cet artiste, on remarque : 1° Sonate et variations pour le piano à quatre mains; Vienne, Artaria. 2° Plusieurs suites de variations sur des thèmes de Mozart et de Rossini; Milan, Ricordi. 3° Grand trio pour piano, harpe et alto; *ibid.*

SOLNITZ (Antoine-Guillaume), musicien allemand, passa la plus grande partie de sa vie à Amsterdam, où il mourut, en 1758, à l'âge de trente-six ans. Compositeur distingué, il aurait pu acquérir de la gloire, mais sa passion pour les liqueurs fortes ruina sa santé et son talent. Il a publié à Amsterdam : 1° Six trios pour deux flûtes ou violons et basse, op. 1. 2° Douze quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2. 3° Douze morceaux pour deux clarinettes et deux cors.

SOLVAY (Théodore-Auguste), professeur de piano à Bruxelles, est né en 1821, à Rebecq (Brabant méridional). Admis au Conservatoire de Bruxelles, en 1834, il y obtint le second prix de solfége et le second prix de piano aux concours de 1837, et le premier prix de piano lui fut décerné dans l'année suivante. Au concours de 1840, il obtint également le premier prix d'harmonie. Depuis cette époque, M. Solvay s'est livré à l'enseignement de son instrument. Plusieurs de ses compositions pour le piano et des romances ont été publiées à Bruxelles, chez Schott, Meynne et Katto.

SOMA, musicien et poëte hindou, est auteur d'un traité fort ample sur la musique, en langue sanscrite, intitulé *Ragavibodha* (Doctrines des modes musicaux). Cet ouvrage est excessivement rare, même dans l'Inde; le colonel Polier en a découvert par hasard une copie qui l'a peut-être préservé d'une entière destruction. W. Jones, président de la société Asiatique de Calcutta, le considérait comme un trésor pour l'histoire de l'art. Le *Ragavibodha* est divisé en quatre chapitres : le premier, le troisième et le quatrième traitent de la doctrine des sons, de leurs divisions, de leur succession, de la diversité des gammes ou échelles, et contiennent l'énumération des modes; le deuxième chapitre renferme une description des espèces diverses de l'instrument de l'Inde appelé *Vina*, et de la manière d'en jouer. (Voyez *Asiatic Researches*, t. III, pag. 326 et suiv. de l'édition de Londres.)

SOMIS (Laurent), célèbre violoniste, né dans le Piémont, vers la fin du dix-septième siècle, visita dans sa jeunesse Rome et Venise, pour entendre les virtuoses de cette époque, notamment Vivaldi, qu'il paraît avoir pris pour modèle; puis il se fixa à Turin, où il eut le titre de maître de chapelle du roi de Sardaigne. Bien qu'il appartienne à l'école de Corelli, dont il a imité le style en le modernisant, il se fit cependant une manière propre dont Giardini et Chabran ont eu la meilleure tradition. Ce dernier était neveu de Somis. On ne connaît de ce virtuose qu'un œuvre de sonates intitulé : *Opera prima di sonate a violino e violoncello o cembalo;* Rome, 1722, in-fol. Somis vivait encore à Turin en 1735.

SOMMA (Louis), compositeur dramatique, né à Catane (Sicile), vers 1810, commença ses études musicales dans cette ville, et les acheva au Conservatoire de Palerme. En 1832, il fit exécuter une cantate de sa composition dans sa ville natale; deux ans après, on représenta à Palerme son opéra intitulé *Adismano in Scozia,* et en 1835, il donna au théâtre de *la Scala,* de Milan, *Ildegonda e Rizzardo,* qui ne réussit pas. Depuis lors, le nom de ce compositeur a disparu du monde musical.

SOMMER (Jean), né dans le Holstein, vers la fin du seizième siècle, était directeur de la chapelle du duc son souverain, vers 1623. Il a fait imprimer de sa composition un ouvrage qui a pour titre : *Der frœhlichen Sommerzeit, erster Theil, aus neuen Concerten zu singen und zu spielen bestehend* (Le Joyeux temps d'été, première partie, consistant en nouveaux concerts à chanter et à jouer); Oldenbourg, 1623, in-4°.

SOMMER (Michel-Conrad), né à Dozheim, fut d'abord pasteur à Bierstadt, près de Wiesbaden, puis il obtint, en 1777, le titre d'inspecteur d'Idstein. Il a fait imprimer un discours qu'il avait prononcé à l'occasion de l'érection d'un nouvel orgue dans l'église de la ville à Idstein, sous ce titre : *Die Freude der Christen bey ihren œffentlichen Gottesdienst am XXI Sonntage nach Trinit. da die neue Orgel in der Stadtkirche zu Idstein zum erstenmal beym Gottesdienste gespielet wurde;* Wiesbaden, 1783, in-8°.

SOMMER (....), maître de concert à Weimar, a inventé, en 1843, l'instrument à frottement appelé *Euphonion,* avec lequel il a voyagé et donné des séances musicales à Francfort-sur-le-Mein, à Breslau et à Prague, pendant les années 1844 et 1845.

SONNE (Jean-Michel), savant danois, est auteur d'un petit écrit intitulé : *Dissertatio de musica Judæorum in sacris stante templo adhibita; Hafniæ,* 1724, in-4° de seize pages.

SONNENFELS (le chevalier Joseph), conseiller de régence de la Basse-Autriche), secrétaire de l'Académie de peinture, à Vienne, naquit en 1733, à Nickelsbourg, en Moravie, et mourut à Vienne, le 26 avril 1817. Auteur d'un grand nombre d'ouvrages concernant les arts, la littérature et la politique, il a écrit des lettres sur le théâtre de Vienne (*Briefe über*

die Wienerische Schaubühne, Vienne, 1768, quatre volumes in-8°), où l'on trouve une dissertation sur l'*Alceste* de Gluck, que Hiller a insérée dans ses Notices musicales (*Wœchentliche Nachrichten*, etc.).

SONNENKALK (Jean-Frédéric-Guillaume), né dans le Hanovre, en 1729, fut d'abord organiste à Herzberg, puis *cantor* et directeur de musique à Dahm, où il mourut au mois de janvier 1821. On a de lui un petit écrit intitulé : *Kurze Entscheidung der Frage : Wie sollen die Præludia eines Organisten bei dem Gottesdienste beschaffen sein ?* (Courte solution de la question : Comment doivent être les préludes d'un organiste dans le service divin ? etc.); Torgau, 1756, in-4° de vingt-huit pages.

SONNETTI (Jean-Jacques), pseudonyme. *Voyez* **GOUDAR**.

SONNLEITHNER (Christophe), docteur en droit, avocat de la cour, et doyen de la faculté de jurisprudence de Vienne, naquit le 28 mai 1734, à Szegedin, en Hongrie. Ayant perdu ses parents avant l'âge de deux ans, il fut confié aux soins d'un contrôleur du bureau des contributions, à Vienne, et directeur du chœur de l'église paroissiale de Leopoldstadt. Celui-ci fit de son neveu un enfant de chœur. et lui enseigna le chant et le violon. Après avoir fait de bonnes études au collége des Jésuites, Sonnleithner suivit les cours de l'université, et parvint au grade de docteur en droit. Ses fonctions ne lui permirent de cultiver la musique que comme amateur; toutefois, il composa plusieurs messes solennelles et de *Requiem*, des graduels, offertoires, symphonies, concertos, quatuors, trios pour violon, et plusieurs autres ouvrages. Au nombre de ses productions, on cite trente-six quatuors composés pour l'empereur Joseph II, qui aimait sa musique instrumentale. De toutes ses productions, on n'a publié que trois quatuors pour deux violons, alto et basse, à Vienne, en 1803. Sonnleithner mourut dans cette ville, le 25 décembre 1786, à l'âge de cinquante-deux ans.

SONNLEITHNER (Joseph), fils aîné du précédent, né à Vienne, en 1765, fut d'abord commissaire de district et secrétaire du théâtre de la cour, puis conseiller de régence et chevalier de l'ordre de Danebrog; il est mort à Vienne, dans la nuit de Noël, en 1835, le jour même où son père était décédé quarante-neuf ans auparavant. Pendant qu'il remplissait les fonctions de secrétaire du théâtre de la cour, il publia un Almanach du théâtre de Vienne (*Wiener Theater Almanach*) pour les années 1794, 1795 et 1796, trois volumes in-12. On y trouve de bons renseignements concernant la musique dramatique à Vienne, et des notices biographiques intéressantes sur Mozart, Gassmann et Salieri. Sonnleithner avait conçu le projet d'une collection choisie d'œuvres des plus illustres compositeurs de tous les pays, accompagnées de biographies et de notices en langues allemande, française, italienne et anglaise. Cette collection devait former soixante volumes in-folio. Forkel devait être son principal collaborateur pour cette entreprise gigantesque (*voyez* Forkel, t. III de cette *Biographie universelle des musiciens*, p. 295). Sonnleithner voyagea pendant plusieurs années pour en rassembler les matériaux; mais il ne put réunir des souscriptions suffisantes pour en couvrir la dépense, et l'entreprise n'eut pas de suite. De retour à Vienne, il conçut les projets de la Société des amis de la musique et du Conservatoire de la capitale de l'Autriche; sa persévérance parvint à les réaliser : jusqu'à la fin de sa vie, il fut secrétaire de ces deux établissements. En mourant, il laissa au premier sa collection d'instruments, de portraits de musiciens et de manuscrits, parmi lesquels on remarque un recueil de matériaux pour l'histoire de la musique, en quarante-deux volumes, entièrement écrits de sa main.

SONNOYS (André), né vers 1540, à Mussy-l'Évêque, en Champagne, obtint au concours du *Puy de musique* d'Évreux, en 1577, le prix de la flûte d'argent, pour la composition de la chanson française à plusieurs voix, commençant par ces mots : *J'ai un joli courtaut* (verger).

SONNTAG (Christophe), docteur et professeur primaire de théologie à Altorf, naquit à Weida, dans le Voigtland, le 28 janvier 1654, et mourut le 6 mars 1717. On a de lui un livre intitulé : *De titulis psalmorum ; Silusiæ*, 1687, in-4° de six cents pages. Il y traite des instruments de musique des peuples de l'antiquité, particulièrement des Hébreux.

SONNTAG ou **SONTAG** (Henriette), plus tard comtesse de **ROSSI**, cantatrice célèbre, naquit à Coblence, le 13 mai 1805. Fille d'acteurs attachés aux théâtres de l'Allemagne rhénane, elle fut destinée dès ses premières années à la carrière dramatique; à l'âge de six ans, elle parut pour la première fois sur la scène, au théâtre de la cour de Darmstadt, dans l'opéra intitulé : *Donau Weibchen* (la Petite Femme du Danube), où

elle remplissait le rôle de Salomé. On y admira sa gentillesse, sa naïveté et la justesse parfaite de sa voix. A l'âge de neuf ans, mademoiselle Sontag perdit son père, et sa mère la conduisit à Prague, où elle joua de petits rôles d'enfant avec un succès qui acquérait de l'intérêt à mesure qu'elle avançait en âge. Depuis près de deux ans, elle se trouvait dans la capitale de la Bohême, sans avoir pu entrer au Conservatoire de musique, parce que les règlements ne permettent pas d'y admettre d'élève âgé de moins douze ans; par une exception spéciale, et en faveur de sa belle organisation musicale, il lui fut permis d'y fréquenter les cours lorsqu'elle eut atteint sa onzième année. Pendant quatre ans, ses études furent sérieuses, elle devint habile dans la lecture de la musique et dans le chant, quoique ses progrès sous ce dernier rapport fussent plutôt dus à son heureux instinct qu'à l'éducation vocale qu'on lui avait donnée. Ayant à peine atteint sa quinzième année, elle fut obligée de chanter à l'improviste le rôle de la princesse de Navarre dans l'opéra intitulé : *Jean de Paris,* pendant une maladie de la première actrice. L'émotion qui l'agitait dans cette occasion ne nuisit point à son succès, dont l'éclat décida de sa carrière. Ce fut alors qu'elle sortit du Conservatoire, où le maître de chapelle Tribensée lui avait enseigné les éléments de la musique, Pixis, le piano, Bayer et madame Czezka, la vocalisation et le chant. Elle se rendit à Vienne, où les fréquentes occasions qu'elle eut d'entendre madame Mainvielle-Fodor lui furent plus profitables que les leçons qu'elle avait reçues précédemment. Pendant un séjour de quatre ans dans cette ville, elle chanta alternativement au Théâtre italien et à l'Opéra allemand, développant chaque jour son talent, sans produire toutefois de sensation bien vive sur le public viennois.

En 1824, un engagement fut offert à mademoiselle Sontag pour l'Opéra de Leipsick : elle l'accepta, et se rendit dans cette ville avec sa mère. Ici commence l'époque glorieuse de sa vie d'artiste. Ses succès dans *le Freyschütz* et dans *l'Euríanthe,* de Weber, eurent tant d'éclat, qu'elle ne tarda point à être appelée à Berlin, pour chanter au théâtre de Kœnigstædt. Ses études à Vienne l'avaient surtout préparée à chanter le répertoire des opéras de Rossini ; mais la musique de l'illustre maître, qui jouissait de toute la faveur publique dans la capitale de l'Autriche, n'était pas estimée à Berlin à sa juste valeur. Quelques opéras allemands, et des ouvrages traduits du français étaient donc ceux où le talent de mademoiselle Sontag devait s'exercer : elle y porta tant de grâce et d'élégance, sa voix y parut si remarquable, par la justesse et l'égalité ; sa vocalisation, si facile et si pure, que bientôt sa réputation s'étendit dans toute l'Allemagne, et qu'elle fit la fortune du théâtre qui la possédait. On dit que ses premières relations avec le comte de Rossi, alors secrétaire de la légation de Sardaigne à Berlin, devenu ensuite son époux, remontent à cette époque, et que dès lors le mariage fut projeté.

A la fin de mai 1826, mademoiselle Sontag profita d'un congé qui lui était accordé pour se rendre à Paris: elle y débuta le 15 juin suivant dans le rôle de Rosine du *Barbier de Séville,* et y produisit la plus vive sensation par le fini de son chant, et le charme répandu dans toute sa personne. Dans la leçon de chant du second acte, elle exécuta les variations de Rode, laissant bien loin d'elle madame Catalani, qui avait abordé la première ce genre de difficultés. L'enthousiasme du public fut à son comble, et toutes les représentations qui suivirent ce premier essai eurent le même succès. Après *le Barbier de Séville,* mademoiselle Sontag chanta dans *la Donna del Lago* et dans *l'Italiana in Algieri*, dont les principaux morceaux avaient été transposés pour la voix de soprano. Le 29 juillet, elle joua la dernière des représentations pour lesquelles elle s'était engagée, et retourna à Berlin pour achever d'y remplir les engagements qu'elle avait contractés. Les applaudissements qui lui avaient été prodigués à Paris ne furent pas sans influence sur l'accueil qui lui fut fait au Théâtre de Kœnigstædt lorsqu'elle y reparut. Peut-être même est-il permis de dire que son mérite ne fut bien compris qu'alors par les habitants de Berlin. Chacune de ses représentations devint un triomphe, et ce fut avec de vifs regrets qu'on vit s'éloigner de nouveau la charmante cantatrice à la fin de 1827, pour aller remplir un engagement de longue durée au Théâtre-Italien de Paris. Le 2 janvier 1828, elle reparut sur cette scène, par le rôle de *Desdemona,* dans *Otello*. Les qualités qu'on avait admirées en elle deux ans auparavant s'étaient encore perfectionnées ; mais elles étaient insuffisantes pour un rôle tel que celui de *Desdemona*. Le sentiment dramatique, l'accent expressif se trouva faible en mademoiselle Sontag pour ce beau rôle de *Desdemona :* elle le comprit, et dès lors ses études se tournèrent vers la recherche et le développement de ce sentiment, condition première dans le chant de l'opéra

sérieux. Ses progrès surpassèrent à cet égard tout ce qu'on pouvait attendre, et la manière dont elle joua, dans les derniers temps de son séjour à Paris, le rôle de *donna Anna*, dans le *Don Juan* de Mozart, celui de *Semiramide*, et plusieurs autres, prouva qu'il y avait en elle non moins de chaleureuse inspiration que de goût et de grâce.

Au mois d'avril de la même année, cette charmante cantatrice se rendit à Londres, où elle excita le plus vif enthousiasme par son talent, et l'intérêt de la haute société par l'agrément de sa personne et la décence de ses manières. La représentation qu'elle y donna à son bénéfice, à la fin de la saison, produisit la somme énorme de deux mille livres sterling (environ cinquante mille francs). De retour à Paris, où le Théâtre Italien n'était point alors fermé pendant l'été, elle y vit commencer entre elle et madame Malibran une rivalité qui, dans l'esprit ardent de celle-ci, prit un caractère d'irritation et même de haine. Comme il arrive toujours, les partisans des deux cantatrices contribuèrent à donner à cette rivalité un caractère d'aigreur plus prononcé chaque jour. Il en résulta même des scènes fâcheuses lorsqu'elles furent engagées toutes deux au Théâtre Italien de Londres, pendant la saison de 1829. Ce ne fut pas sans peine que l'auteur de cette notice, qui se trouvait alors dans la même ville, parvint à opérer entre elles un rapprochement. Une circonstance imprévue lui vint en aide dans cette entreprise : elles avaient promis toutes deux de chanter dans un concert qui devrait être donné dans l'hôtel de Lord Saulton au bénéfice d'un musicien d'orchestre nommé *Ella* (devenu plus tard le fondateur de la *Musical union*, et le rédacteur des *Miscellaneous records* de cette société). L'auteur de cette biographie, qui s'était engagé à y accompagner au piano mademoiselle Sontag et madame Malibran, leur proposa d'y chanter ensemble le beau duo de *Semiramide* et d'*Arsace*, et parvint à les y déterminer. C'était la première fois que leurs voix se trouvaient réunies : l'effet de ce morceau ne peut se décrire, car ces deux grandes cantatrices, cherchant à se surpasser mutuellement, parvinrent toutes deux à un degré de perfection où elles ne s'étaient pas encore élevées. Ce fut par suite du succès de ce rapprochement que l'entrepreneur du Théâtre Italien de Paris conçut le projet de faire jouer dans *Semiramide* et dans *Tancredi* madame Malibran et mademoiselle Sontag, dont la réunion offrit le modèle d'un perfection qu'on n'entendra peut-être plus.

Depuis plus d'un an un hymen secret unissait mademoiselle Sontag et le comte de Rossi : des obstacles suscités par la famille de celui-ci avaient empêché de déclarer ce mariage. Il fut résolu, au commencement de 1830, que la célèbre cantatrice quitterait la scène. Elle ne consentit point en effet au renouvellement de son engagement à Paris, et le 18 janvier, elle chanta pour la dernière fois dans *Tancredi*. Cette représentation fut pour elle un de ces triomphes dont un artiste ne peut perdre le souvenir, quelle que soit la position où il se trouve ensuite. Avant de dire adieu pour jamais à sa gloire et au public, mademoiselle Sontag avait pris la résolution de faire un grand voyage, où elle se proposait de ne donner que des concerts ; mais arrivée à Berlin, elle céda au désir de ses amis, et reparut sur la scène pour quelques représentations. Le 19 mai 1830, elle y joua pour la dernière fois, et là se termina alors sa carrière dramatique. Elle partit ensuite pour la Russie, chanta à Pétersbourg et à Moscou, puis revint par Hambourg et par la Belgique, donnant partout des concerts avec des succès d'enthousiasme. Arrivée à Bruxelles, elle cessa de paraître en public, et son mariage ayant été déclaré, elle se rendit à la résidence de son mari, à La Haye, y vécut quelques années, puis alla à Francfort, où le comte de Rossi avait été envoyé comme ministre plénipotentiaire. En 1837, M. de Rossi fut envoyé à Pétersbourg, où le beau talent de la célèbre cantatrice obtint encore des succès d'enthousiasme chez elle et dans les salons de la haute aristocratie où l'appelait sa nouvelle position. Elle habita la Russie jusqu'en 1848 ; mais alors, des dérangements de fortune lui firent prendre la résolution de rentrer dans sa carrière d'artiste. Arrivée à Bruxelles dans l'hiver suivant, elle y donna des concerts où l'on put remarquer un certain affaiblissement de sa voix, mais non de son talent, dont la perfection ne laissait rien à désirer. De cette ville, elle se rendit à Paris, puis à Londres, où elle retrouva l'enthousiasme qu'elle y avait excité dans sa jeunesse. En 1852, elle partit pour l'Amérique, qu'elle parcourut tout entière en triomphatrice. Arrivée à Mexico, en 1854, elle y fut attachée au Théâtre Italien avec des appointements énormes. Le 11 juin de la même année, elle y chanta le rôle de *Lucrezia Borgia*. Le soir même, elle fut saisie par le choléra, contre lequel les secours de la médecine furent impuissants, et le 17 du même mois, elle expira. Ainsi finit un des plus beaux talents de cantatrice du dix-neuvième siècle.

SOR (Ferdinand), excellent guitariste et compositeur, naquit à Barcelone, le 17 février 1780. Dès l'âge de cinq ans, il essaya quelques accords sur la guitare et sur le violon de son père, et, sans aucune connaissance de la musique, se mit à composer de petits airs. Ses rares dispositions engagèrent ses parents à lui donner un maître, puis il entra dans un couvent, où un moine prit soin de son éducation musicale et lui donna quelques leçons de composition. Sorti de ce monastère, il assista aux représentations d'une troupe d'opéra italien qui se trouvait à Barcelone, et y puisa ses premières connaissances dans l'art du chant et dans l'instrumentation. Ayant trouvé dans la bibliothèque du théâtre un opéra intitulé *Telemacco*, composé par un certain Cipalla, il y adapta une musique nouvelle, qui fut exécutée avec succès, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. Dans la musique instrumentale, Haydn et Pleyel étaient devenus ses modèles. Quelque temps après, il se rendit à Madrid, et y trouva une puissante protectrice dans la duchesse d'Albe, qui l'engagea à écrire la musique d'un opéra bouffe ; mais la mort de cette dame le fit renoncer à ce travail. Le duc de Medina-Céli, qui prenait aussi intérêt au jeune artiste, lui donna le conseil d'instrumenter quelques oratorios ; puis Sor écrivit des symphonies, trois quatuors pour des instruments à cordes, un *Salve*, et beaucoup de chansons espagnoles. Après la guerre d'Espagne, où il servit avec le grade de capitaine, il fut obligé de se réfugier en France avec les partisans du roi Joseph. Charmé de ses talents, Méhul, Chérubini et Berton l'encouragèrent à rentrer dans la carrière de l'art. Après un court séjour à Paris, Sor se rendit en Angleterre, et ce fut alors qu'il se fit connaître par son habileté extraordinaire sur la guitare. Il composa aussi pour divers théâtres de Londres *la Foire de Smyrne*, opéra-comique, et la musique de trois ballets, *le Seigneur généreux*, *l'Amant peintre* et *Cendrillon*. Il paraît que ces ouvrages ne lui procurèrent pas de moyens suffisants d'existence, car il partit pour la Russie et fit représenter à Moscou son ballet de *Cendrillon*. Il écrivit une marche funèbre pour les obsèques de l'empereur Alexandre, et composa la musique du ballet *Hercule et Omphale*, à l'occasion de l'avénement au trône de l'empereur Nicolas. De retour à Paris, il essaya vainement de faire représenter un de ses ouvrages dramatiques sur un des théâtres de cette ville. Pressé par le besoin, il retourna à Londres, et y composa la musique du ballet *le Dormeur éveillé*, et plus tard l'opéra féerique *la Belle Arsène*. Outre ces ouvrages, il avait écrit aussi beaucoup de musique pour la guitare ; mais elle avait peu de succès, parce que son habitude de composer presque toujours à quatre parties, la rendait trop difficile pour les amateurs. Revenu à Paris, en 1828, pour la dernière fois, il y fit paraître de nouvelles productions, et après avoir langui pendant onze ans dans une situation voisine de la misère, malgré l'estime qu'on avait pour son talent, il mourut le 8 juillet 1839, à la suite d'une maladie aussi longue que douloureuse. Parmi ses œuvres pour la guitare, on remarque : 1° Divertissements pour guitare seule, op. 1, 2, 8, 13 ; Paris, Meissonnier. 2° Fantaisies, *idem*, op. 4, 7, 10, 12, 16 ; *ibid*. 3° Variations, op. 3, 9, 11, 20 ; *ibid*. 4° Douze études, op. 6 ; *ibid*. 5° Sonate, op. 15 ; *ibid*. Le même éditeur a publié la collection des œuvres complètes de Sor. Sa grande méthode pour la guitare a été publiée à Londres, et à Paris, chez l'auteur.

SORGE (Georges-André), organiste à Lobenstein, naquit à Mellenbach, dans la principauté de Schwarzbourg, le 29 mars 1703. Nicolas Walther et Gaspard Tischer, organistes de ce lieu, furent ses premiers maîtres de musique. Lorsque ce dernier fut nommé organiste à Schney, en Franconie, Sorge l'y suivit, et se livra pendant deux ans avec beaucoup de zèle à l'étude du clavecin. De retour dans son pays, il y étudia les lettres et les sciences sous la direction du second pasteur de Mellenbach. La lecture des traités de composition partagea aussi son temps, et ses progrès dans cet art furent rapides. A dix ans, il avait déjà écrit plusieurs morceaux de musique d'église ; à dix-neuf, il obtint la place d'organiste à Lobenstein, et satisfait de cette humble position, il y passa le reste de sa vie, uniquement occupé de son art et des sciences qui y sont relatives. Il mourut à Lobenstein, le 4 avril 1778, à l'âge de soixante-quinze ans, dont cinquante-six s'écoulèrent dans le calme de cette petite ville. Bien qu'on puisse regretter qu'un homme de son mérite n'ait pu développer ses idées sur un plus vaste théâtre, et dans les communications du monde, où la roideur de ses opinions se serait assouplie, peut-être la vie monotone et paisible qu'il connut seule fut-elle favorable à ses travaux, qui furent considérables. Comme artiste, il méritait d'être plus connu ; car il fut bon organiste, ainsi que le prouvent les ouvrages suivants, publiés à Nuremberg : 1° Six sonates pour le clavecin, imprimées en

1738. 2° Vingt-quatre préludes pour l'orgue, suivis de fugues à deux sujets, dans les vingt-quatre tons, deux parties in-fol. 3° *Klavier Uebung in 6 nach italiænischen gusto gesetzen Sonatinen* (Exercices de clavecin consistant en six petites sonates dans le goût italien), en trois parties. 4° *Wohlgewürtzte Klangspeizen in VI Parthien* (Nourriture sonore bien assaisonnée, consistant en six pièces, pour le clavecin). 5° Petites sonates pour l'orgue. 6° Vingt-quatre préludes courts pour l'orgue. 7° Nouvelles sonates pour l'orgue. 8° Six symphonies pour le clavecin. 9° *Toccata per omnem circulum 24 modorum*, pour le clavecin avec un violon. 10° Douze menuets pour clavecin. 11° Duos pour deux flûtes. Sorge a laissé en manuscrit : 12° Musique d'église pour une année entière, à quatre voix et six instruments. 13° Beaucoup de cantates pour diverses circonstances. 14° Pièces d'orgue dans tous les tons. 15° Trois fugues sur les quatre lettres du nom de *Bach*. 16° Soixante-douze préludes pour l'orgue ou le clavecin. 17° Douze petites fugues faciles. 18° Douze grandes fugues difficiles. 19° Douze trios pour l'orgue, à deux claviers et pédale. 20° Quarante-quatre préludes pour des cantiques, avec pédale obligée.

Sorge est connu surtout comme théoricien et écrivain didactique sur la musique. Beaucoup d'instruction, particulièrement dans le calcul, et l'originalité des idées, distinguent ses ouvrages de la multitude de ceux qui parurent de son temps en Allemagne. En voici la liste : 1° *Genealogia allegorica intervallorum octavæ diatonico-chromaticæ*, das ist : *Geschlechtregister der Intervallen nach Anleitung der Klænge des grossen Waldhorn*; Hof, 1741, in-8°. Ce petit écrit, où Sorge examine la nature de l'échelle chromatique formée par les sons du cor, est le plus rare de ses ouvrages. 2° *Anweisung zur Stimmung und Temperatur, in einen Gespræche* (Instruction pour l'accord et le tempérament, en dialogues); Hambourg, 1744, in-8°. 3° *Gespræch von der Prætorianischen, Prinzischen, Werkmeisterischen, Neidhardtischen, Niedtschen, und Silbermannischen Temperatur, wie auch vom neuen System Teleman's* (Dialogue sur les tempéraments de Prætorius, de Prinz, de Werkmeister, de Neidhœrdt, de Niedt et de Silbermann, ainsi que sur le nouveau système de Telemann); Lobenstein, 1748, in-8°. 4° *Ausführliche und deutliche Anweisung zur rational Rechnung, und der damit verknüpften Aussmessung und Abtheilung des Monochords*, etc. (Principes du calcul rationnel, de la mesure et de la division du monochorde); Lobenstein, 1749, in-8° de trois cent huit pages. Savant ouvrage, un des meilleurs sur cette matière, et peut-être le meilleur de tous. 5° *Gründliche Untersuchung, ob die Schrœterischen Klaviertemperaturen Vorgleischschwobend passiren kœnnen oder nicht* (Examen du tempérament du clavecin de Schrœter, etc.); Lobenstein, 1754, in-8° de trente-huit pages. 6° *Verbesserter musikalischer Cirkel* (Cercle musical (des tons) perfectionné), tableau in-fol. 7° *Vorgemach der musikalischen Composition, oder ausführliche, ordentliche und vorheutige Praxin hinlængliche Anweisung zum Generalbass, durch welche ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkenntniss aller in der Composition und Clavier vorkommenden con- und dissonirenden Grund-Sætze und wie mit denenselben Natur, Gehœrung, Kunstmœssig umzugehen, kommen, folglich nicht nur ein gutes Clavier als ein Compositor extemporaneus spielen lernen*, etc. (Antichambre de la composition musicale, ou instruction détaillée, régulière et suffisante pour la pratique actuelle de la basse continue, etc.); Lobenstein, 1745-1747, trois parties in-4°, formant ensemble quatre cent trente-deux pages de texte et quarante pages d'exemples. C'est dans cet ouvrage que Sorge a établi un des principes fondamentaux de l'harmonie; principe méconnu avant lui, savoir, qu'un accord dissonant existe par lui-même dans la tonalité moderne, abstraction faite d'aucune modification d'accord consonnant (1). 8° *Compendium Harmonicum, oder kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie von diejenigen, welche den Generalbass und die Composition studieren, in der Ordnung, welche die Natur des Klangs an die Hand giebt* (Idée abrégée de la science de l'harmonie, etc.); Lobenstein, 1760, in-4° de cent vingt et une pages et vingt-quatre planches de musique. Une critique que Sorge fit dans cet ouvrage de quelques principes de Marpurg, lui suscita, de la part de celui-ci, de violentes attaques (voyez Marpurg). 9° *Anweisung Claviere und Orgeln gehœrig zu temperiren und zu stimmen* (Instruction pour accorder les orgues et les clavecins); Lobenstein, 1758, in-4°. Gerber cite une édition de cet ouvrage publiée à Leipsick, en 1771; je doute de son existence. 10° *Kurze Erklærung des Canonis harmonici*

(1) Voyez, sur ce sujet, mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (Paris, 1841, in-8°), p. 122-124.

(Court éclaircissement du canon harmonique); Lobenstein, 1763, in-fol. de quatre pages. 11° *Die Natur des Orgelklangs* (Sur la nature des sons de l'orgue); Hof, 1711, in-8°. 12° *Der in der Rechen-und Messkunst wohlerfahrne Orgelbaumeister, welcher die behœrige Weite und Længe aller Orgelpfeiffen ihren erforderlichen Raum, die nœthige Metalldicke, die Grœsse der Cancellen und Canæle*, etc. (Le facteur d'orgue bien instruit dans les principes du calcul et de la géométrie, etc.); Lobenstein, 1773, in-4° de soixante-huit pages, avec cinq planches in-fol. 13° *Anmerküngen über Quanzens Dis und Eb Klappe* (Remarques sur les clefs de *ré* dièse et de *si* bémol ajoutées par Quantz à la flûte). Ce morceau se trouve dans le quatrième volume des Essais de Marpurg. 14° Remarques sur le système d'intervalles du professeur Euler, dans le quatrième volume des notices de Hiller. 15° *Anleitung zur Fantasie, oder in der schœnen Kunst, das Clavier, wie auch andern Instrumente aus dem Kopfe zu spielen; nach theoretischen und praktischen Grundsætzen* (Introduction à la fantaisie, ou dans le bel art de jouer (improviser) sur le clavecin, ainsi que sur d'autres instruments, d'après des principes théoriques et pratiques); Lobenstein (sans date), in-4° de quatre-vingts pages, avec dix-sept planches de musique. Sorge a laissé en manuscrit un ouvrage concernant l'union de la mélodie avec l'harmonie.

SORIANO (François), savant compositeur de l'école romaine, naquit à Rome, en 1549. A l'âge de quinze ans, il fut admis comme enfant de chœur à l'église de Saint-Jean-de-Latran, et y reçut sa première instruction dans la musique d'Annibal Zoilo, puis de Bartholomé Roy, maîtres de cette chapelle. Après avoir perdu sa voix juvénile, il devint pendant quelque temps élève de Jean-Baptiste Montanari, maître peu connu, puis il entra dans l'école de Jean-Marie Nanini, et eut en dernier lieu pour maître l'illustre Pierluigi de Palestrina. Le génie de l'art développé par des études si sérieuses et si bien dirigées fit de François Soriano un des plus remarquables musiciens d'une école où l'on en comptait un grand nombre d'un mérite très-élevé. En 1587, il obtint la place de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure; mais il y renonça au mois d'août 1589, pour prendre une position semblable à l'église Saint-Louis-des-Français, par des motifs qui sont inconnus. Soriano paraît avoir occupé, à deux époques différentes, la place de maître de chapelle de Saint-Louis-des-Français, la première fois avant d'entrer à Sainte-Marie-Majeure, c'est-à-dire avant 1581, ou, du moins, au commencement de cette année, car il y a de lui un ouvrage intitulé : *Di Francesco Soriano Romano, maestro di cappella di Santo Luigi, il primo libro di Madrigali a cinque voci, novamente da lui composti, et dati in luce. In Venetia appresso Angelo Gardano*, 1581, in-4°. L'épître dédicatoire, à Guillaume de Gonzague, duc de Mantoue et de Montferrat, est datée de Rome, le 20 avril 1581. Ce fut donc pour la seconde fois qu'il fut appelé à l'église Saint-Louis-des-Français, en 1588. Pendant dix ans, il remplit ses fonctions à celle-ci ; puis il fut appelé en la même qualité à Saint-Jean-de-Latran, en 1599 : mais l'année suivante, il rentra à la basilique de Sainte-Marie-Majeure, avec le titre de bénéficier et y resta jusqu'en 1603, où la place de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican lui fut donnée. Ce savant compositeur mourut au mois de janvier 1620, et fut inhumé à Sainte-Marie-Majeure. Les œuvres connues de Soriano sont les suivantes : 1° *Il libro primo di Madrigali a 5 voci;* Venise, Gardane, 1581, in-4°; c'est l'ouvrage qui vient d'être cité. La première édition avait été publiée à Rome, dans la même année. 2° *Il libro secondo di Madrigali a 5 voci; Roma, Coattino*, 1792. 3° *Motetti a 8 voci; Roma, Mutio*, 1597. 4° *Il libro primo di Madrigali a quattro voci; Roma, per gli eredi del Mutio*, 1601. 5° *Il secondo libro di Madrigali a 4 voci;* ibid., 1602. 6° *Missarum liber primus; Roma, apud Jo. Baptistam Roblettum, anno* 1609, in-fol. On trouve dans ce recueil plusieurs messes à quatre voix, deux à cinq voix, trois à six voix, et la fameuse messe du pape Marcel, composée à 6 voix, par Palestrina, et arrangée à huit voix par Soriano. 7° *Canoni et oblighi di cento et dieci sorte sopra l'Ave maris Stella à* 3, 4, 5, 6, 7, 8 *voci; Roma, Robletti*, 1710, in-fol., chef-d'œuvre de science et de facture élégante qui doit être considéré comme le plus bel ouvrage de l'auteur. Zacconi (*voyez* ce nom) a fait, en 1625, la résolution en partition de tous les morceaux de cet œuvre : on en trouve le manuscrit dans la bibliothèque du lycée musical de Bologne. 8° *Il libro primo di salmi e motetti a* 8, 12, 16 *voci;* Venise, Vincenti, 1614. 9° *Il secondo libro*, idem; *ibid.*, 1616, in-4°. 10° *Villanelle a tre voci;* Venise, Vincenti, 1617, in-4°. 11° *Magnificat* et Passion à quatre voix ; Rome, Robletti, 1619, in-fol. On trouve en tête de l'ouvrage le portrait de Soriano, à l'âge de soixante-dix ans.

SORIANO-FUERTES (D. Mariano), compositeur, littérateur et historien de la musique, est né en 1817, à Murcie, chef-lieu de la province de ce nom (Espagne). Son père, D. Indalecio Soriano-Fuertes, était compositeur et directeur de la musique de la chambre du roi. Dirigé par lui dans ses études musicales, le jeune Mariano fit en même temps ses études littéraires et scientifiques. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quinze ans, il entra à la direction de la loterie, comme employé. Après qu'il eut passé quelque temps dans cette situation, son père ayant remarqué qu'il avait peu de goût pour le travail des bureaux, prit la résolution de le faire entrer dans l'état militaire et le fit admettre, en effet, comme cadet dans le régiment de cavalerie dit de *Reyna Governadore*. Telle n'était pas toutefois la carrière qu'aurait choisie le jeune homme; épris d'un goût passionné pour la musique, il aurait voulu cultiver cet art et en faire sa profession. En vain son père lui répétait souvent qu'en Espagne il n'y a ni honneur ni profit pour un musicien : M. Soriano-Fuertes y voyait la jouissance que donne l'art, et c'était assez pour lui. Être compositeur de musique lui paraissait le sort le plus digne d'envie. Devenu libre de donner à son existence une direction qui répondît à ses goûts, il rentra dans la vie civile et reprit ses études musicales. En 1841, il commença, avec un de ses amis, la publication du premier journal de musique qui ait paru en Espagne; son titre était *Iberia musical y literaria*. Le temps n'était pas venu où une entreprise de ce genre pouvait prospérer dans la patrie de l'auteur; après y avoir dépensé de l'argent qui ne rentra pas, M. Soriano-Fuertes dût cesser sa publication hebdomadaire. A la même époque, il était préoccupé du désir de voir l'Espagne en possession d'un théâtre national de musique, qui n'avait jamais eu jusqu'alors d'existence permanente. Voulant prêcher d'exemple, il chercha ses sujets de pièces dans les chants populaires, et écrivit quelques-uns de ces petits opéras-comiques appelés *Zarzuelas* en Espagne, tels que *Geroma la Castañera* (Géroma la joueuse de castagnettes), en un acte, qui obtint un accueil favorable à Madrid et dans les provinces, *El Ventozzillo de Alfarache*, et *la Fexia di Santi-Ponce*. Ayant été nommé professeur de l'Institut espagnol, en 1843, il publia, dans la même année, une méthode de solmisation pour ses élèves; cet ouvrage fut approuvé par les artistes et par la presse périodique. En 1844, M. Soriano-Fuertes obtint sa nomination de directeur du Lycée de Cordoue. Il y écrivit un *Stabat Mater*, une messe de *Requiem*, et la zarzuela intitulée : *A Belan van los zagales*. De Cordoue, il passa à Séville et de là à Cadix, où il composa l'opéra-comique *El Tio canigitao*. De retour à Séville, il y fut nommé directeur de musique du grand théâtre de *San-Fernando*, et écrivit l'opéra-comique *la Fabrica de Tabacos de Seville*, suivi d'un divertissement. En quittant Séville une seconde fois, il retourna à Cadix et y prit la direction du théâtre principal, à laquelle il ajouta, en 1850, la direction du théâtre de la Comédie. Il écrivit pour ces scènes plusieurs ouvrages, dont le plus important est *Lola la Gaditana* (Lola la bohémienne). En 1852, M. Soriano-Fuertes fut nommé directeur de musique du grand théâtre de Barcelone; depuis cette époque, il n'a plus quitté cette ville. Il a publié diverses œuvres littéraires dont l'objet n'appartient pas à cette *Biographie des musiciens*; mais il est auteur de deux ouvrages relatifs à la musique qui doivent être mentionnés ici. Le premier a pour titre : *Musica Araba-Española, y conexion de la musica con la astronomia, medicina y arquitectura; Barcelona*, 1853, in-8° de cent trente-trois pages. L'autre ouvrage, beaucoup plus important, est intitulé : *Historia de la Musica espanola desde la Venda de los Fenicios hasta de anno de* 1850 (Histoire de la musique espagnole depuis l'arrivée des Phéniciens jusqu'à l'année 1850); Madrid et Barcelone, 1855-1859, quatre volumes grand in-8°, avec un grand nombre de planches de musique et le portrait de l'auteur. Bien qu'un certain nombre de faits établis par M. Soriano-Fuertes dans cet ouvrage soient contestables, son livre n'en est pas moins très-digne d'intérêt, car c'est la seule histoire qui existe de la musique en Espagne; histoire d'ailleurs peu connue, même des Espagnols, et qui a exigé beaucoup de recherches. En 1860, M. Soriano-Fuertes a fondé *La Gaceta musical Barcelonesa*, parvenue aujourd'hui (1864) à sa quatrième année. Cet artiste littérateur est chevalier de l'ordre royal de Charles III, de l'ordre militaire de première classe de Saint-Ferdinand, honoré de la grande médaille d'or de l'Institut espagnol, et membre de plusieurs sociétés savantes et littéraires.

SORTI (Barthélemy), né à Padoue, vers 1540, est connu par un ouvrage intitulé : *Il primo libro de Madrigali a quattro et cinque voci con due dialoghi a sette voci; in Venetia, per i figli di Ant. Gardano*, 1575, in-4°.

SOTO (François), né en 1534, à Langa, au diocèse d'Osma, en Espagne, se rendit à Rome dans sa jeunesse, et fut admis, en qualité de chapelain-chantre, à la chapelle pontificale, le 8 juin 1562. Ami de saint Philippe Neri, il entra, le 17 décembre 1575, dans la congrégation de l'Oratoire fondée par ce saint, et y eut la direction de la musique. Sincèrement pieux, il fonda à Rome un couvent de carmélites, le premier de cet ordre qui ait été établi dans la ville sainte. Soto mourut le 25 septembre 1619, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Il avait fait imprimer le troisième livre des *Laudi spirituali* composés pour l'Oratoire par Palestrina et autres maîtres, dont Animuccia avait publié les deux premiers. Ce livre a pour titre : *Il terzo libro delle laudi spirituali a tre e a quattro voci;* Rome, Alexandre Gardane, 1588. Plus tard, il réunit les trois livres et les publia sous ce titre : *Libro delle laudi spirituali dove in uno sono compresi i tre libri gia stampati, e ristretta la musica a più brevità e facilità, e con l'aggiunta di molte laudi nuove;* Rome, Gardane, 1589. Enfin, Soto fit paraître, en 1591, chez le même imprimeur : *Il quarto libro delle laudi spirituali a tre e quattro voci.* Il n'a indiqué les noms d'aucun des compositeurs de ces pièces; mais on croit qu'il a usé de cette précaution par humilité et pour ne pas se nommer lui-même comme auteur des morceaux qui lui appartenaient dans le recueil. Le portrait de Soto se trouve dans le livre d'Adami de Bolsena (*voyez* ce nom).

SOTO (José), prêtre et organiste de la cathédrale de Barcelone, né dans cette ville, vers la seconde moitié du quinzième siècle, est auteur d'un livre fort rare intitulé : *Tractado de Canto llano* (Traité du plain-chant); Barcelone, 1512, in-4°.

SOTOS (André DE), professeur de guitare à Madrid, né dans l'Estramadure, vers 1730, s'est fait connaître par un livre intitulé : *Arte para aprender com facilidad y sin maestro a templar y taner rasgado la guitarra de cinco ordenes, o chordas, y tambien la de quatro, o seis ordines, llamadas guitarra Española, banduria, y vandola; y tambien el tiple,* etc. (Méthode pour apprendre avec facilité et sans maître à accorder et jouer par accords arpégés avec le pouce, la guitare à cinq cordes ainsi que celles à quatre ou à six cordes, appelées *guitare espagnole, pandore et guitare à bandoulière* (1), comme aussi à y jouer le chant, etc.); Madrid, 1764, in-12 de soixante-trois pages.

SOTTONA (Jean), musicien espagnol, et professeur de musique à Valence, est auteur d'un livre intitulé: *Le Maître de musique, ou Cours complet et raisonné de musique élémentaire;* Valence, madame Kippeurt, 1841, in-4°.

SOUBIES (Pierre-François), né à Bagnères de Bigorre, le 21 mai 1803, commença l'étude de le musique en même temps que ses humanités. Plus tard, ses parents l'envoyèrent à Toulouse pour y suivre les cours de l'école de droit; il profita de son séjour dans cette ville pour augmenter ses connaissances musicales. En 1826, il y fit exécuter une scène lyrique, dans une représentation au bénéfice des Grecs. Arrivé à Paris, pour y faire son stage d'avocat, il sentit la nécessité de régulariser son instruction dans l'harmonie et reçut pendant un an les leçons de M. Vergnes, un des meilleurs élèves de Reicha. Fixé ensuite dans le ressort de la cour royale de Pau, il y exerça sa profession avec distinction, sans négliger l'art auquel il était redevable de ses plus douces jouissances. En 1840, il obtint une médaille au concours de composition de Toulouse, et, en 1845, il fit représenter, au théâtre de cette ville, *la Bohémienne,* opéra en trois actes, de sa composition, dont la musique obtint un accueil favorable et qui eut plusieurs représentations. Il a publié plusieurs œuvres vocales, empreintes du caractère montagnard, entre lesquelles on distingue le *Chant des pâtres pyrénéens,* dédié à Rossini. Depuis 1848 jusqu'en 1852, M. Soubies fut détourné de ses occupations favorites par les événements politiques, comme préfet et comme représentant du département des Hautes-Pyrénées. Rentré dans sa ville natale, en 1852, il y a fondé des écoles gratuites de musique, et une société philharmonique qui contribue aux plaisirs des baigneurs de cette localité thermale.

SOUBRE (Étienne-Joseph), directeur du Conservatoire de Liége, né dans cette ville, le 30 décembre 1813, a fait ses études musicales au Conservatoire. Son premier instrument fut le basson; puis il reçut des leçons de piano de Jalhaut, et M. Daussoigne-Méhul, alors directeur du Conservatoire de Liége, fut son professeur d'harmonie et de contrepoint. Après

(1) La bandoulière de la guitare était autrefois un ruban ou cordon attaché d'un bout à la tête de l'instrument, et de l'autre à l'extrémité opposée. Cette bandoulière passait sur l'épaule droite et sous le bras gauche de l'exécutant; elle soutenait l'instrument lorsque la main gauche abandonnait le manche pour faire, avec le pouce, l'office de *capo-dastro,* ou sillet mobile.

avoir obtenu les premiers prix de ces dernières parties de l'art dans les concours de cette école, il se présenta au grand concours de composition institué par le gouvernement belge, et le premier prix lui fut décerné, en 1841, pour la cantate intitulée *Sardanapale,* qui fut exécutée solennellement dans un concert du Conservatoire royal de Bruxelles. Devenu pensionnaire de l'État en sa qualité de lauréat, il voyagea alors en Italie, en Allemagne et passa environ six mois à Paris. De retour dans sa patrie, M. Soubre se livra à l'enseignement et à la composition, d'abord à Liége, puis à Bruxelles. Ses premiers ouvrages furent des chants en chœur pour des voix d'hommes entre lesquels on distingue son *Hymne à Godefroid de Bouillon,* qui fut exécuté par quinze cents chanteurs et instrumentistes, au festival d'Anvers, en 1850. En 1853, il prit part au concours ouvert par l'Académie royale de Belgique, pour la composition d'une symphonie triomphale : son ouvrage fut exécuté, en 1854, dans un des concerts du Conservatoire de Bruxelles. Son grand opéra en trois actes, *Isoline, ou les Chaperons blancs,* fut représenté au Théâtre-Royal de Bruxelles, en 1855, et obtint un succès honorable. En 1856, M. Soubre écrivit la musique de la cantate composée par M. André Van Hasselt pour le vingt-cinquième anniversaire du règne du roi Léopold I^{er}. A cette occasion, il fut fait chevalier de l'ordre de Léopold. Chargé par le gouvernement de composer une messe de *Requiem* à grand orchestre pour la première journée des fêtes nationales, en 1860, M. Soubre produisit un bon ouvrage qui fut exécuté le 23 septembre de la même année, et que la Société *Concordia,* d'Aix-la-Chapelle, fit entendre de nouveau en 1861. Parmi les autres productions de cet artiste, on compte un *Stabat Mater* avec orchestre ; *Ave verum* à cinq voix, *idem; Ecce panis,* avec orgue; douze morceaux religieux pour voix de femmes, sur des textes latins ; un recueil de six hymnes à deux voix de soprano; des cantates ; ouvertures ; symphonies ; airs détachés ; environ cinquante mélodies et petits duos ; enfin, un grand nombre de chœurs pour des voix d'hommes qui ont été chantés par toutes les sociétés chorales de la Belgique. M. Soubre a dirigé la première société de chœurs d'hommes instituée à Liége, depuis 1838 jusqu'en 1844 ; puis il fut chargé de la direction de l'ancienne *Réunion Lyrique,* de Bruxelles. Pendant plusieurs années, il fut chef d'orchestre de la *Société Philharmonique,* de cette ville. En 1861, il fut chargé par le gouvernement de l'inspection des cours de musique dans les établissements de l'enseignement moyen ; enfin, en 1862, il a succédé à M. Daussoigne-Méhul, dans la direction du Conservatoire de Liége.

SOUHAITTY (le P. Jean-Jacques), religieux de l'observance de Saint-François, du couvent de Paris, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Ayant imaginé de substituer des chiffres aux notes pour écrire la musique, et particulièrement le plain-chant, ce moine publia son système sous ce titre : *Nouveaux éléments du chant ou l'essai d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter, laquelle débarrasse entièrement le plain-chant et la musique de clefs, de notes, de muances, de guidons ou renvois, de lignes et d'espaces, des bémol, bécarre, nature, etc., en rend la pratique très-simple, très-naturelle et très-facile à retenir, sans y altérer rien dans la substance; et fournit de plus une tablature générale, aisée et invariable, pour tous les instruments de musique, etc.;* Paris, Pierre le Petit, 1677, in-4° de cinquante-six pages. La première édition, publiée à Paris, en 1665, in-4°, avait simplement pour titre : *Nouvelle Méthode pour apprendre le plain-chant et la musique.* Il paraît que la méthode du P. Souhaitty fut l'objet de quelques critiques, car il la reproduisit deux ans après avec des réponses à ces critiques; ce second ouvrage a pour titre : *Essai du chant de l'église par la nouvelle méthode des nombres, contenant, outre la clef, les principes et les tables de cette méthode. 1° Une introduction à l'art de chanter par nombres. 2° Les réponses à toutes les objections qu'on a faites. 3° Quelques avis pour bien pratiquer le chant de l'église;* Paris, Thomas Jolly, 1679, in-8° de vingt pages non numérotées, et de quarante pages chiffrées. Le système du P. Souhaitty consiste à représenter les sons *ut, ré, mi, fa, sol, la, si,* par 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Il suppose l'étendue générale des voix et des instruments renfermée dans quatre octaves. La première octave est exprimée par chiffres suivis d'une virgule ; la seconde, par les chiffres simples, 1-2-3-4, etc.; la troisième, par les mêmes chiffres suivis d'un point; et la quatrième, par les chiffres suivis d'un point et virgule. L'objet principal du système était le plain-chant, car, l'auteur avoue (p. 21), qu'il était médiocrement musicien ; aussi n'a-t-il pensé qu'à représenter les demi-tons du troisième au quatrième degré, et du

septième à la tonique, par un 3 et par un 7 barrés; quant aux dièses et aux bémols accidentels, il ne s'en est pas occupé. Pour exprimer la valeur des notes, le P. Souhaitty n'a rien trouvé de mieux que de placer au-dessous des chiffres les lettres *a, b, c, d, e, f, g, h,* qui représentent de valeurs de temps décroissantes par 2, 4, 8, etc. A l'égard des décompositions de mesures, il n'en parle pas. Comme on vient de le dire, cette méthode n'était réellement applicable qu'au plain-chant. L'auteur en a reconnu lui-même l'insuffisance pour la musique, car il dit (p. 20) : *Voilà succinctement ce que l'on peut dire, et toutes les instructions qu'on peut donner dans un essai informe, tel qu'est celui-ci.* En 1742, J.-J. Rousseau (*voyez* ce nom) proposa aussi un projet de notation par les chiffres qu'il présentait comme préférable à ce qui est en usage. Il développa depuis lors ce projet dans sa *Dissertation sur la musique moderne.* Laborde (*Essai sur la musique,* t. III, p. 688) assure que la méthode de Rousseau n'est autre que celle du Père Souhaitty, et qu'il s'en est emparé sans indiquer la source où il l'avait prise. Il suffit de jeter les yeux sur le système des signes du philosophe de Genève pour voir qu'il diffère essentiellement de celui du franciscain, quant à l'ensemble de la conception, et qu'il n'y a d'analogie entre eux que par la nature des signes. Il est probable que Laborde n'avait pas vu le livre de Rousseau, et qu'il n'en a parlé que d'après des notes inexactes. Au reste, le P. Souhaitty n'est, pas plus que Rousseau, l'inventeur des chiffres employés pour la notation de la musique; plusieurs anciennes tablatures ont été faites au moyen de ces signes.

SOULLIER DE ROBLAIN (Charles-Simon-Pascal), né à Avignon (Vaucluse), le 16 avril 1797, fit ses études classiques jusqu'à la rhétorique au Lycée de cette ville, et plus tard se livra à l'étude de la musique, sous la direction de Dubreuil, élève de Méhul. Destiné au commerce, il s'en occupa dès l'âge de dix-huit ans, sous la direction de son père, négociant, puis agent de change; mais ses goûts pour la littérature et les arts lui firent ensuite abandonner les affaires. La plus grande partie de la carrière de M. Soullier appartient aux travaux littéraires étrangers à l'objet de cette Biographie, où il n'est mentionné que pour ses productions musicales. Arrivé à Paris, il y publia quelques romances avec accompagnement de piano chez Pacini et chez Romagnesi, parmi lesquelles on a remarqué : *les Châteaux en Espagne, l'Effet du regard, la Valse du hameau,* etc. Vers 1834, il fonda le journal de chant intitulé : *le Troubadour normand,* puis *la Gazette des Salons,* journal de musique et des modes. Après s'être marié à Paris, en 1835, M. Soullier retourna à Avignon et s'y occupa principalement de littérature. Parmi ses productions en ce genre, on remarque particulièrement sa *Traduction en vers français des satires de Perse avec le texte en regard,* etc.; Paris, Delaunay, 1837. De retour à Paris, en 1848, M. Soullier y a fondé plusieurs journaux et publié divers ouvrages, au nombre desquels est celui qui a pour titre : *Nouveau Dictionnaire de musique illustré, élémentaire, théorique, professionnel et complet ;* Paris, F. Bagault, un volume gr. in-8°. En 1862, ce littérateur musicien a fondé un journal de musique qui paraît deux fois chaque mois sous le titre : *l'Union chorale de Paris, Revue musicale de la quinzaine, destinée aux sociétés chorales ou philharmoniques de la France et de l'étranger.* Cette publication est parvenue à sa seconde année (1864).

SOUSA-VILLALOBOS (Mathias DE), bachelier en droit de l'université de Coïmbre, et maître de chapelle à Elvas, en Portugal, naquit dans cette dernière ville, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un traité du plain-chant intitulé : *Arte de Canto chaõ;* Coïmbre, 1688, in-4°.

SOUSSMANN (Henri), né à Berlin, le 23 janvier 1796, était fils d'un musicien de cette ville, dont il reçut les premières leçons, à l'âge de six ans, particulièrement pour le violon; puis il devint élève de Schrœck, bon professeur de flûte, qui le dirigea jusqu'à l'âge de seize ans. Par ses études et sa belle organisation, il est devenu un des virtuoses les plus remarquables de son temps. A l'âge de seize ans, il entra dans la musique d'un régiment d'infanterie, et pendant les années 1813 et 1814, il fit, en cette qualité, les campagnes contre la France. Après avoir reçu son congé, il voyagea pour donner des concerts, et se rendit en Russie. Après avoir été longtemps première flûte du Grand-Opéra de Pétersbourg, il eut, en 1836, le titre de directeur de musique du Théâtre-Impérial. Il est mort à Pétersbourg, au mois de mai 1848. On a publié de sa composition : 1° Quatuor pour quatre flûtes, op. 5; Berlin, Lischke. 2° Thème varié pour flûte avec quatuor, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Pot-pourri pour flûte et violon, avec violon, alto et basse, op. 7; Berlin, Lischke. 4° Duos concertants pour deux flûtes, op. 2, 4 et 24; Berlin, Lischke; Leip-

sick, Breitkopf et Hærtel. 5° Sérénade pour flûte et guitare, op. 6; *ibid.* 6° Concertino pour flûte et orchestre; Mayence, Schott. 7° Deux quatuors pour quatre flûtes, Hambourg, Schubert et Niemeyer. 8° Trio concertant pour deux flûtes et piano, op. 30; Leipsick, Hofmeister. 9° Grande fantaisie pour flûte et piano, op. 28; Leipsick, Hofmeister. 10° Vingt-quatre études pour flûte, dans tous les tons, op. 33; Hambourg, Schubert. 11° Trente grands exercices ou études dans tous les tons, en deux parties; Mayence, Schott. 12° Méthode pratique de flûte en quatre cahiers, op. 54; Hambourg, Schubert.

SOUTH (Robert), chanoine de l'église du *Christ*, à Oxford, naquit en 1633, à Hackney, dans le Middlesex, et mourut le 8 juin 1716. Tour à tour vendu à tous les partis qui, de son temps, agitaient l'Angleterre, et les trahissant après les avoir flattés, il a laissé une mémoire peu honorée. Il était encore à l'université d'Oxford, lorsqu'il publia un petit poëme latin intitulé : *Musica incantans, sive poema exprimens musicæ vires; Oxonii*, 1655, in-4°.

SOWINSKI (Albert), d'une noble et ancienne famille polonaise, est né vers 1803, à Ladyzyn, dans la partie méridionale de l'Ukraine. Après avoir passé paisiblement les premières années de sa jeunesse, occupé de l'étude du piano, il se rendit à Vienne, et devint élève de Charles Czerny et de Leidesdorf pour cet instrument. Le chevalier de Seyfried lui donna des leçons de composition, et il étudia l'instrumentation sous la direction de Gyrowetz. L'amitié de Hummel, de Moscheles, de Schubert et de l'abbé Stadler ne fut pas étrangère à ses progrès, car il reçut de ces artistes distingués d'utiles conseils. Après deux années de séjour dans la capitale de l'Autriche, Sowinski partit pour l'Italie, visita Rome et Naples, puis se rendit à Paris, où il arriva en 1830, et où il s'est fixé. Il s'y est fait entendre dans plusieurs concerts, et y a publié beaucoup de compositions pour son instrument. Pendant plus de trente ans, il s'est livré à l'enseignement du piano dans cette grande ville, et y a été compté parmi les meilleurs maîtres pour cet instrument. En 1841, il a fait exécuter à Paris une ouverture de sa composition, et dans l'année suivante, une symphonie qui a pour titre : *la Fatalité*. Dans l'été de 1842, il a fait un voyage à Londres, et y a joué dans plusieurs concerts. De retour à Paris, il s'y est livré de nouveau à l'enseignement. M. Sowinski a publié beaucoup de compositions de différents genre, dont les principales sont : 1° Six morceaux religieux à deux, trois et quatre voix avec orgue, op. 57; Paris, Chaillot. 2° Messe solennelle à trois parties et deux chœurs, avec orgue, op. 61; *ibid.* 3° *Veni Creator* à trois voix et orgue; Mayence, Schott. 4° Messe brève à quatre voix avec orgue, op. 71; Paris, Canaux. 5° *Saint Adalbert*, oratorio en trois parties, à quatre voix, solos, chœurs et orchestre, op. 66. Partition de piano et de chant; Paris, Brandus. 6° Six motets à deux, trois et quatre voix avec orgue, op. 80; Londres, A. Novello. 7° Ouverture de *la Reine Hedwige* à grand orchestre; Paris, chez l'auteur. 8° Symphonie en *mi* mineur à grand orchestre, op. 62; en partition, chez l'auteur. 9° *Mazeppa*, ouverture à grand orchestre, op. 75, à Paris, chez l'auteur. 10° Grand rondo sur *le Maçon*, pour piano et quatuor, op. 9; Paris, Schœnenberger. 11° Variations de concert sur un thème de Mayseder, avec orchestre, op. 14; Paris, Pacini. 12° Grande polonaise pour piano et quatuor, op. 16; Paris, Launer. 13° Air des *Légions polonaises*, piano, chant et orchestre, op. 31; *ibid.* 14° Variations de concert pour piano et orchestre sur le duo des *Puritains*, op. 48. 15° Trio (en *ré* majeur) pour piano, violon et violoncelle, op. 76. 16° Rondeau brillant sur un duo du *Maçon*, d'Auber, op. 2; Vienne, Cappi. 17° Variations sur un air favori de *la Dame blanche*; Vienne, Leidesdorf. 18° Rondo pastoral sur une strophe de *Masaniello*, op. 8; Milan, Ricordi. 19° Variations brillantes sur un air polonais; *ibid.* 20° Vingt-quatre préludes et exercices dans tous les tons majeurs et mineurs; Paris, Pacini. 21° *La Parisienne*, marche nationale variée, op. 25; Leipsick, Hofmeister. 22° *Morceau de salon*, variations et rondo sur un thème original, op. 26; *ibid.* 23° Grand concerto pour piano et orchestre, op. 36; Paris, Schlesinger. 24° Fantaisie sur une cavatine chantée par Rubini, op. 34; Pacini. 25° *Idem* sur un trio de *la Juive*, par Halévy, op. 40; Paris, Schlesinger. 26° *La Mer*, fantaisie sur la Prière du marin, dans *l'Éclair*, op. 45; *ibid.* M. Sowinski a publié aussi beaucoup d'autres morceaux détachés pour piano seul, sur des thèmes d'opéras, douze grandes études, op. 60; Paris, Chaillot, et de petits morceaux de salon dans les formes de l'époque actuelle. Il a beaucoup de compositions inédites, parmi lesquelles on remarque : *Lenore*, drame lyrique en deux actes, d'après la ballade de Burger, et *Le Modèle*, opéra comique en un acte, de M. de Saint-Georges, non re-

présenté. On a de cet artiste laborieux un ouvrage intitulé : *les Musiciens polonais et slaves anciens et modernes ; Dictionnaire biographique des compositeurs, chanteurs, instrumentistes, luthiers, constructeurs d'orgues, etc.*; *précédé d'un résumé de l'histoire de la musique*, etc.; Paris, Adrien Leclere et Cᵉ, 1857, un volume gr. in-8° de cinq cent quatre-vingt-dix-neuf pages. J'ai tiré de ce volume des renseignements utiles pour la biographie de plusieurs artistes polonais. On doit aussi à M. Sowinski la publication d'un recueil de chants nationaux et populaires de la Pologne; Paris, 1830, des articles historiques sur la musique dans le même pays, publiés dans la *Revue musicale* de l'auteur de cette notice, et des recherches sur la musique populaire et le théâtre en Pologne, insérées dans *la Pologne illustrée*, de M. Chodzko.

SOZZI (François), violoniste, né à Florence, vers 1765, fut élève de Nardini. Après avoir été attaché quelque temps à la chapelle du grand-duc de Toscane, l'invasion de l'Italie par les armées françaises l'obligea à s'en éloigner pour aller chercher une position en Allemagne. En 1801, il était premier violon à Augsbourg. Il se rendit ensuite à Vienne, visita la Hongrie, la Pologne et la Russie, puis retourna en Allemagne, en 1811. Depuis cette époque, on n'a plus eu de renseignements sur sa personne. On connaît de Sozzi les productions suivantes : 1° Dix-huit variations sur trois airs italiens, pour violon avec basse, op. 3; Augsbourg, Gombart. 2° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 4; *ibid.* 3° Trois duos pour deux violons, op. 6; *ibid.*

SPADA (Jacques-Philippe), prêtre vénitien, élève du maître Volpe (*voyez* ce nom), fut admis dans la chapelle ducale de Saint-Marc, à Venise, en qualité de chanteur, le 6 septembre 1673. Le 16 janvier 1678, il succéda à son maître, comme organiste du second orgue, dans la même chapelle, et le 6 août 1690, il passa au premier orgue. Il mourut à Venise, en 1704. Aucune composition de cet artiste n'est connue jusqu'à ce jour.

SPÆTH (Jean-Adam), facteur d'orgues, de clavecins et de pianos, qui a eu de la célébrité dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vécut à Ratisbonne. Il a construit le bel orgue de la cathédrale de cette ville. Ses pianos étaient exportés dans toute l'Europe, et luttaient de réputation avec ceux de Stein. Spæth est mort en 1816, dans un âge très-avancé.

SPÆTH (André), né le 9 octobre 1792, à Kossach, près de Cobourg, apprit les éléments de la musique dans l'école de ce lieu, et montra de si heureuses dispositions pour cet art dans son enfance, qu'il composait des cantates, des motets et des chœurs, sans avoir reçu de leçons d'harmonie d'aucun maître. En 1810, il entra dans la chapelle du prince de Cobourg, et y apprit la basse continue sous la direction de Grumlich, musicien de la chambre du prince. Pendant les années 1814 et 1815, Spæth s'occupa exclusivement de la composition de marches et de morceaux d'harmonie pour les corps de musique militaire. En 1816, il suivit son prince à Vienne, et y prit des leçons de composition de Riotte. De retour à Cobourg, il publia des compositions de différents genres chez André, d'Offenbach, et Schott, de Mayence. En 1822, il accepta la place d'organiste à Morges, petite ville du canton de Vaud, en Suisse, et l'occupa pendant onze ans; puis il se rendit à Neuchâtel, en 1833, et depuis ce temps il y a occupé les places de directeur de musique, de professeur de chant au collége, et d'organiste de la ville. Il est aujourd'hui maître de chapelle de la cour de Saxe-Cobourg. Spæth a écrit pour le théâtre de Cobourg : *Ida de Rosenau*, représenté en 1821; *Élise*, en 1833; *l'Astrologue*, à l'automne de 1837, et *Omar et Sultana*, en 1842. Il a aussi composé la musique de plusieurs ballets, les oratorios *Die Auferstehung* (la Résurrection) *Saint Pierre*, et *Judas Iscariote*, des psaumes, des cantates, un *Te Deum*, et des chants pour des voix d'hommes. Ses compositions instrumentales et vocales sont au nombre de plus de cent; dans ce nombre, on remarque : 1° Ses pièces d'harmonie, œuvres 52, 54 et 93; Offenbach, André. Le dernier de ces ouvrages est une scène pastorale suisse pour harmonie complète, dont le mérite est remarquable. 2° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 95 et 107; Mayence, Schott. 3° Symphonie concertante pour deux clarinettes et orchestre. 4° Des airs variés pour violon et clarinette, avec orchestre ou quatuor. 5° *Nonetto* pour instruments à cordes et à vent. 6° Beaucoup de fantaisies et de variations pour le piano. Son dernier ouvrage est une messe pour quatre voix avec les instruments à vent, dédiée au Conservatoire de Bruxelles.

SPALLETTI (Raphael), compositeur napolitain, élève de Sala, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On trouve de sa composition dans la bibliothèque du conservatoire de Naples : 1° *Caino ed Abele*, oratorio. 2° *Lamentazioni del giovedì santo per soprano, viole, violoncello e basso.*

SPANGENBERG (Jean), magister, puis surintendant à Eisleben, naquit en 1484, à Hardeysen, près de Gœttingue, et devint d'abord pasteur à Stollberg, puis prédicateur de Saint-Blaise à Nordhausen. Il est mort dans cette situation le 13 juin 1550. Il a écrit un petit traité élémentaire de musique pour l'usage de l'école de ce lieu, sous ce titre : *Quæstiones musicæ in usum scholæ Northusianæ collectæ;* Nuremberg, 1536, in-12. Il y a une édition de ce livre publiée à Wittenberg, chez G. Rhaw, sans date, petit in-8° de cinq feuilles : c'est vraisemblablement la première. Il y a aussi une édition imprimée chez Georges Hentzch, à Leipsick, en 1555, petit in-8° de cinq feuilles. Ce livre a été réimprimé à Wittenberg, en 1542, quatre-vingts pages in-8°; à Leipsick, en 1544, 1547, 1561, in-8°; à Cologne, 1579, in-8°, et dans la même ville, 1592, in-12. Spangenberg est le même que Gerber et Choron et Fayolle ont nommé *Spang*, d'après le catalogue des livres de musique de Breitkopf (p. 33). Outre l'ouvrage cité ci-dessus, on a de Spangenberg : 1° *Kirchengesænge auf alle Sonntage und furnehmsten Feste, nebst Evangelien, Episteln und Collecten, etc., mit musikalischen Noten, lateinisch und deutsch* (Chants d'église pour tous les dimanches et jours de fête, etc.); Wittenberg, 1545. 2° *Gedanken von allerhand geistlichen Kirchengesængen;* Wittenberg, 1545, in-8°. 3° *Zwolff christliche Lobgesænge und Leissen (?), so man das Jar* (sic) *uber, inn der Gemeine Gottes singt, auffs kurtzte ausgelegt.* Le même ouvrage a été réimprimé avec des textes latins, sous ce titre : *Hymni ecclesiastici duodecim, summis festivitatibus ab ecclesia solemniter cantari soliti, annotationibus explanati. Auctore M. Johanne Spangenbergio. Recens è germanico sermone latine redditi, per Reinardum Lorichium Hadamarium; Francofurti apud Chr. Eymolphum,* 1550, petit in-8°.

SPANGENBERG (Cyriac), fils du précédent, théologien et historien, né à Nordhausen, le 17 janvier 1528, mourut à Strasbourg, le 10 février 1604. Il a laissé en manuscrit un ouvrage qui a pour titre : *Von der edlen unnd hochberühmten Kunst der Musica, unnd deren Annkunfft, Lob, Nutz unnd Wirckung, auch wie die Meistersinger auffkhommenn volckhommener Bericht : zu dienst unnd ehren der lœblichen unnd ehrsamen Gesellschaft der Meistersinger, in der lœblichen freyen Reichsstatt Straszburg, gestellet durch M. Cyriacum Spangenberg. im Jahr Christi M. D. XCVIII.* (Du noble et célèbre art de la musique, son origine, son éloge, son utilité, ses effets, etc.). Ce manuscrit est dans la bibliothèque de la ville de Strasbourg. Joecher attribue cet ouvrage à Wohlfarth Spangenberg, fils de Cyriac; mais le titre même du manuscrit prouve son erreur. Cet intéressant ouvrage, plein de recherches et d'érudition, a été publié en 1861, par les soins de M. Adalbert de Keller, professeur ordinaire de l'université de Tubinge, dans la bibliothèque de la société littéraire de Stuttgart (*Bibliothek von litterarischen Vereins in Stuttgart*) n° LXII; Stuttgart, Cotta), sous ce titre : *Cyriacus Spangenberg von der Musica und den Meistersængern, herausgegeben durch,* etc.; gr. in-8° de cent soixante-douze pages. Il existe aussi de Spangenberg un livre qui a pour titre : *Mag. Cyr. Spangenberg Cithara Lutheri.* Erfurt, 1569, in-4°.

SPANHEIM (Ézéchiel), célèbre philologue, né à Genève, le 7 décembre 1629, fit ses études à Leyde, fut d'abord gouverneur du fils de l'électeur Palatin, à Heidelberg, puis il remplit des fonctions diplomatiques pour le même prince, en Hollande et en Angleterre, et pour l'électeur de Brandebourg, en France. Il mourut à Londres, avec le titre d'ambassadeur du roi de Prusse, le 7 novembre 1710. Au nombre de ses savants ouvrages, on trouve des notes sur Callimaque, insérées dans l'édition des œuvres de ce poëte, publiée par Grævius, à Utrecht, en 1697, en 2 volumes in-8°. Elles renferment des recherches intéressantes sur les instruments de musique des anciens.

SPARACCIONI (Jean-Georges), né à Monte-Cosaco, dans les dernières années du seizième siècle, fut organiste de l'église Sainte-Euphémie de Vérone. On connaît de sa composition : 1° *Salmi per i Vespri a quattro voci; in Venetia, app. Aless. Vincenti,* 1625. 2° *Breve corsi di Concerti o Mottetti a una, due, tre et quattro voci,* op. 3; *ibid.*, 1630, in-4°.

SPARONO (François), compositeur sicilien, vécut à Naples, vers 1780, et y fit représenter, au théâtre du *Fondo* : 1° *L'Ammalata per apprensione,* farce en un acte. 2° *La Notte di carnavale,* opéra bouffe en un acte. 3° *Lo Stipo maggico,* opéra bouffe en deux actes.

SPARRE (Nicolas), surnommé **HIERSINGIUS**, parce qu'il était né dans le village de *Hiersing*, en Danemark, au commen-

cement du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *De Musica ac Cithara Davidica ejusque effectu; Hafniæ,* 1733, in-4° de dix pages.

SPARRY (François), chanoine régulier, né à Grætz (Styrie), le 28 avril 1715, apprit la musique comme enfant de chœur chez les Bénédictins d'Aimont, où il fit aussi ses études littéraires. En 1736, il entra au monastère de Kremsmünster, et après un noviciat de sept années, il y fut ordonné prêtre. Il obtint bientôt après de ses supérieurs de se rendre en Italie pour y perfectionner son talent de musicien, et visita Milan, Venise, Naples et Rome, qui l'intéressa surtout et où il fit un long séjour. Il s'y livra à de sérieuses études de contrepoint et devint un savant compositeur. De retour dans sa patrie, il écrivit un grand nombre de morceaux d'église, dans les formes du contrepoint double, pour lesquelles il avait un penchant décidé, un *Pange Lingua* d'un mérite remarquable, une collection de cantiques, et quelques airs pour le théâtre. Le P. Sparry mourut dans son monastère, le 5 avril 1767.

SPATARO ou **SPADARO**, en latin **SPADARIUS** (Jean), né à Bologne, vers 1460, eut pour premier métier celui de fabricant de fourreaux d'épée, s'il faut en croire Gafori, qui eut avec lui de vives discussions. Si l'on considère toutefois l'instruction solide qui brille dans les ouvrages de Spataro, non-seulement en ce qui concerne la musique, mais dans les mathématiques, la philosophie et la langue latine, il est permis de révoquer en doute ce fait, peut-être inventé par la haine. Quoi qu'il en soit, Spataro devint élève de Ramis de Pareja (*voyez* ce nom), lorsque ce théoricien espagnol alla ouvrir des cours de musique à Bologne, en 1482, et fut par la suite le plus ferme soutien de sa doctrine. Spataro ne fut sans doute pas moins habile dans la pratique de l'art que savant dans sa théorie, car nous voyons (dans un catalogue chronologique des maîtres de chapelle de Saint-Pétrone de Bologne, tiré par l'abbé Baini des notices manuscrites de Pitoni concernant les anciens contrepointistes) qu'il occupa cette position depuis 1512 jusqu'à sa mort, arrivée en 1541.

La publication du livre de Ramis intitulé : *De Musica Tractatus, sive Musica practica* (Bologne, 1482, in-4°), avait donné naissance au virulent pamphlet dirigé contre l'auteur par Burci (*voyez* ce nom). Spataro crut devoir prendre la défense de son maître ; il le fit avec autant de force logique que de modération, dans l'écrit intitulé : *Ad reverendissimum in Christo Patrem, et D. D. D. Antonium Galeaz. de Bentivolis, sedis Apostolicæ Protonotarium, M. Joannis Spatari in Musica humillimi professoris ejusdem præceptoris honesta defensio ; in Nicolai Burtii Parmensis opusculum.* A la fin on lit : *Impresso de l'alma ed inclita città di Bologna per me Plato de Benedicti, regnante lo inclito ed illustre Signore S. Johanne de Bentivogli de l'anno MCCCCLXXXXI, a dì XVI de Marzo,* in-4°. Spataro démontre jusqu'à l'évidence que Burci n'a rien compris à la question des gammes, sur laquelle il avait attaqué particulièrement Ramis, et il y traite avec profondeur de la théorie du tempérament, soulevée par son maître, et de la nécessité de la modération des tierces lorsque les quintes et les quartes sont justes. Gafori critiqua cette théorie dans le trente-quatrième chapitre du deuxième livre de son traité *De harmonica musicorum instrumentorum ;* mais Spataro lui adressa, au mois de février 1518, une lettre où il relevait ses erreurs à ce sujet. Une réponse de Gafori, remplie d'amertume et d'ironie, amena une seconde lettre plus sévère de Spataro, au mois de mars de la même année. J'ai dit, en parlant de Gafori (*voyez* ce nom), comment cette querelle s'envenima et amena la publication du pamphlet du vieux maître de Milan, intitulé : *Apologia Franchini Gafurii adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses.* (*Impressum Taurini per magistrum Augustinum de Vicomercato, anno Domini M. D. XX.,* in-fol. de dix feuillets). Quelques mois après parut une réponse de Spataro sous ce titre : *Errori di Franchino Gafurio da Lodi, da maestro Joanne Spatario, musico bolognese, in sua defensione, e del suo precettore Mro. Bartolomeo Ramis Hispano subtilmente dimostrati.* On lit au dernier feuillet : *Impressum Bononiæ per Benedictum Hectoris, anno Domini M. D. XXI, die XII januarii,* petit in-4° de cinquante-deux feuillets. Quoique le titre soit en italien, l'ouvrage est écrit en latin. Spataro prétend démontrer, dans ce pamphlet (divisé en cinq parties), *cent onze erreurs* répandues dans les écrits de Gafori. Tout le monde eut tort et raison dans cette affaire, car Gafori prouvait très-bien la réalité du comma 80-81, mais il avait tort de ne pas admettre le tempérament égal pour l'accord des instruments, le seul dont l'usage soit applicable à tous les cas de la pratique. Le dernier ouvrage de Spataro est un traité de mu-

sique intitulé : *Tractato di musica, nel quale si tracta de la perfectione de la sesquialtera producta in la musica mensurata,* in-fol. de cinquante-huit feuillets non chiffrés. Au dernier feuillet, on lit : *Impressa in Vinegia per maestro Bernardino de Vitali el di octavo del mese di Ottobre M. D. XXXI.* Ce livre est de grande importance pour la solution d'un certain nombre de cas difficiles de la notation proportionnelle en usage dans les quinzième et seizième siècles. La plus grande partie de l'ouvrage est dirigée contre Gafori.

SPAVENTA (Scipion), chanoine de Velletri, né dans la seconde moitié du seizième siècle, à Sermoneta, bourg des États de l'Église, s'est fait connaître par un œuvre qui a pour titre : *I Sogni pastorali a quattro voci ; in Venetia, appresso Giacomo Vincenti,* 1608, in-4°.

SPAZIANO (François), éditeur de la plus ancienne collection de chansons et de madrigaux qui se chantaient dans les rues de Florence, pendant le carnaval, au commencement du seizième siècle. Cette collection a pour titre : *Canti carnascialeschi ;* Florence, 1529, in-4°.

SPAZIER (Jean-Charles-Gottlieb), né à Berlin, le 20 avril 1761, fit ses études aux universités de Halle et de Gœttingue, puis reçut sa nomination de professeur de philosophie à Giessen, mais n'accepta pas cette position, et préféra s'attacher à un noble personnage de la Westphalie, qu'il accompagna dans des voyages en Allemagne, en Hollande, en Danemark, en Suisse et dans une partie de l'Italie. De retour dans sa patrie, il accepta les places de professeur et de conseiller à Neuwied ; mais après la mort du souverain de cette petite principauté, il retourna à Berlin. En 1796, il obtint le diplôme de docteur en philosophie à l'université de Halle ; puis il fut pendant quelque temps professeur et inspecteur de l'Institut d'éducation à Dessau, vécut ensuite à Berlin, et, enfin, mourut à Leipsick, le 19 janvier 1805. Spazier s'est fait connaître comme compositeur par des chansons à voix seule avec accompagnement de piano, publiées à Leipsick, en 1781, et dont il a donné une nouvelle édition à Dessau trois ans après ; par des chœurs à quatre voix (Leipsick, 1785), et par des chansons joyeuses avec piano (Vienne, 1786). On a aussi de lui des mélodies pour le recueil de chansons de Hartung (Berlin, 1793). Il est connu surtout par quelques écrits relatifs à la musique, dont voici la liste : 1° *Freimüthige Gedanken über die Gottes verehrungen der Protestanten* (Idées libres sur la vénération religieuse des protestants) ; Gotha, 1788, in-8°. Il y traite du chant du culte évangélique et de la musique d'église. 2° *Einige Gedanken, Wünsche und Vorschlæge zur Einführung eines neuen Gesangbuch* (Quelques idées, souhaits et propositions concernant l'introduction d'un nouveau livre de chant) ; Neuwied, 1790, in-8°. 3° *Etwas über Gluckische Musik und die Oper* Iphigenia in Tauris *auf dem Berlinischen Nationaltheater* (Sur la musique de Gluck et l'opéra d'*Iphigénie en Tauride* au Théâtre-National de Berlin) ; Berlin, 1795, in-8°. 4° *Carl Pilgers Roman seines Lebens, von ihm selbst geschreiben,* etc. (Roman de la vie de Charles Pilger, écrit par lui-même) ; Berlin, 1792-1796, trois volumes in-8°. Ce roman a pour base les événements de la vie de Spazier lui-même ; il est rempli de considérations sur la musique. 5° *Berlinische musikalische Zeitung, historischen und kritischen Inhalts* (Gazette musicale de Berlin, etc.) ; Berlin, 1794, in-4° de deux cent dix pages. Ce journal n'a pas été continué. 6° *Rechtfertigung Marpurg's und Erinnerung an seine Verdienste. Auf Veranlassung eines Aufsatzes des Herrn Schultz* (Justification de Marpurg et souvenir de son mérite, à l'occasion d'un écrit de M. Schultz), dans la *Gazette musicale de Leipsick,* t. II, p. 553, 569 et 593. 7° *Ueber den Volksgesang* (Sur le chant populaire), même journal, t. III, p. 78, 89 et 105. Spazier a aussi traduit en allemand le premier volume des Mémoires de Grétry sur la musique, sous ce titre : *Gretry's Versuche über die Musik ;* Leipsick, 1800, in-8°. Il a été l'éditeur de la vie de Ditters de Dittersdorf (*voyez* ce nom).

SPECH (Jean), pianiste et compositeur, naquit à Presbourg le 6 juillet 1768. Après avoir étudié les éléments de la musique à Ofen, il se rendit à Vienne, où il reçut des leçons de bons maîtres pour le piano et la composition, puis il se fixa à Pesth, en 1804, en qualité de maître de chapelle. Plus tard, il entra au service du baron de Pudmaniezky, dans la même ville. En 1816, il fit un voyage à Paris, y publia quelques-unes de ses compositions, puis retourna dans sa patrie et se fixa à Vienne. On a gravé de sa composition : 1° Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 2, 10 et 22, Vienne, Haslinger et Mollo. 2° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 1 ; Vienne, Artaria. 3° Trois fugues pour trois

violons, alto et violoncelle, op. 3; *ibid.* 4° Sonates pour piano et violon, op. 10 et 12; Vienne, Haslinger. 5° Sonates pour piano seul, op. 4; Vienne, Artaria. 6° Fantaisie et caprice, *idem*, op. 15; Vienne, Haslinger. 7° Thème avec variations, op. 5; *ibid.* 8° Fugues à quatre mains; *ibid.* 9° Chansons allemandes à deux et trois voix, avec accompagnement de piano, op. 7; *ibid.* 10° Chants à quatre voix d'hommes, op. 37; Vienne, Czerny. On connait aussi de Spech deux opéras allemands, quelques ouvertures, un oratorio, des cantates d'église, une messe, un *Veni Sancte Spiritus*, et quelques autres compositions en manuscrit. J'ignore la date de la mort de cet artiste; il vivait encore à Vienne, en 1834.

SPECK (Jean-Guillaume-Gunther), amateur distingué, naquit à Sondershausen, le 16 juillet 1751. Attaché à la cour du prince de Schwarzbourg par plusieurs emplois, il cultiva la musique avec succès, et posséda une belle collection d'œuvres pratiques des grands maitres, d'ouvrages d'histoire de l'art et de critique, ainsi que plus de mille portraits de musiciens. Il mourut à Sondershausen, le 8 décembre 1797, laissant en manuscrit un livre en deux volumes in-4°, intitulé: *Archiv der Tonwissenschaft* (Archives de la science musicale), qui n'a pas été publié.

SPECKHUNS (Chrétien), musicien allemand, vivait vers la fin du dix-septième siècle. Il n'est connu que par les deux ouvrages suivants : 1° *Instructio generalis oder gründlicher Unterricht von dem Generalbass, in 2 Theils verfasset* (Instruction fondamentale sur la basse continue, etc.); Francfort, 1682. 2° *Harmonischer Seelen-freude, Erster Theil bestehend in 12 geistliche Concerten, mit* 1, 2, 3, 4, 5 *vocal Stimmen nebenst etlichen Instrumenten* (Joie harmonique de l'âme, première partie, consistant en douze concerts spirituels à une, deux, trois, quatre et cinq voix, etc.); *ibid.*, 1682.

SPÉE (Frédéric), *cantor* de l'église protestante de Cologne, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par un recueil de mélodies pour les cantiques à l'usage de cette église, qu'il a fait imprimer sous ce titre : *Der Trutz Nachtigall's* (la Volière du rossignol); Cologne, 1660, in-12. Ce recueil est devenu fort rare.

SPEER (Daniel), savant musicien, né à Breslau, vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord fifre de la ville, puis fut appelé, vers 1680, à Gœppingen, dans le duché de Wurtemberg, en qualité de professeur suppléant de l'école latine, et de *cantor*. Douze ans après, il alla remplir les fonctions de *cantor* à Waiblingen. On ignore l'époque de sa mort. Ce musicien a fait imprimer de sa composition un recueil de cantiques à cinq voix, deux violons et basse continue, pour être chantés depuis l'Avent jusqu'à la Trinité, sous ce titre : *Evangelischen Seelen-Gedanken* (Pensées de l'âme évangélique); Stuttgart, 1681, in-4°. On connait aussi sous son nom : 1° *Recens fabricatus labor, oder die lustige Tafel-musik, mit 3 vocal, und 4 instrumental Stimmen* (Musique joyeuse de table, à trois voix et quatre instruments); Francfort, 1686, in-fol. 2° Livre choral avec clavecin ou orgue; Stuttgart, 1692, in-4°. 3° *Jubilum Cœleste*, ou airs religieux, à deux voix de dessus et cinq instruments; Stuttgart, 1692, in-4°. 4° *Philomela-Angelica*, motets à deux voix et cinq instruments; *ibid.*, 1693, in-4°. Speer est connu particulièrement par un traité général de musique dont la première édition a pour titre : *Grundrichtiger, kurz, leicht und nœthiger Unterricht der musikalischen Kunst* (Instruction exacte, concise, facile et nécessaire de l'art musical); Ulm, 1687, in-8° de cent quarante-quatre pages. Plus tard, il refondit en entier cet ouvrage, et en publia une deuxième édition intitulée : *Grundrichtiger, kurz, leicht und nœthiger, setz Wohl-vermehrter Unterricht der musikalischen Kunst, oder vierfaches musikalisches Kleeblatt, worinnen zu erschen, wie man füglich und in kurtzer Zeit : 1° Choral- und Figural-Singen; 2° Das Clavier und Generalbass tractiren; 3° Allerhand Instrumenta greiffen und blasen lernen kan; 4° Vocaliter und Instrumentaliter componiren soll lernen* (Instruction exacte, concise, facile, nécessaire et considérablement augmentée de l'art musical, ou *trèfle musical à quatre feuilles*, par lequel on peut apprendre en peu de temps : 1° Le chant choral et figuré; 2° le clavecin et la basse continue; 3° toute espèce d'instruments à clavier, à cordes et à vent; 4° à composer pour les voix et pour les instruments); Ulm, 1697, in-4° obl. de deux cent quatre-vingt-neuf pages. La première partie seule, concernant les éléments de la musique, est à peu près semblable dans les deux éditions; la seconde et la quatrième, relatives au clavecin, à la basse continue et à la composition, sont absolument différentes, et la troisième, où il est traité des instruments, est enrichie, dans la seconde édition, d'un grand nombre d'exemples qui manquent dans la première. Le livre de Speer est une des meilleures

sources pour l'histoire de la musique instrumentale au dix-septième siècle. Dans la deuxième édition, il a donné les titres de six recueils de compositions pour l'église qu'il se proposait de publier, mais qui ne semblent pas avoir été mis au jour.

SPEIDEL (Jean-Christophe), pasteur et surintendant à Waiblingen, dans le Wurtemberg, vécut au milieu du dix-huitième siècle. Il est l'auteur d'un petit écrit intitulé : *Unterwerfliche Spuren von der alten Davidischen Singkunst nach ihren deutlich unterscheidenen Stimmen, Tœnen, Noten, Takt und Repetitionem, mit einen Exempel zu einer Probe*, etc. (Recherches concernant l'ancien art du chant de David, etc.); Stuttgart, 1740, in-4° de quarante-huit pages. L'auteur y traite de la musique des Hébreux en sept chapitres, et soutient l'opinion que le chant des psaumes était à l'unisson et à l'octave. Il donne en preuve de ses assertions sur la forme de la mélodie, le rhythme et la disposition des voix, un exemple tiré du 46e psaume à quatre parties, qui a été rapporté par Forkel, dans le premier volume de son *Histoire de la musique* (page 157). Tout cela n'a de fondement que dans la tête de Speidel, assez ignorant d'ailleurs en ce qui concerne l'histoire de la musique.

SPEIER (Wilhelm), violoniste et compositeur, fils d'un négociant de Francfort, naquit dans cette ville en 1790. Ses maîtres de violon furent Nenninger, à Mayence, puis Fraenzl, et enfin Paul Thierrot, de Leipsick. Il apprit la composition à Offenbach, chez André. Ayant fait un voyage à Paris, il y reçut quelques leçons de Baillot, puis il devint élève de Spohr. On a de Speier environ soixante-quinze œuvres, dont le plus grand nombre se compose de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, ou de chants pour des chœurs d'hommes. Dans sa musique instrumentale, on remarque des duos pour piano et violon, fantaisies, caprices, variations, quelques petites pièces pour piano seul, et des duos pour flûte et violon. Speier vivait encore à Francfort en 1856, et y jouissait d'une certaine autorité musicale.

SPEIER. *Voyez* **SPEYER**.

SPENCER (Jean), ecclésiastique anglais, né à Bocton, dans le comté de Kent, en 1630, fit ses études à l'université de Cambridge, et fut successivement recteur à Lundbeach, archidiacre à Sudbury et diacre de l'église d'Ely. Il mourut à Cambridge, le 27 mai 1695. La première édition de son livre intitulé : *De Legibus Hebræorum ritualibus et earum rationibus libri tres*, parut à Cambridge, 1685. On en a fait d'autres bonnes éditions à La Haye, 1686, deux volumes in-4°, et à Leipsick, 1705, deux volumes in-4°. Spencer y a traité de l'usage de la musique dans la célébration de l'office divin chez les Hébreux (chapitre IIIe du quatrième livre). Ce chapitre a été inséré par Ugolini dans son *Trésor des antiquités sacrées* (tome XXXII, pages 556-570).

SPENCER (Sarah). Sous ce nom d'une dame inconnue, on a publié un livre élémentaire intitulé : *An Introduction to Harmony* (Introduction à l'harmonie); Londres, 1810.

SPENCER (Charles), professeur de piano et de chant à Londres, naquit dans cette ville, en 1797, et y vivait en 1835. On a de lui un livre intitulé : *Elements of practical Music*; Londres, 1829, in-8°.

SPENGLER (Lazare), né le 13 mars 1479, à Nuremberg, mourut dans la même ville, le 7 septembre 1534. Il est compté parmi les premiers compositeurs de mélodies des livres chorals de l'Église réformée.

SPERANZA (Alexandre), abbé napolitain, né à Palma, dans le diocèse de Nola, en 1728, fit ses études musicales au Conservatoire de *San-Onofrio*, sous la direction de Durante, puis il entra dans les ordres, et fut maître de chapelle de plusieurs maisons religieuses de Naples. Aussi bon maître de chant que de contrepoint, il a formé des élèves distingués au nombre desquels sont Zingarelli et Selvaggi. L'abbé Speranza mourut à Naples, le 17 novembre 1797. On trouve de sa composition dans la bibliothèque du Conservatoire de Naples : 1° *Christus* et *Miserere*, à quatre voix avec basse continue. 2° La Passion d'après saint Mathieu, à quatre voix et basse continue. 3° La Passion d'après saint Jean, *idem*. 4° Leçons pour le samedi saint, *idem*. 5° Solféges pour soprano et basse.

SPERANZA (Antoine), compositeur dramatique, né dans le Piémont, vers 1816, fit ses études musicales au collége *San Pietro à Majella*, de Naples. Son début dans la carrière de compositeur eut lieu au mois de décembre 1836, au théâtre *Nuovo*, par l'opéra *Gianni di Parigi*, dont le succès eut peu d'éclat, et qui ne réussit pas mieux à Gênes, dans l'année suivante. *I due Figaro*, opéra joué à Naples, en 1838, obtint ensuite les honneurs de la représentation sur la plupart des théâtres de l'Italie, et même en Espagne et en Russie, mais avec des chances diverses de succès et de chutes. En 1840, Speranza écrivit à Turin *l'Aretino*, qui ne réussit pas. En 1842, il

donna dans la même ville *Il Postiglione di Lonjumeau,* qui fut joué à Lucques quelques mois après. Appelé à Florence, en 1844, il y composa *Saül,* qui n'eut pas de succès ; puis il alla écrire à Naples, en 1845, *Amor a suon di tamburo.* Le dernier ouvrage de cet artiste dont j'aie connaissance est l'opéra *Il Mantello,* joué à Turin, en 1846.

SPERATUS (Paul), dont le nom allemand était **SPRETTEN**, fut un des plus anciens compositeurs de mélodies de cantiques du culte réformé. Il naquit le 13 décembre 1484, de l'ancienne famille des barons de Spretten, dans la Souabe. Après avoir fait ses études en France et en Italie, où il fut gradué docteur, il retourna dans sa patrie. Son attachement à la doctrine de Luther lui causa beaucoup de persécutions ; mais à la recommandation du célèbre réformateur, le margrave Albert de Prusse le nomma prédicateur de la cour à Kœnigsberg, et lui accorda plus tard d'autres dignités ecclésiastiques. Speratus mourut à Kœnigsberg, le 17 septembre 1554. Les anciennes éditions des livres chorals renferment beaucoup de cantiques composés par lui.

SPERDUTI (Angelina), surnommée **LA CELESTINA**, naquit à Arpino, dans le royaume de Naples, en 1728. Douée d'une voix admirable, elle fut mise très-jeune sous la direction de D. Gizzi, qui lui communiqua son excellente méthode. A l'âge de dix-neuf ans, elle passa en Angleterre, où son talent, ses succès, sa beauté et la pureté de ses mœurs charmèrent lord Oxford, qui l'épousa. Quelques années après son mariage, elle fit un voyage en Italie, et lors de son retour, elle mourut à Calais, vers 1760, à l'âge de trente-deux ans.

SPERGER (Jean), contrebassiste de la musique de la chambre et de la chapelle du duc de Mecklembourg, vécut à Ludwigslust, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et s'y trouvait encore en 1800. Il a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1 ; Berlin, Hummel, 1792. 2° Duos pour deux flûtes ; Vienne, 1792. 3° Trios pour deux flûtes et violoncelle ; *ibid.* Le catalogue de Westphal, de Hambourg, indique plusieurs symphonies à grand orchestre et des pièces d'harmonie en manuscrit, de cet artiste ; le catalogue de Traeg, de Vienne, cite aussi de lui un concerto pour violoncelle, et six trios pour deux flûtes et violoncelle.

SPERLIN (Gaspard), facteur d'orgues à Hambourg, vers 1720, a réparé l'orgue de l'église de Saint Pierre de cette ville, et a construit de nouveaux instruments à Quedlimbourg, Rostock et Stralsund.

SPERLING (Othon), antiquaire et numismate, né à Bergen (Norwége), en 1634, fit ses études aux universités de Kiel et de Helmstadt. Il exerça pendant quelque temps la profession d'avocat à Hambourg, puis il fut professeur d'éloquence et d'histoire à Copenhague, où il mourut le 18 mars 1715, à l'âge de quatre-vingt-un ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on trouve une dissertation intitulée : *De numo Furiæ Sabinæ Tranquillinæ Aug. Imp. Gordiani III uxoris ;* Amsterdam, 1688, in-8°. Sperling y a rassemblé des détails qui ne manquent pas d'intérêt concernant la lyre des anciens, ainsi que sur les rivalités des citharèdes et des joueurs de flûte.

SPERLING (Jean-Pierre-Gabriel), d'abord maître de philosophie et régent du chœur à Bautzen, puis secrétaire du magistrat, et directeur de musique, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Les ouvrages qu'il a publiés ont pour titre : 1° *Concentus vespertinus seu Psalmi minores per annum 4 voc. 2 violinis, 3 violis seu trombonis et basso generali ;* Budissin, 1700, in-folio. 2° *Principia musicæ, das ist : Grundliche Anweisung zur Musik, wie ein Musikscholar vom anfang instruiret und nach der Ordnung der Kunst oder Wissenschaft der Figuralmusik soll geführet und gewiesen werden* (Principes de musique, ou instruction élémentaire, etc.) ; *ibid.*, 1705, in-4° obl. de cent quarante-huit pages. 3° *Porta musica, das, ist : Eingang zur Musik, oder nothwendigste Gründe welche einem musikliebenden Discipel vor aller andern zur Musik erforderten Lehre beigebracht und an die Hand gegeben werden müssen, durch Frag und Antwort* (Introduction à la musique, etc.) ; Gœrlitz et Leipsick, 1708, in-8° de deux feuilles.

SPETH (Balthazar), écrivain distingué de la Bavière, fixé à Munich, est auteur d'un livre intitulé : *Die Kunst in Italien* (L'art en Italie) ; Munich, 1819-1823, trois volumes in-8°. Il y traite (troisième volume, pag. 319-451) de la musique en Italie.

SPETHEN (Jean), organiste de la cathédrale d'Augsbourg, vers la fin du dix-septième siècle, naquit à Sprinshardt, dans le Haut-Palatinat. Il a été l'éditeur d'une collection de pièces d'orgue où l'on trouve quelques morceaux de sa composition. Ce recueil a pour titre : *Organisch-Instrumentalischer Kunst-Zier- und Lust-Garten, in 10 Toccaten,*

8 *Magnificat sammt darzu gehœrigen Præambulis, Versen und Clausulis, nebst 3 variirten Arien für die Orgel;* Augsbourg, 1693, in-fol.

SPEUY (Henri), organiste de Dordrecht, né en Hollande dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Psaumes de David mis en Tableture sur l'instrument des Orgues et de l'Espinette, à 2 parties, composés par*, etc.; Dordrecht, 1610, in-fol.

SPIESS (Jean-Martin), né en Bavière vers 1715, fut d'abord professeur de musique au Gymnase de Heidelberg, directeur de musique et organiste de l'église Saint-Pierre, de la même ville, puis se fixa à Berne, où il était encore en 1766. On a publié de sa composition : 1° *David's Harfenspiel in* 150 *Psalmen auf* 342 *Liedermelodien* (Le jeu de la harpe de David, contenant cent cinquante psaumes avec trois cent quarante-deux mélodies chorales); Stuttgart, 1745, in-4°. 2° *Geistliche Liebesposaune in* 342 *Liedermelodien* (Le trombone d'amour spirituel, contenant trois cent quarante-deux mélodies de cantiques), deux parties *ibid.* 3° *XXVI geistliche Arien* (Vingt-six airs spirituels), première partie; Berne, 1761, in-4°.

SPIESS (Meinrad), prieur du couvent d'Yrsée, dans la Souabe, né vers la fin du dix-septième siècle, vraisemblablement à Kempten, en Bavière, paraît avoir fait ses vœux au couvent des Bénédictins de cette ville, puis il entra à celui de Constance, et, enfin, il fut envoyé à celui d'Yrsée, où il fut d'abord capitulaire et sous-prieur. Il y vivait encore en 1774, dans un âge très-avancé. Joseph-Antoine Bernabei avait été son maître de contrepoint. Laborieux compositeur et savant musicien, le P. Spiess s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages suivants : 1° *Antiphonarium Marianum, continens* 26 *Antiphonis, Alma Redemptoris, Ave Regina, Regina Cœli, Salve Regina, a canto vel alto solo, cum 2 violinis et organo,* op. 1; Kempten, 1713. 2° *Cithara Davidis noviter animata, hoc est Psalmi vespertini 4 vocum, 2 violinis, 2 violis, violone et organo,* op. 2; Constance, 1717, in-fol. 3° *Philomela ecclesiastica, hoc est cantiones sacræ, a voce sola cantante et 2 viol. cum org.*, op. 3; Augsbourg, 1718. 4° *Cultus latrieutico-musicus, hoc est sex Missæ fest. una cum 2 Missis de Requiem, 4 voc. ord. 2 viol., 2 v. violone et organo,* op. 4; Constance, 1719. 5° *Laus Dei in Sanctis ejus, hoc est Offertoria XX de Communi Sanctorum, a 4 voc. ord. 2 viol., 2 v. violone et organo,* op. 5; Mindelheim, 1723. 6° *Hyperdulia musica, hoc est Litaniæ Laurentanæ de B. M. V. a 4 voc. 2 viol., 2 v. et org.*, op. 6; Augsbourg, 1726. 7° *Sonate XII a 2 viol. violone et organo*, op. 7; Augsbourg, 1734, in-fol. 8° *Tractatus musicus compositorio practicus, das ist : Musicalischer Tractat, in welchen alle gute und sichere Fondamenta zur Musicalischen Composition aus denen alt- und neuesten besten Autoribus herausgezogen,* etc. (Traité pratique de composition musicale, dans lequel toutes les règles bonnes et sûres de la composition de la musique, extraites des meilleurs auteurs anciens et modernes, sont rassemblées, etc.); Augsbourg, 1745, in-fol. de deux cent vingt pages, et onze pages de supplément. Cet ouvrage contient de bonnes choses, particulièrement dans les exemples de contrepoint et de fugues; malheureusement, il est si mal écrit, que Hiller dit dans l'analyse qu'il en a faite, qu'il faudrait *le traduire de l'allemand en allemand.*

SPINA (André), guitariste italien, fixé à Vienne, y a publié quelques pièces pour son instrument, au commencement du dix-neuvième siècle, et une méthode intitulée : *Primi elementi per la chitarra, con testo italiano e tedesco;* Vienne, Artaria.

SPINACCINO (François), le plus ancien luthiste italien dont le nom soit parvenu jusqu'à nous. On lui doit les deux premiers livres de tablature de luth publiés, en 1507, par Octavien Petrucci (*voyez* ce nom). On trouve l'éloge du luthiste au troisième feuillet du premier livre de tablature, sous ce titre : *Christophorus Pierius Gigas Forosemproniensis in laudem Francisci Spinaccini.* Il paraît, d'après cette pièce, que Spinaccino était né à Fossombrone, vers le milieu du quinzième siècle. Ses recueils de pièces pour le luth ont pour titre : *Intabulatura de Lauto libro primo.* On lit au cinquant-sixième feuillet : *Impressum Venetiis, per Octavianum Petrutium Forosemproniensem,* 1507. On trouve au deuxième feuillet : *Regula pro illis qui canere nesciunt.* Ces préceptes sont en latin et en italien. Le deuxième livre des pièces de Spinaccino est intitulé : *Intabulatura de Lauto libro secondo.* Ce livre est aussi composé de cinquante-six feuillets; on lit au dernier : *Impressum Venetiis,* etc.

SPINDLER (François-Stanislas), acteur et compositeur, naquit à Augsbourg, en 1759. Il débuta à la scène en 1782; en 1787, il était

attaché au théâtre d'Inspruck, puis il chanta sur ceux de Breslau, en 1795, et de Vienne, en 1797. Il écrivit pour ces diverses villes plusieurs opéras et mélodrames, parmi lesquels on cite : 1° *Caïn et Abel*, mélodrame. 2° *La Mort de Balder*, opéra. 3° *L'Amour dans l'Ukraine*, opéra-comique. 4° *Pyrame et Thisbé*, mélodrame. 5° *L'Homme merveilleux*, opéra, paroles et musique. 6° *Le Repentir avant le crime*, opéra. 7° *Les Voyages de Vendredi*. Il mourut à Strasbourg, en 1820.

SPINDLER (Fritz ou Frédéric), compositeur et pianiste, est né le 24 novembre 1816, à Wurzbach, dans la principauté de Reuss-Lobenstein. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Dessau et y fit ses études musicales sous la direction de Frédéric Schneider. Après six années passées dans l'école de ce maître, il se fixa à Dresde, à l'âge de vingt-quatre ans. Une symphonie de sa composition a été exécutée dans les concerts de Leipsick. On a publié de lui un certain nombre d'œuvres pour le piano, parmi lesquels on remarque : 1° Rondeau pour le piano, op. 1 ; Leipsick, Whistling. 2° Divertissement pour piano, op. 3 ; *ibid*. 3° *Daheim!* pièce pour piano, op. 4 ; *ibid*. 4° Pensées mélancoliques pour piano ; Dresde, Paul. 5° Études pour le doigter du piano, op. 9, en deux parties ; Leipsick, Whistling, et un grand nombre de morceaux de genre sous des titres allemands plus ou moins prétentieux et dépourvus de sens.

SPIRIDIONE (Berthold), carme au monastère de Saint-Théodore, à Bamberg, et organiste célèbre, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a été connu en France sous le nom du *Grand-Carme*, par sa collection des œuvres des compositeurs de l'école romaine. On a de lui les ouvrages suivants qui sont fort importants : 1° *Neue und bisdato umbekante Unterweisung, wie man in kurzer Zeit nicht allein zu wolkommenen Orgel und Instrumentschlagen, sonder auch zu der Kunst der Composition ganzlich gelangen macht* (Nouvelle instruction pour apprendre en peu de temps non-seulement à toucher de l'orgue et autres instruments, mais aussi l'art de la composition) ; Bamberg, 1670, in-fol. 2° Seconde partie du même ouvrage sous le titre de *Nova instructio pro pulsandis organis, spinettis, manuchordiis*, etc. ; Bamberg, 1671, in-fol. de douze feuilles. Cette seconde partie contient deux cent quarante variations sur sept thèmes, cinq petites toccates, deux gaillardes et quatre courantes. 3° Troisième et quatrième partie du même ouvrage ; *ibid*., 1679, in-fol. 4° La cinquième partie est intitulée : *Musicalische Ertzgruben bestehend in 10 neu erfundenen Tabellen mit 5 Stimmen* (La mine de musique, etc.) ; *ibid*., 1683, in-fol. Un choix de pièces tirées de ce grand recueil a été publié à Venise, en 1691, sous ce titre : *Toccate, Ricercari e Canzoni francesi intavolati da Bertoldo Spiridione*. 5° *Musica Romana D. D. Foggiæ, Carissimi, Gratiani, aliorumque excellentissimorum authorum, hactenus tribus duntaxat vocibus decantata et 2 viol*. ; ibid., 1665, grand in-fol. 6° *Musica Theoliturgica 5 vocum et 2 viol*. ; ibid., 1668, in-fol. Le style de Spiridione paraîtrait vieux aujourd'hui ; mais sa manière large et élevée peut être encore étudiée avec fruit par les organistes qui veulent donner à leur musique la dignité convenable.

SPITZEDER (Joseph), une des meilleures basses comiques de la scène allemande, naquit à Bonn, en 1795. Il était fils d'un acteur du théâtre de cette ville. Ses premiers essais sur la scène se firent à Weimar. Après un court séjour à Vienne, il se rendit à Berlin, et y fut engagé au théâtre de Kœnigstadt. Sa verve comique, plus encore que le mérite de son chant, lui fit obtenir de brillants succès. Après la mort de sa première femme, chanteuse médiocre, il épousa la cantatrice Schuler, et se rendit avec elle à Munich ; mais peu de temps après son arrivée en cette ville, il mourut, en 1832, à la suite d'une maladie douloureuse.

SPITZEDER (Henriette), première femme du précédent, naquit le 18 mars 1800, à Dessau. Son nom de famille était *Schüler*. Elle chanta d'abord au théâtre *sur la Vienne*, dans la capitale de l'Autriche, puis fut engagée au théâtre de Kœnigstadt, avec son mari. Elle est morte à Berlin, le 30 novembre 1828.

SPITZEDER-VIO (Betty), seconde femme de Joseph, est une des cantatrices les plus agréables de l'Allemagne. Lubeck est indiqué comme le lieu de sa naissance dans le *Lexique universel de musique*, publié par Schilling. Après avoir étudié l'art du chant en Italie, elle fut attachée à l'Opéra allemand de Vienne, et s'y fit une brillante réputation par la légèreté de sa vocalisation et la grâce de son jeu. En 1828, elle donna des représentations au théâtre Kœnigstadt de Berlin, et y eut tant de succès, qu'elle y fut engagée immédiatement après. Dans l'année suivante, elle épousa Spitzeder et le suivit à Munich. En 1837, elle se retira de la scène, épousa un certain M. Maurer, et s'établit, à Vienne, comme aubergiste.

SPOHN (Charles-Louis), né en 1812, à Au, près de Carlsruhe, fit ses études musicales dans cette ville chez Girsbach, puis se rendit à Munich, en 1832. De retour à Carlsruhe, en 1838, il fut nommé professeur de musique des écoles de la ville, et directeur de la société *Cæcilia* et de la *Liederkranz*. Il est mort dans cette position, au mois de mai 1857. On a publié de sa composition des *Lieder* avec accompagnement de piano; des quatuors à quatre voix, des chœurs, et une méthode de chant à l'usage des écoles, sous le titre de *Singschule*.

SPOHR (Louis), premier maître de chapelle de l'électeur de Hesse-Cassel, compositeur et violoniste célèbre. Plusieurs erreurs se sont répandues dans les recueils biographiques concernant la date et le lieu de la naissance de Spohr; moi-même je les ai répétées dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*. Gerber nous a tous égarés par la notice qu'il a donnée de ce célèbre maître, dans son *Nouveau Lexique des musiciens* (1), dont le dernier volume parut en 1814. Il y est dit que *Spohr naquit à Seesen, dans le duché de Brunswick, vers* 1783. Schilling est plus précis dans son *Encyclopédie des sciences musicales* (2), car il dit que l'artiste vit le jour à Seesen, en 1783; il a été copié par Gassner, dans son *Lexique universel de musique* (3). Cependant, dès 1811, Fayolle avait donné une notice exacte sur Louis Spohr (4), parvenu alors à sa vingt-septième année, et avait dit qu'il était né à Brunswick, le 5 avril 1784. Cet écrivain m'inspirait si peu de confiance, à cause de la multitude d'erreurs répandues dans son livre, que je n'hésitai pas à suivre la tradition des biographes allemands, et dans ma notice sur le célèbre violoniste et compositeur, je le fis naître *à Seesen, près de Brunswick, le 5 avril* 1783. J'eus tort, car cette fois Fayolle était bien informé, ainsi que le démontre Spohr lui-même, dans son *Autobiographie* (5). Il nous y apprend que son père, Charles-Henri Spohr, docteur en médecine, épousa Ernestine Henke, fille d'un prédicateur de Brunswick, le 26 novembre 1782. *Je suis*, dit-il, *le premier fruit de cette union, et je naquis le 5 avril* 1784 *: deux ans après, mon père se rendit à Seesen en qualité de médecin* (1).

(1) *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, t. IV, p. 237.

(2) *Encyclopædie der gesammten musikalischer Wissenschaften, oder Universal Lexikon der Tonkunst*, t. IV, p. 446.

(3) *Universal-Lexicon der Tonkunst*, p. 793.

(4) *Dictionnaire historique des musiciens*, tome II, page 331.

(5) *Louis Spohr's Selbstbiographie*, t. I, p. 1.

Les premières années de l'enfance de Spohr se passèrent dans cette petite ville. Son père, grand amateur de musique, jouait fort bien de la flûte; sa mère avait aussi du talent sur le clavecin. Les concerts de société qui se donnaient chez ses parents éveillèrent bientôt en Spohr le sentiment de l'art : ses heureuses dispositions firent prendre à son père la résolution de le livrer à la culture de la musique. Il fut envoyé à Brunswick pour y recevoir des leçons de Maucourt, bon violoniste de la chapelle du prince, de qui l'on a des quatuors et des concertos qui ne sont pas sans valeur. Sous la direction de ce maître, les progrès de Spohr furent si rapides, qu'à l'âge de douze ans, il se fit entendre à la cour dans un concerto de violon de sa composition. Le duc de Brunswick, qui avait été violoniste habile dans sa jeunesse, s'intéressa au sort du jeune artiste, et l'attacha à la musique de sa chapelle, en 1798 : Spohr était alors âgé de quatorze ans. Trois ans après, il devint élève de François Eck, à cette époque le violoniste le plus renommé de l'Allemagne. Lorsqu'il eut atteint sa dix-huitième année, Spohr obtint du duc de Brunswick une pension pour accompagner son maître en Russie.

Après dix-huit mois de séjour à Pétersbourg et à Moscou, il retourna à Brunswick et s'y prépara, par de nouvelles études, au voyage qu'il entreprit, en 1804, pour poser les bases de sa réputation. Il parcourut la Saxe, la Prusse, et se fit partout applaudir, non-seulement comme virtuose violoniste, mais comme compositeur, bien qu'il ne fût âgé que de vingt ans. Le brillant succès qu'il obtint à Gotha, en 1805, lui procura l'offre de la place de maître de concert à cette cour : il l'accepta, après avoir obtenu l'autorisation de son protecteur, le duc de Brunswick.

Bientôt après, Spohr épousa mademoiselle Dorothée Scheidler, fille d'un musicien et d'une cantatrice du théâtre de Gotha, et qui était alors considérée comme l'artiste la plus remarquable de l'Allemagne sur la harpe. En 1807, il entreprit avec elle une nouvelle excursion dans l'Allemagne méridionale. Arrivé à Vienne, il y produisit une vive impression par le caractère brillant et solide de son exécution, ainsi que par le mérite de ses ouvrages. Dès ce moment, sa réputation grandit chaque année et

(1) « Ich war das ælteste Kind dieser Ehe und wurde » am 5 April geboren; zwei Jahre nachher ward mein » Vater als Physicus nach Seesen versetzt. »

s'étendit non-seulement dans toute l'Allemagne, mais aussi à l'étranger. En 1813, on lui offrit, dans la capitale de l'Autriche, la place de chef d'orchestre, ou, comme on dit au delà du Rhin, de *maître de chapelle du théâtre* sur la Vienne (*an der Wien*) : il l'accepta et en remplit les fonctions pendant quatre ans. Ce fut pour ce théâtre qu'il écrivit l'opéra de *Faust*, sa première grande composition dramatique. Cependant, par des causes peu connues, l'ouvrage ne fut pas représenté à Vienne pendant le séjour qu'y fit Spohr : l'ouverture seule y fut exécutée dans un concert, en 1815. Il paraît que les difficultés opposées par l'administration du théâtre sur la Vienne, pour la mise en scène de cet opéra romantique, furent causes de la résolution que prit Spohr de quitter la direction de l'orchestre à la fin de 1816. Ce fut seulement en 1818 que l'ouvrage fut joué au théâtre de Francfort : le succès qu'il y obtint décida de son sort à Vienne, où il fut donné quelques mois après, aux applaudissements du public, nonobstant le penchant décidé de l'aristocratie viennoise, à cette époque, pour la musique italienne.

Après avoir quitté la direction de la musique du théâtre de Vienne, Spohr fit avec sa femme un voyage en Italie. Arrivé à Milan, il y donna plusieurs concerts et s'y fit applaudir. A Venise, il joua, au mois de février 1817, une symphonie concertante de sa composition avec Paganini. De là il alla à Florence, puis à Rome, et enfin à Naples, où il joua dans une représentation *gala*, en présence de la cour, au théâtre Saint-Charles. De retour en Allemagne par la Suisse, il donna des concerts à Bâle, puis à Carlsruhe, où il reçut des propositions pour prendre la direction du théâtre de Francfort et les fonctions de maître de chapelle. Il prit possession de ces emplois dans les premiers jours de 1818. Ce moment est celui où l'activité de Spohr dans la composition prît son plus grand essor.

Au commencement de 1819, cet artiste distingué fit un voyage à Paris, où il ne produisit pas autant de sensation, comme violoniste, que sa grande réputation le lui promettait. Ce fut alors que je le connus, et que je pus apprécier son mérite, en lui entendant exécuter ses quatuors chez Rodolphe Kreutzer. Nos premiers entretiens datent de cette époque : nous y soutenions des thèses très-opposées. Lui, calme, dogmatique et sententieux, émettait l'opinion que la forme est le mérite le plus considérable dans l'art; moi, ardent et passionné, je mettais l'inspiration au-dessus de toutes choses, bien que l'art d'écrire ait été de tout temps l'objet sérieux de mes études. C'est dans ce séjour à Paris que Spohr entendit pour la première fois les œuvres de Boccherini, lesquelles lui inspirèrent un mépris qu'il ne dissimulait pas, tandis que j'en admirais les pensées naïves et spontanées. A diverses époques, Spohr et moi nous nous sommes rencontrés, et toujours nous nous sommes retrouvés dans les mêmes dissentiments sur la valeur des œuvres musicales.

En quittant Paris, au mois d'avril 1819, Spohr se rendit à Londres. Plus heureux dans cette ville que dans la capitale de la France, il y joua deux fois aux concerts de la Société philharmonique et y excita la plus vive admiration par son talent sur le violon, ainsi que par ses compositions. Les journaux anglais lui accordèrent les plus grands éloges et le représentèrent, avec une exagération manifeste, comme le premier des violonistes de son époque. Ce premier voyage de Spohr en Angleterre fut une des circonstances les plus heureuses de sa vie. Le bruit du succès qu'il y avait obtenu se répandit en Allemagne et y augmenta sa renommée. En 1822, il entra au service du duc de Hesse-Cassel en qualité de maître de chapelle; titre qui, plus tard, fut changé en celui de *directeur général de la chapelle électorale*. Pendant une longue suite d'années, Spohr exerça une sorte de domination en Allemagne. Il y avait peu de grandes fêtes musicales qu'il ne fût chargé de diriger. On le trouve remplissant cette mission à Halberstadt en 1828 et 1835, à Nordhausen en 1829, à Aix-la-Chapelle en 1840, à Lucerne en 1841, à Brunswick en 1844, à Bonn, pour les fêtes de l'inauguration de la statue de Beethoven, en 1845, et en plusieurs autres lieux, à des dates antérieures ou postérieures; par exemple, à Norwich (Angleterre), en 1839, à Manchester en 1845. En 1852, il fut appelé à Londres une quatrième fois pour y diriger la mise en scène de son *Faust*. Il y fut chargé aussi de la direction des concerts de la Société philharmonique. On reconnaissait en lui le grand musicien lorsqu'il tenait le bâton de mesure. Il imprimait à l'exécution beaucoup de correction et d'ensemble, mais il y avait dans son impulsion plus d'intelligence que de sentiment, plus de puissance rhythmique que de délicatesse et de coloris.

Comme fondateur d'une école de violon, Spohr mérite de grands éloges; car on peut dire qu'avant lui l'Allemagne ne possédait que celle de Benda, bien inférieure à la sienne sous

les rapports de la sonorité et du mécanisme de l'archet. Spohr fut, à certains égards, le continuateur de son professeur Eck; mais il alla beaucoup plus loin que lui. Il a formé un grand nombre d'élèves, qui tous ont été ou sont encore des artistes distingués. Sa manière était large et vigoureuse; il avait une justesse satisfaisante, même dans les plus grandes difficultés; mais il laissait désirer plus de charme et de grâce. Spohr a exposé les principes de son école dans un bon ouvrage qui a pour titre : *École de violon en trois parties* (*Violinschule, in drei Abtheilungen*); Vienne, Haslinger, 1831, un volume gr. in-4° de deux cent cinquante pages, avec le portrait de l'auteur. Cet ouvrage a été accueilli avec beaucoup de faveur par tous les violonistes de l'Europe.

Les compositions de Spohr, la plupart de grandes dimensions, sont au nombre de près de *cent soixante*. Parmi les plus importantes, on remarque neuf opéras, à savoir : 1° *Alruna*, qui fut écrit en 1816, mais dont l'ouverture seulement est connue; elle fut exécutée en différentes circonstances à Frankenhausen, Cassel et Berlin. 2° *Le Duel des Amants* (Der Zweikampf mit der Geleibten), représenté à Francfort, en 1819. 3° *Faust*, opéra romantique en trois actes, écrit à Vienne, en 1814, représenté pour la première fois à Francfort, en 1818, puis dans toutes les villes de l'Allemagne et à Londres. 4° *Zémire et Azor*, représenté pour la première fois à Francfort, en 1819, avec peu de succès, mais qui fut joué ensuite à Leipsick, à Vienne, à Munich, à Cassel, à Amsterdam et dans plusieurs autres villes. 5° *Jessonda*, joué à Cassel, en 1823, et qui est considéré comme le meilleur ouvrage dramatique de son auteur; son succès a été populaire dans toute l'Allemagne, et partout il a été repris plusieurs fois. 6° *Der Berggeist* (l'Esprit de la montagne), représenté pour la première fois à Cassel, en 1825. 7° *L'Alchimiste*, à Cassel, en 1832. 8° *Pietro d'Albano*, dans la même ville, en 1834, mais qui ne réussit pas. L'ouverture seule a été exécutée à Leipsick, à Berlin et à Vienne. 9° *Les Croisés* (Die Kreuzfahrer), grand opéra en trois actes, de Kotzebue, écrit en 1838, pour le théâtre de Cassel, mais représenté seulement en 1845, et à Berlin, en 1848. 10° *L'Allemagne délivrée* (Das befreite Deutschland), oratorio scénique. Quatre oratorios de Spohr sont connus : les trois premiers ont été particulièrement estimés en Allemagne. Le premier a pour titre : *Die letzten Dinge* (la Fin de toute Chose), composé pour Vienne et exécuté dans cette ville en 1829, puis dans un grand nombre de villes en Allemagne et dans les fêtes musicales en Hollande, en Angleterre, à Dantzick et à Copenhague. Le deuxième oratorio, intitulé : *Des Heilands letzte Stunden* (les Derniers moments du Sauveur), a été exécuté pour la première fois à Cassel, en 1835. *La Chute de Babylone* (Der Fall Babylons), troisième oratorio, fut écrit pour la même ville et exécuté en 1840. Je n'ai pas la certitude que *le Jugement dernier*, indiqué par des journaux allemands comme un autre oratorio de Spohr, ne soit pas le premier, sous un autre titre.

Des messes solennelles, des hymnes, des psaumes, des cantates, et des chants à quatre voix d'hommes sans accompagnement, ou à voix seule avec piano, font aussi partie de l'œuvre de Spohr. Les diverses séries de sa musique instrumentale sont plus considérables encore: on y compte dix grandes symphonies : n° 1 (en *mi* bémol); n° 2 (en *ré* mineur); n° 3 (en *ut* mineur); n° 4 connu sous le titre: *Die Weihe der Tœne* (la Consécration de la musique); n° 5 (en *ut* mineur), écrite pour les concerts spirituels de Vienne et exécutée dans cette ville, en 1838; n° 6 (en *sol*), connue sous le titre de *Symphonie en style historique*; n° 7, à deux orchestres (en *ut*), qui a pour titre : *L'Élément terrestre et l'élément divin dans la vie humaine* (Irdisches und Gœttliches im Menschenleben); n° 8, intitulée : *Les Quatre Saisons*; n°s 9 et 10 (inédites). Indépendamment des ouvertures de ses opéras, Spohr en a écrit quatre, dont trois pour les concerts et une pour le drame de *Macbeth*. De plus, on compte dans ses œuvres instrumentales : trente-trois quatuors pour des instruments à archet; quatre doubles quatuors pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles; un sextuor pour deux violons, deux altos et deux violoncelles; sept quintettes pour des instruments à cordes; un *nonetto* pour violon, alto, violoncelle, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et contrebasse; un *ottetto* pour violon, deux altos, violoncelle, clarinette, deux cors et contrebasse; quinze concertos de violon avec orchestre; deux concertos pour clarinette et orchestre; un quintette pour piano, flûte, clarinette, cor et basson; un autre quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle; un septuor pour piano, violon, violoncelle, flûte, clarinette, cor et basson; cinq trios pour piano, violon et violoncelle; trois duos pour piano et violon; quatre pots-pourris pour violon et orchestre;

des sonates pour harpe et violon; des rondeaux *idem;* des fantaisies pour la harpe seule; trois cahiers de morceaux de salon pour piano, et quelques bagatelles de différents genres. Telle est l'immense production du talent de Spohr! La France, Paris surtout, en ignore presque l'existence. On rapporte que ce savant artiste, ayant fait, en 1843, un second séjour à Paris, lorsqu'il se rendait à Londres, y vit quelques artistes au nombre desquels étaient Auber, Halévy et Habeneck, et laissa percer dans sa conversation le regret de n'être pas connu du public français. Chacun voulut lui persuader qu'il se trompait à cet égard, et l'idée vint aussitôt à Habeneck de lui prouver que ses grandes compositions étaient non-seulement connues, mais estimées à Paris, en faisant exécuter devant lui, par l'orchestre du Conservatoire, sa quatrième symphonie (*la Consécration de la musique*). L'orchestre se réunit et joua cet ouvrage pour l'auteur, seul auditeur de l'exécution. A son entrée dans la salle, Spohr fut accueilli par les acclamations de tous les artistes, et tous rivalisèrent de zèle et de talent pour rendre avec toute la perfection possible les intentions du compositeur. Ce fut pour lui une grande jouissance; un hommage si flatteur rendu par l'élite des artistes parisiens lui causa une vive émotion. Toutefois, il ne faut pas s'y tromper, cet hommage était simplement un trait d'exquisse politesse française. Le fait est que la symphonie avait été plusieurs fois mise en répétition, et que, connaissant le goût des habitués des concerts du Conservatoire, Habeneck n'avait pas osé la leur faire entendre.

A quelle cause faut-il attribuer ces préventions ou cette indifférence pour l'œuvre d'un grand musicien? Certes, on ne peut en accuser la légèreté de goût si souvent reprochée à la nation française; car si l'éducation musicale des masses a été longtemps négligée en France, il s'y trouve assez d'intelligence de l'art dans une partie de la société pour comprendre le mérite des productions sérieuses: rien ne le prouve mieux que l'enthousiasme qui se manifesta partout où les œuvres géniales d'Haydn, de Mozart et de Beethoven sont rendues avec le fini nécessaire. Mais là précisément se trouve l'explication de la froideur des artistes et des amateurs français pour la musique de Spohr: comparée à celle des trois grands hommes qui viennent d'être nommés, elle ne peut occuper que le second rang; or, il est dans la nature de l'esprit français de ne point admettre de second ordre dans les choses qui aspirent aux honneurs classiques. Cette nation accepte fort bien l'usage de choses d'un mérite inférieur lorsqu'elles sont simplement destinées à l'amuser, pourvu qu'elles atteignent leur but; mais ce qui prétend à une plus haute destinée doit avoir, pour lui plaire, le charme des idées, le cachet de l'originalité ou le caractère de la grandeur. Le pédantisme des formes scientifiques, lorsqu'il ne se dissimule pas sous le patronage de ces précieuses qualités, lui est antipathique. En Allemagne, en Angleterre, il n'en est pas de même, ou du moins il en a été longtemps autrement: une certaine allure scolastique y avait autrefois bon air, et la forme y a toujours eu de nombreux partisans. D'ailleurs, l'usage qu'on a constamment fait sur le Rhin et au delà de la musique sérieuse, depuis la chapelle princière jusqu'au plus modeste salon, y fait attacher du prix à la multiplicité ainsi qu'à la variété des œuvres. On y aime à tout connaître, et l'autorité des noms basés sur les ouvrages de grande dimension y est considérable.

Ce serait à tort qu'on se persuaderait en France que le talent de Spohr ne se recommande pas par un grand mérite; sans parler de la forme qui, dans tous ses ouvrages, accuse une rare intelligence et une grande expérience, on y trouve les qualités individuelles du style. Cet artiste a sa manière personnelle; il n'est pas copiste et ne manque pas de mélodie; ce qui lui fait défaut, c'est le trait inattendu, aussi bien que la conception d'un seul jet. On sent trop le travail dans sa musique, et souvent le charme en est absent. Toutefois, bien qu'il n'ait pas possédé un de ces génies de premier ordre qui caractérisent une époque de l'art, c'est un grand musicien, qui a des instants heureux, et qui manie les voix et les instruments avec une rare dextérité.

Spohr fut marié deux fois. Sa première femme, Dorothée Scheidler, née à Gotha, le 2 décembre 1787, fut, comme on l'a vu précédemment, une artiste fort distinguée sur la harpe, et brilla dans les concerts donnés par elle et son mari à Berlin, à Dresde, à Vienne, à Munich, à Francfort et dans d'autres villes. Elle jouait aussi du piano avec beaucoup de talent; elle se fit souvent entendre en public sur cet instrument, après que sa mauvaise santé l'eut obligée à cesser de jouer de la harpe. C'est pour elle que Spohr a écrit son quintette pour piano et instruments à vent, œuvre 52ᵉ. Elle mourut à Cassel, le 20 novembre 1834.

La seconde femme de Spohr, née à Rudol-

stadt, était aussi pianiste et s'est fait entendre à Berlin, en 1845, et à Francfort, en 1847, dans des compositions de son mari.

Honoré de toute l'Allemagne pour son caractère respectable, Spohr fut décoré de l'ordre spécial du Mérite de Prusse, de celui de la Branche Ernestine de Saxe et de l'Aigle rouge. Il était membre correspondant de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Bruxelles, de l'Académie impériale de musique de Vienne, des Sociétés de *Sainte-Cécile*, de Rome, d'*Euterpe*, de Leipsick, et *Néerlandaise*, de Rotterdam, pour l'encouragement de la musique. Spohr est décédé à Cassel, le 22 novembre 1859, à l'âge de soixante-quinze ans.

SPON (Jacques), médecin et antiquaire, naquit à Lyon, en 1647, vécut à Montpellier, et fit un voyage intéressant en Orient et dans la Grèce, dont il a publié la relation. Il mourut à l'hôpital de Vevey, le 25 décembre 1685, à l'âge de trente-huit ans. On a de lui un ouvrage intitulé : *Recherches curieuses d'antiquités;* Lyon, 1683, in-4°; Spon y a inséré une *Dissertation des cymbales, crotales et autres instruments des anciens* (pages 146-158).

SPONHOLZ (Adolphe Henri), organiste de l'église Sainte-Marie, à Rostock, est né dans cette ville, le 12 mars 1803. Dès son enfance, il montra de rares dispositions pour la musique dans les concerts publics où il se fit entendre; cependant la volonté de ses parents le contraignit à négliger cet art pour se livrer à l'étude de la théologie. Après avoir passé les examens, il prêcha fréquemment, et déjà il était désigné comme pasteur, lorsqu'un dégoût invincible pour les fonctions ecclésiastiques lui fit abandonner tout à coup son état pour ses instruments et ses livres de musique. Sa première production, intitulée : *Études caractéristiques pour le piano*, indique du talent; elle l'a fait connaître avantageusement, et les ouvrages qu'il a publiés par la suite ont procuré à Sponholz la place d'organiste qu'il a occupée jusqu'en 1851, époque de sa mort, et lui ont acquis la sympathie de ses concitoyens. Il s'occupait spécialement de composition pour l'orchestre : on cite particulièrement une symphonie en *mi* majeur qu'il a écrite dans ses dernières années.

SPONSEL (Jean-Ulric), surintendant et pasteur à Burghernheim, dans l'électorat de Brandebourg, naquit le 13 décembre 1721, à Muggendorf, dans la principauté de Bayreuth, et mourut à Burghernheim, le 5 janvier 1788. Outre un très-grand nombre de sermons, et de traités de théologie ou de commentaires sur l'Écriture sainte, il a publié une histoire de l'orgue (*Orgelhistorie*, Nuremberg, 1771, in-8° de cent soixante-sept pages). C'est un ouvrage médiocre.

SPONTINI (Louis-Gaspard-Pacifique) (1), comte de **SANT'ANDREA**, naquit le 14 novembre 1774, à Majolati, village situé près de Jesi, petite ville des États romains, dans la Marche d'Ancône. Il fut le second fils de cultivateurs qui eurent cinq enfants : trois de ses frères furent prêtres, et l'aîné occupa pendant vingt-sept ans la position de curé à Majolati. Destiné aussi au sacerdoce par ses parents, Gaspard, dont la constitution était délicate, fut confié à son oncle paternel, Joseph Spontini, curé de la succursale de Jesi, qui, dès l'âge de huit ans, lui fit commencer les études littéraires indispensables pour l'état ecclésiastique; mais une circonstance imprévue fit connaître que telle n'était pas sa destination naturelle. Un facteur d'orgues de Recanati, nommé *Crudeli*, avait été appelé à Jesi pour la construction d'un instrument de cette espèce dans l'église où l'oncle de Spontini était desservant. Pendant la durée de son travail, cet homme, logé chez le curé, jouait quelquefois d'un clavecin qu'il y avait fait transporter. Ce fut une révélation pour Gaspard, qui, toujours près de l'artiste lorsqu'il jouait de cet instrument, l'écoutait avec une attention soutenue, et, pendant les absences de Crudeli, essayait d'imiter ce qu'il avait entendu. L'artiste eut bientôt compris qu'il y avait, dans l'organisation de cet enfant, le germe d'un talent qui ne tarderait pas à se développer; il en parla au curé, qui ne partagea pas son enthousiasme, et menaça son neveu de le punir s'il ne consentait à prendre l'habit ecclésiastique. Pour se soustraire au châtiment qui lui était réservé, Spontini s'enfuit à *Monte San-Vito*, château placé dans le district d'Ancône, et où demeurait un frère de sa mère, qui consentit à le recueillir, et qui, plein de bonté pour lui, le mit sous la direction de Quintiliani, maître de chapelle de ce lieu, afin qu'il le guidât dans ses premières études musicales.

Après une année passée dans cette situation, Spontini retourna chez son oncle Joseph, qu'il affectionnait. Instruit par l'expérience, son parent n'insista plus pour faire

(1) Cette notice est refaite d'après des documents authentiques, d'après les journaux contemporains, et d'après des notices et brochures relatives à Spontini comparées et étudiées.

de lui un prêtre et, voulant au contraire qu'il s'occupât sérieusement de l'étude de la musique, il le confia aux soins du chanteur Ciaffolatti et de l'organiste Menghini, pour qu'ils l'instruisissent dans leur art. Plus tard, il le fit entrer dans l'école de Bartoli, maître de la chapelle de Jesi, d'où Spontini passa dans celle du maître Bonanni, de la chapelle de Masaccio. Préparé par ces maîtres, il fut admis au conservatoire de la *Pietà dei Turchini*, de Naples, lorsque ses parents l'envoyèrent dans cette ville, en 1791. Sala et Tritta y furent ses maîtres de contrepoint (1) : ses progrès furent rapides et bientôt il eut le titre de *maestrino* qui répond à celui de *répétiteur* des conservatoires de France et de Belgique. Ses premiers ouvrages furent des cantates et des morceaux de musique d'église qu'il allait faire exécuter dans les couvents de Naples et des environs.

En 1796, un certain Sismondi, qui était un des directeurs du théâtre *Argentina*, de Rome, ayant entendu à Naples de la musique de Spontini qui lui plut, l'engagea à écrire une partition pour son théâtre, et lui proposa de partir en secret du conservatoire et de l'accompagner jusqu'à Rome, ce qui fut accepté, parce que, à vingt-deux ans, le désir le plus vif d'un jeune compositeur est d'écrire un opéra, et qu'on ne réfléchit guère à cet âge sur les conséquences d'une démarche inconsidérée. L'ouvrage écrit avec rapidité par Spontini avait pour titre *I Puntigli delle donne* : il eut un brillant succès qui fit taire les rumeurs occasionnées par sa fuite du conservatoire, et Piccinni, qui se montra plein de bienveillance en cette circonstance, fit rentrer le jeune artiste dans l'école, à son retour de Rome. Spontini écrivit sous la direction de ce maître son second opéra, intitulé *l'Eroismo ridicolo*, qui fut représenté à Rome, en 1797. Il fut suivi de *Il finto Pittore*, dans la même ville, en 1798; *Il Teseo riconosciuto*, à Florence (1798); *l'Isola disabitata*, ibid. (1798); *Chi più guarda men vede*, ibid. (1798); *l'Amore segreto*, à Naples (1799); *la Fuga in maschera*, ibid. (1798); *la Finta Filosofa*, ibid. (1799). Lorsque le royaume de Naples fut envahi par l'armée française, après la déroute de l'armée napolitaine, Spontini répondit à l'appel de la cour et se rendit à Palerme, sur le refus de Cimarosa, malade alors. Il y composa les opéras *I Quadri parlanti*, *Sofronia e Olindo*, *Gli Elisi delusi*, en 1800, et donna des leçons de chant. Le dérangement de sa santé l'obligea de quitter la Sicile, vers la fin de la même année. En 1801, il écrivit à Rome *Gli Amanti in cimento, ossia il Geloso audace*, puis il fut appelé à Venise, où il composa, pour la célèbre cantatrice Morichelli, *la Principessa d'Amalfi*, dont le titre fut changé en celui d'*Adelina Senese*, parce que, dans les opinions de cette époque, il ne fallait plus parler de princesses. Après ces ouvrages, il donna dans la même ville *le Metamorfosi di Pasquali*. De Venise, Spontini ramena son père à Jesi, puis il retourna à Naples d'où il s'embarqua pour Marseille avec une famille dont il était devenu l'ami intime à Palerme. Il séjourna quelque temps à Marseille, fréquentant les maisons de quelques banquiers et négociants, qui lui donnèrent des lettres de recommandation pour Barillon, Michel, Récamier, et autres notabilités financières de cette époque. Spontini arriva à Paris, en 1803 : il y donna d'abord des leçons de chant. Je le connus alors chez un facteur de pianos de second ordre qui demeurait rue Sainte-Avoye, où il venait quelquefois. Il était plein de confiance dans son avenir : la suite de sa carrière prouva qu'il ne s'était pas trompé.

Un de ses premiers soins fut de faire représenter au Théâtre Italien un de ses opéras écrits en Italie : il fit choix de *la Finta Filosofa*, qui avait été joué à Naples, en 1799. La première représentation fut donnée au mois de février 1804. Bien accueilli, cet opéra obtint quelques représentations où brillèrent les talents de Nozzari et de madame Belloc. Spontini fut moins heureux à l'Opéra-Comique, où il fit représenter, vers la fin de mars de la même année, l'opéra en un acte intitulé *Julie*. Un faiseur de livrets, nommé *Jars*, était l'auteur de cette pièce dénuée d'intérêt et mal faite. L'ouvrage tomba et disparut du répertoire; mais Spontini y fit faire des changements, corrigea lui-même sa musique, et fit reparaître la pièce, le 12 mars 1805, avec le nouveau titre de *Julie, ou le Pot de fleurs*. Ce fut alors qu'on en grava la partition, quoique sa reprise n'eût pas été beaucoup plus heureuse que sa première apparition. Quelque peu importante que paraisse cette production dans la carrière de l'auteur de *la Vestale*, elle est néanmoins d'un grand intérêt, parce qu'en l'absence de toutes les partitions d'opéras composées par Spontini en Italie, qu'il serait dif-

(1) Plusieurs biographes ont suivi le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle, où il est dit qu'un des maîtres de Spontini au Conservatoire de Naples fut *Traetta*, mort deux ans avant qu'il y arrivât; ces biographes ont confondu *Traetta* avec *Tritta*.

ficile de trouver aujourd'hui, elle permet de connaître son point de départ, et d'apprécier la prodigieuse transformation qui s'est opérée tout à coup dans les facultés de cet homme extraordinaire. A l'examen de la partition de *Julie,* il est évident pour tout connaisseur que le style est celui des opéras italiens écrits dans les vingt-cinq dernières années du dix-huitième siècle, et qu'on y trouve en abondance les formes de la musique de Guglielmi, de Cimarosa et de Paisiello. Le sort peu fortuné de *Julie* avait décidé Spontini à prendre une prompte revanche dans un ouvrage plus important; il crut en avoir trouvé l'occasion dans *la Petite Maison*, opéra-comique de *Dieulafoy* et de *Gersaint*, dont le livret lui avait été donné pour qu'il en fît la musique. La rapidité qui s'était fait remarquer précédemment dans ses travaux ne lui fit pas défaut dans cette circonstance, car les mois d'avril et de mai 1804 lui suffirent pour écrire la partition de cet ouvrage en trois actes, qui fut joué le 23 juin de cette année. Malheureusement le sujet de cette pièce était mal choisi pour cette époque, car il présentait un tableau de mœurs licencieuses en désaccord avec les idées de moralité qui caractérisaient le temps du consulat. Dès le premier acte, une opposition formidable se manifesta contre la pièce (1). Ellevion, chargé du rôle principal, ayant eu l'imprudence de narguer le public, dans le jugement qu'il portait de l'ouvrage, fit monter l'irritation du parterre jusqu'à la frénésie, et provoqua une des scènes les plus tumultueuses qu'il y ait eu au théâtre. L'ouvrage ne fut pas achevé.

L'époque où Spontini arriva à Paris était la moins favorable pour ses débuts, car il y avait alors parmi les musiciens français, et surtout parmi les professeurs et élèves du conservatoire, une ligue sérieuse et forte contre les compositeurs italiens et contre la musique de leur école. Diverses circonstances avaient amené cet état de choses. Et d'abord, l'opéra-comique avait été envahi depuis plusieurs années par Bruni, Tarchi, Della Maria et Nicolo Isouard, lesquels, n'ayant eu que de médiocres succès dans leur patrie, étaient venus chercher une meilleure fortune à Paris, et qui, avec la facilité traditionnelle des compositeurs de leur école, improvisaient les partitions d'opéras, et remplissaient une grande partie du répertoire. D'autre part, depuis 1801, un théâtre d'opéra italien s'était établi, faisant concurrence à l'Opéra-Comique et même à l'Opéra. Ce théâtre avait ses habitués qui exaltaient le mérite de la musique italienne et dépréciaient les œuvres des compositeurs français. Les anciennes querelles de la musique nationale et des Bouffons de 1752 semblaient près de se renouveler. Déjà Méhul avait donné le signal de l'opposition dans son opéra-comique de *l'Irato,* considéré alors comme une critique de la musique italienne, à laquelle pourtant il ne ressemble guère. Ce fut dans ces circonstances qu'arriva Spontini : le parti des compositeurs nationaux ne vit en lui qu'un de ces artistes ultramontains dont la présence à Paris était incommode et nuisible. Geoffroi, dont le talent d'écrivain et de critique brillait dans le *Journal des Débats,* et qui connaissait la musique par l'ancien opéra français, se montrait, dans ses feuilletons, fort hostile à la musique des Italiens. Son compte rendu de la représentation de *la Petite Maison* ne fut pas moins désagréable pour l'auteur de la musique que pour ceux des paroles.

Peu de jours après cet échec, Spontini trouva une large compensation dans le poëme de *la Vestale,* que lui remit Jouy. Ce poëme, dont Chérubini n'avait pas compris le mérite, et qu'il avait rendu, après avoir longtemps hésité à le mettre en musique, ce poëme, dis-je, était pour le jeune musicien la plus haute faveur qu'il pût recevoir, car il allait lui fournir l'occasion de mettre en évidence une puissance de génie que lui-même ne croyait peut-être pas posséder. Dès ce moment, une liaison intime s'établit entre les deux auteurs. Elle eut pour premier résultat de les faire préluder à la mise en scène du grand opéra par un ouvrage moins important composé pour l'Opéra-Comique, et qui fut représenté à la fin de décembre 1804. Cette fois, Spontini fut plus heureux et sortit enfin de la série de mésaventures qu'il avait éprouvées au théâtre depuis son arrivée à Paris : *Milton,* en un acte, obtint un brillant succès au théâtre Feydeau. En homme né pour être grand artiste, le compositeur avait tiré profit des attaques de ses ennemis; son style avait pris plus d'ampleur; sa manière avait acquis de la variété, et son harmonie était devenue plus nourrie et plus correcte. L'ouvrage, repris plusieurs fois, a toujours été entendu avec plaisir, et la traduction allemande que Spon-

(1) Une note manuscrite, que j'ai sous les yeux, attribue cette opposition à une cabale du Conservatoire; c'est une erreur. J'étais à la représentation, et quoique je fusse sorti du Conservatoire depuis un an, après avoir terminé mes etudes de composition, je connaissais tous les professeurs et la plupart des élèves, et je ne les aperçus pas dans cette soirée. L'opposition du Conservatoire de Paris contre Spontini ne fut que trop réelle; mais elle se constitua un peu plus tard.

tini en fit faire plus tard a été jouée dans plusieurs villes, notamment à Vienne, Dresde et Weimar.

Occupé sérieusement de sa carrière de compositeur dramatique, Spontini avait abandonné les leçons de chant. D'heureuses liaisons de société lui avaient d'ailleurs procuré la place de directeur de la musique de l'impértarice Joséphine, position incompatible avec celle d'accompagnateur du théâtre. Ce fut cette position qui le fit triompher d'une multitude d'obstacles dans l'entreprise la plus importante de sa vie, à savoir la mise en scène de son grand opéra *la Vestale;* car il trouva dans la bonté naturelle et active de l'impératrice une protection sans laquelle son talent ne serait peut-être pas parvenu à se faire connaître. Il ne négligeait aucune occasion qui pouvait fixer sur lui les regards de cette princesse déjà disposée en sa faveur par une bienveillance naturelle : il s'en présenta bientôt une qui lui fut favorable. Tous les théâtres de Paris s'étaient empressés de célébrer la gloire de Napoléon après la victoire d'Austerlitz : à la demande de Spontini, Balocchi écrivit pour lui la poésie d'une cantate intitulée *l'Eccelsa Gara*, qui fut exécutée au théâtre Louvois, le 8 février 1806. Le sujet de cette cantate était assez fade. Apollon et Minerve, descendus aux champs Élysées, invitaient les plus célèbres poëtes de la Grèce, de Rome et de l'Italie, à célébrer la gloire de la France; Homère, Virgile et le Tasse se disputaient cet honneur; mais Apollon les mettait d'accord en disant que ce n'était pas trop de tout le Parnasse pour chanter dignement le plus grand homme des temps anciens et modernes; alors les muses s'unissaient en chœur aux poëtes pour chanter des hymnes où toutes les hyperboles de la louange étaient accumulées.

L'impératrice fut touchée de cet hommage et des applaudissements que le public y donna: Spontini en fut récompensé par une protection qui le fit triompher de la formidable opposition organisée contre lui; opposition qu'il trouva à son poste lorsqu'il fit exécuter un oratorio de sa composition dans un des concerts spirituels donnés au théâtre Louvois pendant la semaine sainte de l'année 1807. Les jeunes musiciens rassemblés au parterre pendant l'exécution de cet ouvrage mirent d'autant plus d'obstination à la troubler, que les répétitions de *la Vestale* étaient commencées, et que tout annonçait la prochaine mise en scène de ce grand opéra. Les éclats de rire et les huées scandaleuses de ces jeunes gens couvrirent la voix des chanteurs et même la sonorité de l'orchestre, de telle sorte, qu'il fut impossible d'apprécier le mérite de la composition, et que l'exécution ne fut pas même achevée.

Jusque-là, les ennemis de Spontini semblaient triompher parce qu'ils avaient formé contre lui une coterie qu'ils se persuadaient représenter l'opinion publique; erreur qu'on voit souvent se reproduire dans les prédictions de chutes ou de succès. Mais le jour qui devait faire finir toutes ces intrigues, et mettre en évidence la transformation du talent du compositeur, approchait. Bien des difficultés s'étaient élevées dans le sein même de l'administration de l'Opéra. La priorité de représentation avait été demandée pour *la Mort d'Adam*, opéra de Lesueur, reçu depuis longtemps, et l'empereur, à qui l'on avait appelé d'un tour de faveur accordé à *la Vestale* sur la demande de l'impératrice Josephine, avait décidé en faveur de l'auteur des *Bardes*. Cependant la partition de *la Mort d'Adam* ne se trouva pas prête quand il fallut la donner au copiste, et Spontini sut profiter de cet incident plus reconquérir son tour de représentation. Les répétitions de l'ouvrage avaient commencé; mais là de nouvelles préventions s'élevèrent, à cause de l'obscurité qui environnait les premières pensées de l'auteur; car cet homme, entièrement livré aux traditions de la musique italienne de son temps, lorsqu'il était arrivé à Paris, cet homme, dis-je, s'était tout à coup révélé à lui-même dans ce qu'il y avait en lui d'original et de créateur, et avait en quelque sorte changé de nature le jour où il avait été appelé à composer une tragédie lyrique pour le grand opéra. Au lieu de l'ancienne facilité qui lui avait fait improviser ses opéras italiens et ses premiers ouvrages français, il en était venu à une conception profonde, mais laborieuse. Devenue l'objet de ses méditations, l'expression forte et vraie des sentiments dramatiques domina toutes ses idées; mais l'inhabitude des formes qui pouvaient réaliser cette expression était cause que ce qui était senti avec énergie par le compositeur ne se traduisait que d'une manière obscure dans le premier jet de sa pensée. De là venait que sa vigoureuse inspiration ne se présentait quelquefois que sous l'aspect d'un travail péniblement élaboré. C'est en cet état qu'il livrait aux copistes la plupart des morceaux de sa *Vestale*. Mis à l'étude, ces morceaux présentaient aux chanteurs et aux musiciens de l'orchestre de

grandes difficultés; de là les sarcasmes des exécutants mal disposés pour lui, et les bruits défavorables à l'ouvrage qui se répandaient de proche en proche. Bien que Spontini en reçût des impressions pénibles, il ne se laissait point ébranler dans son sentiment intime. Dès qu'il avait acquis la conviction des défauts d'un morceau, il se remettait à l'œuvre, revoyait sa pensée primitive, l'éclaircissait, la dégageait de son entourage hétérogène, resserrait les phrases ou leur donnait plus de développement, en améliorait le rhythme et la modulation, et par degrés il arrivait à la réalisation du sentiment dramatique dont il était animé. C'est ainsi que tour à tour les diverses parties de la partition de *la Vestale* parvinrent à leur maturité. Celui qui écrit ces lignes a été témoin oculaire de ce travail dont il suivait les progrès dans l'intérieur même du théâtre de l'Opéra; ce fut pour lui une étude intéressante.

Les hommes du métier qui se livrèrent à l'examen de la partition de cet opéra, lorsqu'elle fut publiée, n'en comprirent pas d'abord le succès, parce qu'au lieu d'en saisir le côté de l'originalité, de l'inspiration et de l'expression sentimentale, ils s'attachèrent de préférence au matériel de l'art d'écrire. Or, il faut bien le dire, il y règne un certain embarras que tous les efforts de Spontini n'ont pu faire disparaître, parce que les procédés ordinaires de l'art ne lui fournissaient pas de moyens suffisants pour certains accents intimes dont il avait conscience, sans en avoir la conception parfaitement claire. Dans l'allure des voix et des instruments, on trouve à chaque instant des emprunts faits par une partie à une autre, d'où résultent des pauvretés d'unissons et d'octaves en séries d'autant plus remarquables, que la partition est écrite en général avec une certaine affectation de combinaisons dans les dessins de voix et des instruments. En divers endroits, les dissonances n'ont pas leur résolution normale; enfin, les modulations ne sont pas toujours assises sur le point d'appui qui devrait faire sentir la relation des tons qui se succèdent; mais la concession faite de ces imperfections de métier, que de beautés dans les accents mélodiques, dramatiques, expressifs, et même dans les effets de cette instrumentation dont le premier aspect offre si peu de clarté! Que de sentiments vrais et de véritable inspiration dans l'hymne *Fille du ciel*, où la catastrophe d'un amour fatal se fait déjà pressentir; dans ces complaintes si tendres, *Hélas, l'Amour*, et *Licinius, je vais donc;* dans cette grande et magnifique scène, *Impitoyables dieux!* dans ce duo, *Quel trouble, quel transport!* dans ce finale si énergique et si riche d'émotions qui termine le second acte; dans cette prière, *O des infortunés deesse tutélaire;* enfin, dans ce dernier chant, *Adieu, mes tendres sœurs!* Voilà les qualités essentielles qui émurent le public entassé dans la vaste salle de l'Opéra, et portèrent son enthousiasme jusqu'à l'exaltation, pendant la première et solennelle représentation du 15 décembre 1807; voilà ce qui a fait que ce même ouvrage a rencontré la même sympathie chez toutes les nations; voilà ce qui en a prolongé le succès jusqu'à ce que les grands acteurs lui eussent fait défaut, et que les traditions nécessaires à son exécution se fussent perdues. Avec une *Julia* telle que madame Branchu, une grande-prêtresse comme madame Maillard, un *Licinius* doué de la chaleur entraînante de Lainez; avec la belle et limpide voix de Lays dans le rôle de *Cinna;* enfin, avec l'imposante figure, la diction admirable, les gestes si nobles et les poses dramatiques de Dérivis dans le grand-prêtre, l'effet de *la Vestale* était irrésistible. Tel avait été cet effet, que l'attention publique fut distraite par le succès de *la Vestale* des grands événements qui venaient de s'accomplir par la paix de Tilsit, de l'invasion du Portugal par l'armée française, et des préparatifs de la guerre d'Espagne.

Le démenti donné par le succès universel de l'œuvre de Spontini à l'opinion de la plupart des musiciens, ne ramena pas immédiatement ceux-ci à des idées plus modérées sur le talent de l'auteur de *la Vestale;* ils se mirent au contraire à faire de l'opposition systématique au jugement du public, s'attachant à démontrer les imperfections matérielles de l'ouvrage, et fermant les yeux sur les beautés incontestables qui font oublier ces taches pendant l'exécution. Cependant l'époque fixée par Napoléon pour que l'Institut de France fit un rapport sur les ouvrages jugés dignes des prix décennaux, institués par son décret, était arrivée, et les chefs de l'opposition se trouvaient précisément parmi les juges du concours. La situation était embarrassante pour eux, car les deux ouvrages qui, par l'éclat de leur succès, pouvaient seuls prétendre à la distinction accordée par le gouvernement, étaient *les Bardes*, de Lesueur, joués en 1804, et *la Vestale*. Toutefois, *les Bardes*, nonobstant le mérite d'originalité qui se faisait remarquer

dans la partition, ne pouvaient balancer le succès universel de l'œuvre de Spontini, ni sa valeur réelle, au point de vue de l'effet dramatique. Lesueur s'était évidemment éloigné des formes habituelles dans son ouvrage; mais sa mélodie, son harmonie, ses modulations, causaient plus d'étonnement, par leur étrangeté, que de plaisir et d'entraînement. A vrai dire, le succès des représentations de son opéra ne s'était pas étendu au delà de l'enceinte des salles de spectacle; on n'en avait chanté les airs ou les morceaux d'ensemble ni dans les salons, ni dans les concerts. Enfin, après quelques années, l'oubli et l'abandon avaient succédé à l'éclat des représentations des *Bardes*. La musique de *la Vestale,* au contraire, indépendamment des effets entraînants de la scène, conservait tous ses avantages au piano et faisait briller les chanteurs dans les concerts. Comme celle des *Bardes*, elle avait un caractère saisissant d'originalité; mais cette originalité avait du charme et ne reposait pas uniquement sur des formes insolites. Quelles que fussent les préventions, il était impossible que la section de musique de l'Institut de France, chargée de prononcer entre les deux ouvrages, ne donnât pas la préférence à celui de Spontini. Bien qu'assez mal disposée pour lui, elle n'avait cependant pas à son égard les vieilles rancunes qui existaient entre elle et Lesueur. Méhul, Gossec et Grétry, qui composaient alors cette section de musique, désignèrent donc *la Vestale* pour le prix décennal qui devait être accordé au grand opéra le plus remarquable de cette époque, et la rédaction du rapport, dont Méhul eut la tâche, s'exprima en ces termes, consignés au *Moniteur :* « Cet opéra (*la Vestale*) a obtenu un succès » brillant et soutenu. Le compositeur a eu » l'avantage d'appliquer son talent à une com- » position intéressante et vraiment tragique. » Sa musique a de la verve, de l'éclat, souvent » de la grâce. On y a constamment et avec » raison applaudi deux grands airs d'un beau » style et d'une belle expression, deux chœurs » d'un caractère religieux et touchant, et le » finale du second acte, dont l'effet est à la » fois tragique *et agréable*. Le mérite incon- » testable et la supériorité du succès de *la* » *Vestale* ne permettent pas au jury d'hésiter » de proposer cet opéra comme digne du » prix. » Après cette déclaration solennelle, le pédantisme d'école dut se taire, et l'opposition alla toujours s'affaiblissant.

Désormais Spontini tenait un rang distingué parmi les compositeurs dramatiques qui brillaient sur les théâtres de France. Son association avec Jouy ne fut pas moins heureuse dans *Fernand Cortez* que dans *la Vestale,* car cet opéra, joué pour la première fois le 28 novembre 1809, obtint aussi le plus brillant succès. Le sujet de l'ouvrage a de l'intérêt comme tout ce qui se rapporte à la découverte et à la conquête de cette Amérique qui, plus tard, a exercé une si grande influence sur le sort des populations européennes. Toutefois, on a remarqué avec raison que l'enchaînement des situations a été si faiblement établi par les auteurs du poëme, que Jouy imagina, en 1816, d'intervertir l'ordre de succession des actes, et que l'ouvrage en fut amélioré, parce que, dans la première conception, le premier acte, trop puissant d'intérêt et d'effet, affaiblissait les autres. La musique, la beauté du spectacle et le talent des acteurs, ont eu la plus grande part dans le succès de l'ouvrage. Sans atteindre à la hauteur de l'ensemble de *la Vestale,* la partition de *Fernand Cortez* renferme des beautés de premier ordre, au point de vue de la mélodie, de l'expression et de l'effet dramatique. Quelles que soient les révolutions de goût réservées par l'avenir à la musique de théâtre, quiconque aura le sentiment vrai de l'art ne pourra méconnaître le charme répandu dans divers morceaux de cette partition, l'originale conception de la plupart et leur force dramatique. Le duo, *Cher Telasco, daigne m'entendre,* l'hymne à trois voix, *Créateurs de ce nouveau monde,* l'air, *Hélas! elle n'est plus,* l'autre air si plein d'amour, *Arbitre de ma destinée,* le dernier duo, *Un espoir me reste,* et enfin, l'admirable scène de la révolte, qui commence par le chœur : *Quittons ces bords,* se feront remarquer dans tous les temps par leurs beautés beaucoup plus grandes que leurs défauts. On peut citer encore, comme des morceaux de grand mérite, l'ouverture, le finale du premier acte, les airs de danse et des récitatifs d'une grande vérité de déclamation. Le succès de *Fernand Cortez* mit le sceau à la réputation de Spontini, et lui donna dès lors une sorte d'autorité sur les destinées de l'Opéra, laquelle se maintint pendant plusieurs années.

La fortune semblait le conduire par la main. Admis depuis plusieurs années dans la famille des célèbres facteurs d'instruments Erard, où les artistes de talent trouvaient toujours un accueil bienveillant, il devint l'époux de la fille de Jean-Baptiste Erard, nièce de Sébastien. Cette union fut, pour Spontini, la source la plus pure de son bonheur, car il trouva dans

la compagne de sa vie une réunion de qualités précieuses qui en firent le charme, un esprit distingué, enfin, une bonté parfaite qui consola l'artiste dans les chagrins occasionnés par sa trop grande susceptibilité. Par ses vertus, par son admirable dévouement, par l'agrément et la solidité de son esprit, madame Spontini a toujours été l'objet du respect et de l'affection de ceux qui l'ont connue.

L'éclat des succès de Spontini lui fit obtenir, en 1810, la direction de l'Opéra italien, qui venait d'être placé au théâtre de l'Odéon, et qui, réuni à la Comédie, sous la direction de Duval, avait pris le nom de *Théâtre de l'Impératrice*. Le début du nouveau directeur, dans l'organisation du personnel chantant, fut de bon augure, car il y réunit les deux excellents ténors Crivelli et Tacchinardi, mesdames Barilli et Festa, enfin, les basses Porto et Angrisani, ainsi que Barilli, pour les rôles de bouffe non chantant. Ce fut avec cette compagnie remarquable qu'il fit entendre pour la première fois à Paris, le *Don Juan*, de Mozart, tel que l'a écrit l'illustre compositeur. L'année 1811 fit honneur à l'intelligente direction de Spontini ; il mit beaucoup d'activité à varier le répertoire, donna une série de concerts qui furent bien accueillis, à cause des artistes distingués qui s'y firent entendre, et refit la plus grande partie de *la Semiramide*. Plusieurs airs et morceaux d'ensemble, qu'il écrivit pour cet ouvrage, eurent beaucoup de succès. Malheureusement le sort de l'Opéra italien était lié à celui du second théâtre français, que l'administration d'Alexandre Duval ne faisait pas prospérer. Les recettes faites par les chanteurs servaient à combler les vides de la caisse de la comédie ; de là des récriminations incessantes de part et d'autre. Spontini ne dissimulait pas sa mauvaise humeur ; il en résulta des scènes désagréables entre les administrateurs du Théâtre de l'Impératrice ; elles se terminèrent, en 1812, par une décision aussi injuste qu'inintelligente de M. de Rémusat, surintendant des théâtres impériaux qui, au lieu de donner un successeur à Alexandre Duval, ôta la direction du Théâtre italien à Spontini. En 1814, le ministre de la maison du roi lui accorda le privilége du Théâtre italien, en dédommagement de l'acte arbitraire dont il avait été victime en 1812 ; mais madame Catalani ayant sollicité ce privilége, et Paër s'étant uni à elle pour en faire l'exploitation, Spontini, par des motifs qui ne sont pas connus, prit le parti de se retirer, moyennant une indemnité qui lui fut payée par madame Catalani.

La chute de l'empire, en 1814, avait changé la position de la plupart des artistes français ; quelques-uns n'obtinrent pas immédiatement les faveurs de la nouvelle cour : Spontini fut de ce nombre, car il n'eut d'emploi ni comme surintendant de la chapelle du roi, ni comme directeur de la musique particulière. Lesueur passa de la chapelle de l'empereur dans celle du roi et en partagea la direction avec Martini, et Paër, après avoir dirigé les spectacles et les concerts de la cour impériale, porta son dévouement dans ceux de la royauté légitime. De cette manière, toutes les places se trouvèrent remplies, et Spontini n'eut plus rien à espérer que de son talent et de ses travaux pour la scène. Néanmoins, il ne montra pas de rancune, car il écrivit, dans l'esprit du nouvel ordre de choses, la musique de *Pélage, ou le Roi et la Paix*, opéra en deux actes, qui fut joué le 23 août 1814, et n'obtint que peu de succès. Ainsi qu'il arrive presque toujours à l'occasion de ces ouvrages de circonstance, ni Jouy, ni Spontini, n'eurent d'inspiration pour celui-là. Pour exciter la verve de ce compositeur, il fallait des sentiments énergiques ou passionnés, dramatiques et scéniques ; mais il était l'homme le moins propre à chanter de fades louanges. Sa part de travail dans *les Dieux rivaux* n'eut pas plus d'importance. Cet opéra-ballet, qu'il écrivit avec Persuis, Berton et Kreutzer, à l'occasion du mariage du duc de Berry, fut représenté le 21 juin 1816, et presque aussi vite oublié que *Pélage*. Mais l'année suivante fut marquée par un véritable triomphe pour Spontini. Persuis venait de remplacer Choron dans la direction de l'Opéra ; il avait à réparer les mauvais choix d'ouvrages mis en scène par son prédécesseur, et à faire oublier les chutes successives de la triste *Natalie*, de Reicha, de la reprise de *le Pommier et le Moulin*, de Lemoine, du ballet des *Sauvages*, et de *Roger, roi de Sicile*, de Berton. Convaincu de la nécessité d'employer le talent de Spontini comme la seule ressource de l'Opéra, à cette époque, Persuis commença par faire une reprise de *Fernand Cortez*, à laquelle il donna beaucoup d'éclat et de luxe. L'effet de l'ouvrage à la première représentation, donnée le 8 mai 1817, surpassa celui qu'il avait obtenu huit ans auparavant ; ce fut une véritable ovation pour le compositeur. Le nouveau directeur de l'Opéra ne s'en tint pas là ; car ayant résolu de remettre à la scène *les Danaïdes*, de Saliéri, il chargea Spontini

d'en rajeunir la partition par quelques morceaux nouveaux, et l'engagea à écrire, sans délai, *la Colère d'Achille,* dont le poëme avait été reçu quelques mois auparavant, et *Olympie,* dont le livret était l'ouvrage de Briffaut et de Dieulafoy. Les airs ajoutés par Spontini à la partition des *Danaïdes,* et surtout une superbe bacchanale au troisième acte, firent retrouver dans cet ouvrage le génie qui avait produit *la Vestale* et *Fernand Cortez;* on y remarqua même une main plus ferme, une connaissance plus étendue des ressources de l'instrumentation. Cet opéra fut joué au mois d'octobre 1817; la beauté de la musique, le talent admirable de madame Branchu, le jeu intelligent et dramatique de Dérivis, la belle voix de Nourrit père; des ballets et divertissements pleins de mouvement, une mise en scène très-bien entendue, et la belle décoration de l'enfer, au dernier acte, procurèrent à cet ouvrage un succès d'enthousiasme longtemps soutenu.

Olympie, impatiemment attendue et jouée, enfin, le 15 décembre 1819, ne réalisa pas les espérances qu'avait données le nom du compositeur à ses nombreux admirateurs, et fut pour lui-même une source de déceptions et de chagrins. De tous les opéras qu'il avait fait représenter jusqu'à cette époque, *Olympie* était celui dont la conception avait été la plus laborieuse. La pièce avait été mal faite par les auteurs; la marche en était languissante; les situations dramatiques étaient péniblement amenées; les scènes, mal coupées pour la musique, étaient en grande partie remplies par un interminable récitatif; enfin, le compositeur lui-même n'avait plus retrouvé, en écrivant sa partition, la verve jeune et dramatique qui brille dans *la Vestale* et dans *Fernand Cortez*. Sombre et triste dans presque toute son étendue, *Olympie* manquait de variété dans le coloris. Les poëtes avaient conservé beaucoup de vers empruntés à la tragédie de Voltaire sur le même sujet, ce qui plaçait le musicien dans la nécessité de lutter à chaque instant contre la mesure défavorable du vers alexandrin. C'est ainsi qu'au lieu de l'air final énergique et mouvementé qu'aurait dû chanter Olympie, accompagnée par le chœur, les poëtes avaient terminé le rôle par un récitatif sur ces vers :

Toi, l'époux d'Olympie, et qui ne dut pas l'être;
Toi, qui me conservas par un cruel secours;
Toi, par qui j'ai perdu les auteurs de mes jours;
Toi, qui m'a tant chérie, et pour qui ma faiblesse
Du plus fatal amour a senti la tendresse;
Tu crois mes lâches feux de mon âme bannis :
Aprends... que je t'adore... et que je m'en punis..
Cendres de Statira, recevez Olympie!

Ce langage peut être bon dans une tragédie; mais cela est affreux à mettre en musique : une scène d'opéra qui finit ainsi est nécessairement sans effet. *Olympie* était un ouvrage manqué, rempli de choses de ce genre. Spontini avait trouvé de belles inspirations au premier acte; mais l'opéra se refroidissait ensuite jusqu'à la fin, et le talent de madame Branchu ne parvint pas à ranimer l'intérêt.

Dès 1814, Spontini avait été honoré de la bienveillance du roi de Prusse : il composa alors plusieurs morceaux pour la musique militaire de la garde prussienne. Lorsque Frédéric-Guillaume III entendit, en 1818, *Fernand Cortez*, avec les changements faits dans les dispositions de l'ouvrage, il en fut charmé et prit la résolution d'attacher Spontini à son service. Le général de Witzleben, premier adjudant du roi, fut chargé de faire des propositions au compositeur pour la réalisation de ce projet; elles furent acceptées, et le contrat fut signé au mois d'août 1819. D'après ce contrat, Spontini devait partir immédiatement après la représentation d'*Olympie,* qu'il espérait donner à la fin du mois d'octobre; mais les lenteurs ordinaires du service de l'Opéra retardèrent la représentation jusqu'au 15 décembre. La saison d'hiver parut alors trop avancée pour entreprendre le voyage de Paris à Berlin qui, à cette époque, était long et pénible : Spontini obtint du roi de Prusse l'autorisation de retarder son départ jusqu'au printemps. Le compositeur employa ce délai à faire des changements à son *Olympie,* et concurremment à jeter sur le papier les premières idées pour un *Louis IX,* opéra qui avait été demandé par le ministre de la maison du roi, et auquel le roi Louis XVIII s'intéressait. Le sujet plaisait à Spontini, à cause du caractère de saint Louis, et de l'opposition de coloris qu'il entrevoyait entre le caractère des croisés et celui des musulmans; mais quand vint le moment du départ pour Berlin, le poëme n'était pas achevé, et le travail de cette pièce, étant interrompu, ne fut plus repris.

Lorsque des propositions avaient été faites à Spontini pour l'attacher à la cour de Berlin, l'auteur de *la Vestale* n'accepta pas le titre seul de maître de la chapelle royale, et demanda celui de *directeur général de la musique,* en tout ce qui tenait au service de la cour; nonobstant l'opposition et le crédit du comte de Brühl, intendant du théâtre royal e

de la chapelle, ces conditions furent acceptées. Le traitement attaché à la direction générale de la musique fut, dit-on, fixé à dix mille écus de Prusse (trente-sept mille cinq cents francs), outre d'autres avantages assurés à Spontini. Sa nouvelle position se composait de deux attributions, à savoir, la charge de compositeur de la cour, et la direction générale de la musique. Celle-ci comprenait l'opéra et le ballet, la musique de la chambre et les concerts, la musique militaire et la musique religieuse de la chapelle. Jamais tant d'autorité n'avait été donnée à un seul homme. Il est facile de comprendre que ce ne fut pas sans déplaisir que les artistes allemands virent de si grandes faveurs accordées à un étranger; cependant tout ce qui dépendait immédiatement du roi, soit dans la chapelle, soit à l'opéra, soit enfin dans la musique militaire, se soumit au nouveau pouvoir sans murmurer; mais une opposition sérieuse lui fut faite par l'intendant des théâtres, seul tout-puissant avant l'arrivée de Spontini, et qui ne put voir sans un vif chagrin une grande partie de son autorité passer en d'autres mains. Déjà, avant que le maître fût arrivé à Berlin, l'intendant avait fait retentir la presse saxonne de ses doléances et de ses réclamations, sous des noms supposés. L'opposition de ce personnage était d'autant plus redoutable qu'il disposait des faveurs de la subvention.

Dès son entrée en fonctions, Spontini écrivit une marche et un chant pour l'anniversaire de la naissance du roi, exécutés le 3 août 1820, par un grand nombre de voix à l'unisson avec accompagnement d'un corps complet de musique militaire et des instruments à archet. L'exécution de cet ouvrage fut dirigée par Spontini lui-même, et son effet fut accueilli par des transports d'enthousiasme : le roi, vivement ému, témoigna au compositeur sa satisfaction en termes affectueux (1). Déjà Spontini avait donné aux artistes de Berlin une haute idée de sa capacité comme directeur de musique, par la manière dont il avait fait exécuter son opéra de *Fernand Cortez*, le 28 juin précédent. La délicatesse des nuances et la précision qu'il donna à l'orchestre, ainsi qu'aux chanteurs et aux choristes furent remarquées par tous les spectateurs. Jamais l'Opéra de Berlin n'offrit un ensemble aussi satisfaisant, une exécution aussi parfaite, que sous la direction de l'auteur de *la Vestale* : ses ennemis mêmes n'ont jamais nié sa supériorité à cet égard.

(1) Ce chant, devenu populaire, a été publié sous ce titre : *Preussischer Volksgesang mit Vollstand. türkischer Musik und d. Streichinstr.* Berlin, Schlesinger.

Spontini avait trouvé *la Vestale* montée et au courant du répertoire du théâtre royal, à son arrivée à Berlin : il lui tardait d'y faire entendre son *Olympie*, et de prendre sa revanche du peu de succès de cet ouvrage à Paris. Il s'occupa immédiatement de le faire traduire en allemand, et pour ce travail ingrat, il jeta les yeux sur le célèbre écrivain humoriste Hoffmann qui, bon musicien, était en état de bien appliquer les paroles à la musique. Spontini avait reconnu la justesse de quelques critiques faites à Paris de certains défauts de son opéra, particulièrement dans le dernier acte. Il fit refaire cet acte par Hoffmann sur un plan nouveau : les flots de champagne dont il abreuvait son poëte triomphèrent de la paresse de celui-ci. Spontini refit lui-même une grande partie de la musique et en prépara le succès par de nombreuses répétitions faites avec soin. Le 14 mai 1821, l'ouvrage fut représenté et bien chanté par Bader, Blum, Hillebrand, mesdames Milder et Schutz. Un luxe inaccoutumé de mise en scène, de costumes et de décorations, ajouta au charme de l'exécution, et des applaudissements unanimes furent prodigués à l'œuvre du compositeur. Spontini triomphait de ce retour de la faveur publique pour une partition qu'il affectionnait peut-être plus que *la Vestale* et que *Fernand Cortez*, par cela même qu'elle lui avait coûté plus de travail, et qu'elle avait été moins heureuse à Paris.

Dans l'hiver de 1821, il écrivit, pour les fêtes de la cour, à l'occasion de la présence du grand-duc Nicolas et de la grande-duchesse, son épouse, à Berlin, l'opéra-ballet de *Lalla Rookh*, dont le sujet avait été pris dans le poëme de Thomas Moore. Plus tard, il se servit d'une romance, d'un petit chœur, d'une marche et de deux airs de ballet de cet ouvrage dans son opéra intitulé *Nurmahal, ou la fête de la rose de Cachemire*, ouvrage en deux actes dont le livret avait été fait par M. Herklotz, d'après la traduction allemande, très-estimée, que le bibliothécaire Spicker avait faite de *Lalla Rookh*, roman poétique de Moore. Cet opéra-ballet, écrit en huit semaines, paroles et musique, eut du succès et fut repris plus tard.

En 1822, Spontini usa du congé annuel stipulé dans son contrat avec la cour de Prusse pour visiter l'Italie et revoir le lieu de sa naissance, où il n'avait pas été depuis vingt ans; puis il se rendit à Paris. Le temps et ses succès en Allemagne lui avaient fait oublier les anciennes cabales de ses adversaires, et ce fut avec un vif plaisir qu'il se retrouva dans cette

grande ville, au sein de la famille à laquelle il s'était allié et de quelques amis dévoués. Jouy voulut profiter de son séjour à Paris et l'engagea à s'occuper de son opéra *les Athéniennes,* dont il avait écrit autrefois quelques morceaux; mais nonobstant les changements faits par M. Philarète Chasles au poëme de cet ouvrage, en collaboration avec Jouy, jamais la contexture du livret ne satisfit Spontini : le dénoûment, en particulier, lui parut toujours impossible et le découragea. Après sa mort, on n'a retrouvé que quelques fragments de sa musique sur ce sujet. Au mois de janvier 1823, il quitta Paris pour retourner à Berlin. Dans le courant de 1824, le roi demanda à Spontini un grand opéra pour fêter le mariage du prince royal (depuis lors Frédéric-Guillaume IV, roi de Prusse). La difficulté consistait à trouver un poëme : plusieurs ouvrages allemands furent présentés au compositeur, mais aucun ne l'ayant satisfait, il demanda au roi l'autorisation de faire venir un littérateur de Paris, ce qui lui fit accordé. Celui qu'il avait en vue n'ayant pu venir à Berlin, on lui envoya Théaulon, qui, pourtant, n'avait rien de prêt, et qui même était à la recherche d'un sujet. Spontini et lui finirent par découvrir celui d'*Alcidor* dans un ancien livret d'opéra-féerie français écrit par Rochon de Chabannes. Théaulon se mit à l'ouvrage; mais Spontini était rarement satisfait de ce qu'il lui apportait. Il fallut souvent recommencer; l'ouvrage n'avançait pas, et le temps s'écoulait. Enfin, il devint évident qu'il serait impossible d'être prêt pour le 5 octobre, date fixée pour la représentation. On dut se borner à une cantate suivie d'un ballet. Théaulon retourna à Paris, laissant l'ouvrage seulement ébauché. Dans son embarras, Spontini prit le parti de faire lui-même le *scenario* de la pièce; un Français, homme d'esprit appartenant à la société distinguée, lui vint en aide en faisant les vers, le poëte allemand Herklotz fit la traduction, et l'opéra d'*Alcidor* fut représenté le 23 mai 1825, pour le mariage de la princesse Louise, troisième fille du roi, avec le prince Frédéric des Pays-Bas. Comme tous les sujets féeriques, *Alcidor* péchait par le défaut d'intérêt dramatique, élément nécessaire pour le génie de Spontini; sa musique était brillante; il s'y trouvait de bons chœurs et un trio en canon qui fut fort applaudi; néanmoins c'était un ouvrage faible comparé à ceux qui ont fait sa gloire. Après huit représentations, il y eut une interruption par le départ de madame Milder, qui avait un congé. *Alcidor* fut repris en 1829, en 1833 et en 1836, mais il n'eut chaque fois qu'un petit nombre de représentations.

A l'occasion du couronnement de l'empereur et de l'impératrice de Russie, la cour de Prusse demanda au directeur général de musique un hymne de fête, dont il fit une composition grandiose, exécutée le 18 janvier 1827, et répétée le 9 mai de la même année dans un concert. Ce fut aussi dans la même année que Spontini fit exécuter, pour la fête du roi, le premier acte de son opéra *Agnès de Hohenstaufen,* dont Raupach avait fait le livret. Il n'acheva cet ouvrage que deux ans après et en refit de nouveau une grande partie en 1837. La critique passionnée que fit Rellstab (*voyez* ce nom) du premier acte de cet ouvrage excita l'indignation du compositeur qui, malheureusement, ne sut pas se contenir, et qui se compromit par excès de sensibilité. Rellstab, homme d'esprit plus que musicien instruit, venait d'être chargé de la rédaction de la *Gazette de Voss,* à laquelle il donna de la popularité par le piquant de son style. Une haine contre Spontini, dont les motifs ne sont pas connus, la poussa à écrire de violents articles contre ce maître. Déjà il avait voulu publier une brochure intitulée : *Ueber die Theaterverwaltung Spontini's* (Sur l'administration théâtrale de Spontini), dans laquelle il affirmait que le directeur général de la musique de la cour écartait de la scène tous les ouvrages des compositeurs dont le talent lui donnait de l'ombrage, et que lorsqu'il était obligé d'en faire représenter un, il en négligeait la mise en scène, pour qu'il ne produisît pas d'effet, réservant tous ses soins pour ses propres opéras. La censure supprima cet écrit. Le ressentiment qu'en eut Rellstab se traduisit dans une satire accueillie par les frères Schott, de Mayence, et qui parut dans le quatrième volume de l'écrit périodique *Cæcilia* (p. 1 et suiv.), sous le titre : *Aus dem Nachlas eines junger Kunstler* (Extrait des papiers d'un jeune artiste). Un peu plus tard parut, dans le même recueil (tome VI, p. 1 et suiv.), une nouvelle intitulée *Julius,* également dirigée contre Spontini. Le nom du maître ne paraissait pas dans ces libelles; mais lui-même y était si bien peint par ses habitudes et par son langage, que personne ne s'y trompa. Tout ce qui pouvait blesser le cœur de l'artiste s'y trouvait réuni et disposé avec habileté. *Agnès de Hohenstaufen* fut une nouvelle occasion de dénigrement pour les sentiments haineux de Rellstab : il la saisit pour attaquer le maître

avec violence dans la *Gazette de Voss*. Dans son amère critique, il osa mettre en doute que l'auteur de *Lalla Rookh*, de *Nurmahal*, d'*Alcidor* et du dernier ouvrage fût celui de *la Vestale* et de *Cortez*. Blessé dans son honneur comme dans ses sentiments d'artiste, Spontini demanda à la justice réparation des outrages du journaliste et de la diffamation de son caractère. Rellstab fut en effet condamné à quelques mois de détention. Il faut le dire, Spontini fut imprudent en cette circonstance; car le procès qu'il fit à Rellstab donna de l'importance aux attaques du journaliste. Autant la critique savante, polie et consciencieuse est respectable et a de portée, autant celle qui se puise dans de mauvaises passions et emploie les armes de la mauvaise foi est méprisée. Le silence, le dédain sont les seules ressources de l'artiste de mérite en butte aux traits de celle-ci. D'ailleurs Spontini aurait dû comprendre que Rellstab n'était pas isolé dans ses attaques, et qu'il y avait derrière lui tout un parti d'envieux dont le journaliste n'était que l'organe responsable. Loin d'être abattu par la condamnation, ce parti ne devint que plus ardent à poursuivre sa tâche de dénigrement et de calomnie. L'auteur de *la Vestale* en vit bientôt les effets dans une brochure piquante que Rellstab fit paraître à Leipsick sous ce titre : *Ueber mein Verhæltniss als Kritiker zu Herrn Spontini als Componisten und General-Musik-Director in Berlin* (Sur mes rapports, comme critique, avec M. Spontini, en sa qualité de compositeur et de directeur général de musique à Berlin). En France, tout le bruit d'une affaire de ce genre est fini en huit jours; il n'en est pas ainsi en Allemagne : les années se succèdent avant qu'on en ait épuisé les commentaires. Les journaux s'occupèrent de la brochure de Rellstab et l'analysèrent en raison des dispositions des rédacteurs. Les luttes de part et d'autre furent sans doute bien ardentes, car l'affaire, commencée en 1826, agitait encore Berlin en 1830, et même longtemps après. On en a la preuve dans la défense de Spontini que Dorn, alors directeur de musique à Riga, et plus tard maître de chapelle chargé de la direction du théâtre royal de Berlin, publia en 1830, sous le voile de l'anonyme. Sa brochure avait pour titre : *Spontini in Deutschland oder unpartheitsche Würdigung seiner Leistungen wærend seines Aufenthalts dasselbst in der Letzten zehn Jahren* (Spontini en Allemagne, ou jugement impartial de ses travaux pendant les dix années de son séjour dans ce pays). Le ton sage et modéré de cet écrit et les connaissances dont l'auteur y fait preuve produisirent une impression favorable sur les esprits droits qui ne se mêlent pas aux intérêts de partis, mais n'imposèrent pas silence aux ennemis du compositeur. Le vieux levain fermentait encore en 1833, lorsque Charles-Frédéric Müller de Berlin publia un petit écrit sous le titre : *Spontini et Rellstab* (Berlin, Bechtold, in-16). L'auteur de cette brochure annonçait l'intention d'une grande impartialité : *Je ne suis pas plus l'ennemi de M. Spontini que l'ami de M. Rellstab*, dit-il, *et je veux, sans m'occuper de ce qui est étranger à la cause, ne parler que des faits*. Malheureusement, la suite de l'écrit ne justifie pas le début. M. Müller commence par établir que Spontini est artiste, et que, comme tel, il ne peut se soustraire à la critique; mais il oublie qu'autre *chose est la critique ou la diffamation*. Il croit que la vie privée seule doit être à l'abri des attaques de la presse : mais la vie publique de l'artiste ne doit pas être plus exposée aux fausses interprétations. Ses ouvrages seuls sont justiciables de la critique, si celle-ci a la capacité nécessaire pour leur appréciation; ce qui est fort rare.

L'irritation éprouvée par Spontini de tant de tracasseries s'augmenta malheureusement chaque année; cette irritation fut plus tard très-nuisible à ses intérêts. Cependant, il était bon, serviable, et plus généreux que ne le sont la plupart des artistes de notre temps. Au nombre de ses détracteurs et ennemis secrets se trouvaient beaucoup d'ingrats qu'il avait protégés. C'était à lui qu'était due l'institution de la caisse de secours pour les artistes du Théâtre-Royal; il en avait fourni les premiers fonds, et donnait chaque année, pour en accroître les ressources, le produit du concert annuel qui était un des avantages dont il jouissait comme en avaient joui tous les maîtres de chapelle ses prédécesseurs. Il y réunissait tout ce qui pouvait le rendre productif. Beaucoup de jeunes gens qui se destinaient à l'art, ou qui commençaient à s'y distinguer, avaient reçu de lui des secours ou des encouragements.

Les artistes du Théâtre-Royal de Berlin lui furent aussi redevables de bons conseils pour le développement et le perfectionnement de leur talent. On sait que l'art du chant est peu connu en Allemagne, et que les acteurs se font plus remarquer par leur sentiment dramatique que par la correction de leur vocalisation. Spontini, dont l'éducation musicale avait com-

mencé précisement par le chant, suivant l'ancienne méthode des écoles d'Italie, apprit à madame Milder, à mademoiselle Schætzel, à Bader, à Blume, à tous les chanteurs qui furent placés sous sa direction pendant vingt ans, à poser le son, à respirer, à bien articuler le chant, enfin à donner à leurs rôles le caractère qui seul pouvait réaliser la pensée des compositeurs. Son orchestre, dans lequel il avait réuni les meilleurs artistes, entre autres Mœser, comme chef des premiers violons et directeur de musique, les violoncellistes Hannsmann et Ganz, Baermann pour le basson, Hambuch pour le hautbois, Lenz pour le cor, et beaucoup d'autres; cet orchestre, dis-je, avait appris de Spontini l'art des nuances délicates et d'une précision parfaite. A la tête d'un grand orchestre et d'un chœur nombreux, l'auteur de *la Vestale* et de *Cortez* était un héros. Son talent en ce genre était si bien connu dans toute l'Allemagne, qu'il fut souvent sollicité de prendre la direction des fêtes musicales qui se donnaient dans différentes villes. Au festival organisé à Halle par Naue, directeur de musique à l'université, il excita le plus vif enthousiasme par la chaleur et l'intelligence de sa direction. L'université lui témoigna sa reconnaissance par le diplôme de docteur en philosophie et beaux-arts. Depuis que Spontini s'est retiré de la direction générale de la musique à Berlin, la décadence dans la valeur des chanteurs et dans le fini de l'exécution a fait voir qu'il était plus facile de l'obliger à s'éloigner d'une position enviée que de le remplacer.

Le premier engagement de Spontini avec le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume III, avait été contracté pour dix ans; il était arrivé à son terme le 28 mai 1830, mais il fut renouvelé pour dix autres années. A cette occasion, le roi lui accorda un congé pour visiter Paris et sa famille. Il en obtint un autre, en 1838, lorsqu'il se présenta comme candidat pour la place vacante à l'Académie des beaux-arts de l'Institut, après la mort de Paër. L'engagement qu'il prit alors de revenir à Paris lui fit obtenir sans peine l'élection qu'il désirait. Il partit d'abord pour l'Italie, se rendit à Jesi, et y fit don à la ville d'une somme de trente mille francs pour le rétablissement du mont-de-piété, qui avait été pillé et détruit à l'époque des conquêtes de l'armée française. Arrivé à Rome vers le milieu de novembre, il y fut présenté au pape par le cardinal Ostini, évêque de Jesi, et s'entretint longtemps avec le Saint-Père de la restauration de la musique d'église. Il conçut aussi, à la même époque, un plan pour la publication d'une grande collection de musique religieuse composée par les maîtres anciens les plus célèbres. Le programme en fut publié et les conditions de la souscription répandues par les journaux; mais déjà à cette époque, à l'exception de Baini, devenu vieux et uniquement occupé de Palestrina, il n'existait personne qui pût diriger une semblable entreprise, et celle-ci resta à l'état de projet. Après avoir ensuite passé quelque temps à Naples, Spontini retourna à Paris. A l'expiration de son congé, il partit pour Berlin. La mort du roi Frédéric-Guillaume III, au mois de juin 1840, fut pour lui la cause d'un profond chagrin. Le 24 du même mois, les chœurs réunis de l'Opéra, de la chapelle et des autres institutions musicales exécutèrent, sous la direction de Spontini, dans le palais neuf, à Potsdam, le *De Profundis*, de Gluck, le *Requiem*, de Mozart, et quelques morceaux choisis dans les œuvres de Hændel; cette musique, par sa beauté ainsi que par la perfection de l'exécution, produisit une profonde impression sur le roi et sur la cour.

Le deuxième engagement de dix ans, contracté par Spontini avec le feu roi était arrivé à sa fin depuis le mois de mai 1840. Son intention était de se retirer pour retourner à Paris, suivant la promesse qu'il avait faite à l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France. Le nouveau roi Frédéric-Guillaume IV avait l'intention de renouveler le contrat; mais les dégoûts que faisait éprouver à Spontini depuis quelque temps l'intendance générale des théâtres royaux, pour ressaisir ses anciennes attributions, lui fit prendre la résolution de demander l'autorisation de retourner en France. Le roi souscrivit à son désir; mais il voulut que le directeur général de sa musique conservât tous ses titres : il fixa généreusement sa pension à la somme annuelle de seize mille francs. Spontini s'éloigna de Berlin, dans le mois de juillet 1842, et se rendit en Italie.

De retour à Paris, au mois de mai 1843, il fit des démarches auprès de l'administration de l'Opéra pour faire reprendre ses anciens ouvrages avec les soins et les études nécessaires; mais il n'y trouva pas de bon vouloir. Déjà, en 1841, il avait pu juger des mauvaises dispositions de cette administration lorsque le directeur (M. Duponchel), pour satisfaire au cahier des charges qui l'obligeait à remettre au répertoire d'anciens ouvrages, fit choix de *Fernand Cortez*. Spontini lui fit of-

frir de venir lui-même diriger les répétitions à Paris, lui proposant en outre de substituer au pitoyable dénoûment adopté à l'Opéra, celui qui avait été fait à Berlin, et demandant que la représentation fût retardée jusqu'au mois d'octobre, au lieu du mois d'août. Toutes ces propositions furent repoussées par le directeur de l'Opéra; alors Spontini lui fit faire défense par huissier de jouer son ouvrage, ne voulant pas qu'il fût mal jugé sur une reprise sans étude et sans soins; l'affaire fut portée au tribunal de commerce, qui donna gain de cause au compositeur. Sur l'appel interjeté par le directeur, on représenta à la cour royale que le droit accordé à un auteur de retirer un ouvrage resté longtemps au répertoire serait un précédent fâcheux qui causerait de grands embarras aux administrations de théâtre; Spontini perdit son procès, et *Fernand Cortez* fut représenté de la manière la plus misérable. On comprend que, quelque justes que fussent ses réclamations, il n'avait rien à attendre d'une administration si mal disposée. Elle lui opposait l'empire de *la mode. La mode!* ce mot seul allumait la bile de l'auteur de *la Vestale;* il n'en voulait pas reconnaître la puissance en ce qui concerne la valeur des ouvrages d'art. Certes, il avait raison en ce sens, que le beau, caractérisé par ses attributs incontestables, est de tous les temps; car s'il pouvait cesser un jour d'être réellement le beau, il ne l'aurait jamais été. Mais au théâtre, indépendamment des qualités essentielles de l'ouvrage représenté, à savoir l'inspiration et le sentiment, il y a des habitudes, des conventions, des formes qui, tour à tour, sont ou cessent d'être en usage, qu'on finit par ne plus comprendre et qu'on ne sait plus interpréter. N'avons nous pas vu naguère l'*Alceste,* de Gluck, travestie d'une manière ridicule, faisant naître l'ennui dans la vaste salle de l'Opéra, et appréciée à rebours du bon sens par la presse? L'état moral des populations exerce sur les dispositions des spectateurs des influences qui ne s'expliquent pas, mais qui ne sont pas moins réelles. Aux générations fiévreuses, il faut des commotions; les idylles, si belles, si parfaites qu'elles fussent, ne leur donneraient que de l'ennui; or, on sait comment se traduit l'ennui au théâtre. Au piano, dans des concerts, dans des circonstances spéciales, on pourra exciter la plus vive admiration pour des œuvres anciennes qui ne seront pas dans les tendances du jour. Spontini a vu lui-même un de ces élans spontanés de toute une assemblée lorsque, le 13 avril 1845, des fragments de sa *Vestale* furent exécutés dans un des concerts du Conservatoire de Paris; jamais l'expression du plaisir et de l'admiration n'alla plus loin. Récemment encore le même effet s'est produit dans le même lieu; mais le public des concerts du Conservatoire est composé d'artistes et d'amateurs instruits qui aiment l'art sérieux; ce n'est pas lui qu'on rencontre au théâtre. L'illustre maître, me parlant de la musique qu'il entendait à l'Opéra depuis son retour, la qualifia de *féroce;* sans discuter la justesse de l'expression, on comprend que cette musique lui était antipathique. Il aimait l'art noble et ne pouvait se dissimuler qu'il rapportait ce goût en France au milieu des penchants démocratiques dont il avait horreur.

Spontini retrouvait de temps en temps des éclairs de son ancienne gloire; c'est ainsi que des fragments de *la Vestale,* exécutés dans un festival, à Cologne, en 1847, n'y ont pas fait naître moins d'enthousiasme que des représentations du même opéra, dirigées par l'auteur, n'en avaient excité à Dresde, en 1844. A Copenhague, cet ouvrage avait fait éclater des transports d'admiration, et le roi de Danemark avait envoyé à Spontini, en témoignage de sa satisfaction, la décoration de l'ordre de Danebrog. Enfin, lorsque l'illustre compositeur visita Berlin, quelques années après sa retraite, le roi lui fit le meilleur accueil, lui exprima la satisfaction qu'il éprouvait de le revoir, et lui parla du plaisir qu'il se promettait d'entendre ses ouvrages bien exécutés.

Dans les dernières années de Spontini, des atteintes de surdité se firent sentir et sa mémoire s'affaiblit. L'espoir de retrouver ses facultés intactes et la santé sous le beau ciel qu'il l'avait vu naître lui fit prendre la résolution de se rendre dans les États romains. Jesi le reçut avec des honneurs qu'on n'accorde qu'aux têtes couronnées. Il y passa quelque temps, puis il voulut revoir le village de Majolati, berceau de son enfance. Il s'y trouvait depuis plusieurs mois lorsque, nonobstant un rhume dont il souffrait, et malgré les instances de sa femme, il voulut aller à l'église: le froid l'y saisit, la fièvre survint, et le 24 janvier 1851, il expira dans les bras de son angélique compagne.

Jamais artiste ne fut comblé de plus d'honneurs et de distinctions. Il était directeur général de musique de la cour de Prusse; docteur en philosophie et arts par diplôme de l'université de Halle; membre de l'Académie des

beaux-arts de l'Institut de France; membre associé de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, de la Société autrichienne des amis de la musique, de l'Académie de Stockholm, de l'Académie de Sainte-Cécile, de Rome, de la Société de Hollande pour les progrès de la musique, et de plusieurs sociétés savantes; crée comte de *Sant' Andrea* par le pape, décoré de l'ordre de Saint-Grégoire-le-Grand, officier de la Légion d'honneur et de l'ordre de Léopold de Belgique, chevalier de l'ordre du Mérite de Prusse et de la troisième classe de l'Aigle-Rouge, chevalier de l'ordre de Danebrog de Danemark, de l'ordre de François Ier de Naples, commandeur de l'ordre de Hesse-Darmstadt, etc., etc.

Les notices biographiques de Spontini qui ont été publiées sont : 1° *M. Spontini, par un homme de rien* (M. Louis de Loménie); Paris, 1841, in-12. 2° *Spontini* (par Édouard-Marie OEttinger); Leipsick, 1843, in-16. *Elogio del cavaliere Gaspare Spontini, conte di S. Andrea, letto nel* 26 *febbrajo* 1851, *nella chiesa plebale di Majolati da G. Ignazio Montanari* (avec de nombreuses notes biographiques et des pièces authentiques); *Ancona, dalla tipographia Aureli,* 1851, de cinquante-six pages. 4° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Spontini*, par Raoul-Rochette, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts de l'Institut; Paris, Firmin Didot, 1852, in-4°.

SPONTONI (Bartholomé), compositeur vénitien, vécut vers le milieu du seizième siècle. On connaît de sa composition : 1° *Madrigali a cinque voci;* Venise, 1564, in-4°. Une deuxième édition du même recueil a été publiée dans la même ville, en 1583, in-4°. 2° *Il secondo libro di Madrigali, a cinque voci;* ibid., 1567, in-4°. 3° *Madrigali a cinque voci. Libro terzo*; *Venetia, app. Angelo Gardano,* 1583, in-4°. On trouve quelques morceaux de ce musicien dans les recueils suivants : 4° *De' floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci nuovamente composti e dati in luce; in Venezia, presso Giacomo Vincenti,* 1586. 5° *Symphonia Angelica. Di diversi eccellentissimi musici Madrigali a* 4, 5 *et* 6 *voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant; in Anversa, appresso Pietro Phalesio et Giov. Bellero,* 1594, in-4°. 6° *Madrigali pastorali a sei voci descritti da diversi, e posti in musica da altrettanti musici;* ibid., 1604, in-4°.

SPONTONI (Alexandre), compositeur, né à Bologne, vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Forli. Il est cité avec éloge par Cerreto, dans sa *Prattica musica*. On connaît de ce musicien : *Il primo libro de Madrigali a cinque e sei voci;* Venise, Angelo Gardano, 1583, in-4°.

Un autre compositeur du nom de *Spontoni* (*D. Luigi*) n'est connu que par un ouvrage intitulé : *Il primo libro de Madrigali a cinque voci; Venetia, app. Antonio Gardano,* 1569, in-4° obl.

SPOURNI, ou plutôt **SPURNI** (Chrétien), musicien allemand, né à Manheim, entra comme contrebassiste à la Comédie italienne de Paris, en 1763, et y resta jusqu'en 1770. Il accepta dans cette année une place de contrebasse au théâtre du roi, à Londres. Il passa le reste de ses jours dans cette ville, où il publia, en 1783, six trios pour flûte, violon et basse.

SPRENGEL (Pierre-Nathaniel), pasteur à Grossmangelsdorff, près de Magdebourg, naquit à Brandebourg, le 7 avril 1737, et mourut le 1er avril 1814. On a de lui une description des arts et métiers avec beaucoup de planches, intitulée : *Handwerke und Künste in Tabellen;* Berlin, 1767-1797. Dix-huit livraisons in-8°. La onzième partie, publiée en 1773, contient : 1° la description des clavecins et pianos (pages 240 à 270); 2° celle de la construction des violons, altos, violoncelles, luths et harpes (pages 271 à 290); 3° l'art de la facture des orgues (p. 291 et suivantes).

SPRENGEL (Mathieu-Chrétien), né à Rostock, le 24 août 1746, fit ses études à l'université de Gœttingue, fut nommé, en 1778, professeur extraordinaire à la faculté de philosophie de cette ville, et obtint, l'année suivante, la chaire d'histoire à l'université de Halle. Il mourut le 7 janvier 1803. Au nombre de ses ouvrages, on remarque le quarante-septième volume de l'*Histoire universelle allemande,* contenant l'histoire d'Angleterre et d'Irlande, jusqu'au temps de la grande charte, sous ce titre : *Geschichte von Grossbritannien;* Halle, 1783, un volume in-4°. Sprengel y traite de la musique des habitants du pays de Galles, dans les chapitres IVe et Ve (page 235, et pages 385-395).

SPRING (....), violoniste allemand, vivait à Bonn, vers 1830. Il a publié de sa composition : 1° Fantaisie pour violon, avec quatuor; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2; Leipsick, Hofmeister. 3° Quatuor *idem;* Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Ouverture à grand orchestre; Bonn, Simrock.

SPRINGER (Vincent), virtuose sur le cor de bassette (sorte de clarinette alto courbée), naquit à Jung-Bunzlau, près de Prague, vers 1760. Fils d'un directeur de musique, il apprit dans sa jeunesse à jouer de la clarinette; mais ayant fait un voyage en Hongrie, il y entendit le cor de bassette, inventé peu de temps auparavant, et séduit par la qualité du son de cet instrument, il se livra à son étude, et y acquit une rare habileté. Vers 1782, il s'associa avec David, autre virtuose sur le cor de bassette, et voyagea avec lui pour donner des concerts. En 1787, il vivait à Berlin, sans emploi, mais trois ans après il fut engagé avec David pour la chapelle du comte de Bentheim-Steinfurth. Il y a lieu de croire qu'il alla plus tard à Vienne, où il a fait imprimer, chez Steiner, des marches en harmonie militaire.

SPUNTONI (Charles), compositeur dramatique, né à Rome, vers 1760, a écrit à Florence, en 1784, le deuxième acte de l'opéra bouffe intitulé : *L'Apparenza inganna*. En 1790, il donna à Reggio *La Liberazione di Lilla*, ballet; et l'année suivante, il fit représentre à Lugo *Il Matrimonio*, opéra bouffe.

SQUARCIALUPI (Antoine), ou **SCHUARCIALUPI**, suivant d'anciens manuscrits cités par M. Casamorata (1), surnommé **ANTONIO DEGLI ORGANI**, à cause de son talent sur l'orgue, naquit à Florence, dans les dernières années du quatorzième siècle, ou dans les premières du quinzième, d'une ancienne famille noble. Laurent le Magnifique le prit à son service comme l'un des plus fameux organistes, et peut-être le plus habile de son temps. Squarcialupi fut aussi organiste de l'église *Santa Maria del Fiore*, qui est la cathédrale de Florence. Migliore, cité par M. Casamorata (2), dit, dans sa *Firenze illustrata*, que les étrangers venaient de toutes parts à Florence pour avoir le plaisir d'entendre cet artiste. J'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, d'après Gérard Jean Vossius (3), que Squarcialupi mourut en 1430; j'aurais dû reconnaître que cette date n'était pas exacte, puisque Laurent le Magnifique ne naquit qu'en 1448, et que l'église *Santa Maria del Fiore*, dont Squarcialupi fut organiste, ne fut consacrée, comme le dit M. Casamorata, qu'en 1435. La date de la mort de l'artiste doit être fixée au plus tôt en 1475. Le sénat de Florence honora la mémoire de l'artiste célèbre en plaçant son buste avec une inscription honorable, rapportée par Poccianti (1), et que voici :

Multum profecto debet musica Antonio Squarcialupo, organistæ : is enim ita gratiam conjunxit, ut quartam sibi viderentur Charites musicam adscivisse sororem. Florentia civitas grati animi officium rata ejus memoriam propagare, cujus manu sæpe mortales in dulcem admirationem adduxerat, civi suo monumentum donavit.

Burney, qui visita Florence, en 1770, prétend que le buste avait alors disparu, et qu'il ne retrouva que l'inscription; mais M. Casamorata nous apprend que ce buste est encore à sa place, à gauche, du côté septentrional de l'église, à côté du portrait d'Arnolfo di Lapo, premier architecte de cette église, en face de celui de Brunellesco, architecte de la Coupole, et de Giotto, qui construisit la tour. Le buste, suivant Richa (*Notizie istoriche delle Chiese di Firenze*), cité par le même écrivain, serait l'ouvrage de Benedetto da Majano, il aurait été fait par ordre de Laurent de Médicis, qui serait l'auteur de l'inscription. On n'a rien retrouvé, jusqu'à ce jour, des compositions de cet artiste célèbre. Negri, dans son *Istoria de' Fiorentini scrittori* (p. 69), dit qu'on conservait de son temps, dans la Bibliothèque Palatine, à Florence, un manuscrit contenant de la musique composée par Squarcialupi, ainsi qu'un autre livre de compositions diverses à sa louange; mais M. Casamorata, qui a retrouvé ce manuscrit dans la Bibliothèque Medicéo-Laurentienne, sous le n° LXXXVII, a constaté qu'il ne contient pas une note de Squarcialupi, et que c'est un recueil de chansons mises en musique par douze compositeurs du quatorzième siècle, dont il donne les noms; et par la description qu'il en fait, j'ai la certitude que ce manuscrit est un double de celui de la Bibliothèque impériale de Paris, dont j'ai donné une ample description dans le premier volume de la *Revue musicale* (Paris, 1827, p. 106-113), avec la traduction en notation moderne d'une chanson italienne à trois voix, de Francesco Landino. Le manuscrit de Florence a appartenu à Squarcialupi et porte sur le premier feuillet, en grande écriture gothique : *Questo libro è di Antonio Squarcialupi horganista in Sancta Maria del Fiore;* c'est ce qui a trompé Negri.

SSAFFI-EDDIN-ABDOLMUMIN BEN FACHIR AL-ORMEWI, surnommé **AL-BAGDADI**, parce qu'il était de Bagdad, écrivain arabe sur la musique, vécut dans la seconde moitié du treizième siècle. Son livre

(1) *Gazetta musicale di Milano*, 1847, p. 378.
(2) *Loco cit.*
(3) *De univ. Math. natura et const.* Cap. 60, § 14, pag. 351.

(1) *Catalog. Script. Florentiæ*, p. 13.

est appelé le *Traité Scherefidge* par les auteurs arabes et persans postérieurs, parce qu'il fut écrit pour Scheref-Eddin, fils du vizir mongol *Schemseddin*. La doctrine de Ssaffi-Eddin est basée sur la division de l'octave en dix-sept intervalles, c'est-à-dire quinze tiers de ton et deux demi-tons : elle est particulièrement arithmétique. Cette doctrine a fait autorité pour tous les théoriciens arabes depuis le quatorzième siècle. L'ouvrage de Ssaffi-Eddin-Abdolmumin se trouve à la bibliothèque impériale de Vienne, parmi les manuscrits orientaux de la collection Rzewusk, sous le n° 164.

STAAB (le P. Odon), moine bénédictin, professeur de musique à l'université de Fulde, naquit à Fraustein, dans le Rheingau, le 23 juillet 1745. Il est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Anweisung zum einstimmigen Choralgesang, aus der Lehre der besten Meister zusammengetragen* (Instruction sur le chant choral à voix seule, d'après la doctrine des meilleurs maîtres); Fulde, J.-Jac. Stacheb, 1799, in-8°.

STABILE (Annibal), bon compositeur de l'école romaine, né dans la première moitié du seizième siècle, fit ses études musicales sous la direction de l'illustre Palestrina. Il fut choisi comme maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, au mois de septembre 1575; mais il quitta cette place au mois de mai 1576, pour prendre la même position à l'église du collége allemand. Au mois de juillet 1576, il accepta la place de maître de chapelle de Saint-Apollinaire, et le 6 février 1592, il fut appelé aux mêmes fonctions à Sainte-Marie-Majeure. On voit, par les registres de cette église, qu'il cessa de les remplir en 1595 : il y a lieu de croire que ce fut par son décès, car on ne voit plus paraître son nom après cette époque. Stabile a publié de sa composition : 1° *Motetti a 5, 6 et 8 voci, libro primo;* Venise, Gardane, 1584, in-4°. 2° *Il secondo libro,* idem; *ibid.*, 1585, in-4°. 3° *Il terzo libro,* idem; *ibid.*, 1589, in-4°. 4° *Madrigali a 5 voci;* ibid., 1572, in-4°. La deuxième édition est de 1581, in-4° oblong. La troisième édition a paru dans la même ville, chez Angelo Gardano, en 1587, in-4°. 5° *Il secondo libro de' Madrigali a 5 voci;* ibid., 1584, in-4°. 6° *Il terzo libro de' Madrigali a 5 voci, novamente composti; in Venetia, appresso l'herede di Girolamo Scotto,* 1585, in-4°. 7° *Sacrarum modulationum, quæ quinis, senis et octonis vocibus concinuntur, liber secundus; Venetiis, apud Angelum Gardanum,* 1586, in-4°. On trouve dans ce recueil quelques madrigaux de Jean-Marie Nanini. 8° *Litanie a 4 voci;* ibid., 1592, in-4°. On trouve aussi des morceaux de sa composition dans les recueils dont les titres suivent : 1° *Dolci affetti*; *Madrigali a 5 voci di diversi eccellentissimi musici di Roma;* Venise, Alex. Gardane, 1568, in-4°. 2° *Harmonia celeste, di diversi eccellentissimi musici, a 4, 5, 6, 7 e 8 voci,* etc.; Anvers, P. Phalèse, 1593, in-4° obl. 3° *Il Lauro verde, Madrigali a sei voci composti da diversi eccellentissimi musici,* etc.; Anvers, P. Phalèse, 1591, in-4° oblong. 4° *Il Trionfo di Dori descritto da diversi e posti in musica da altrettanti autori a sei voci;* Venise, Gardane, 1596, et Anvers, Phalèse, 1601 et 1614, in-4° obl. 5° *Paradiso musicale di Madrigali e canzoni a 5 voci di diversi eccellentissimi autori;* Anvers, Phalèse, 1596, in-4° obl. Gerber a confondu Annibal Stabile avec Annibal de Padoue.

STABILE (François), compositeur napolitain du dix-neuvième siècle, a donné au théâtre Saint-Charles : 1° *Palmira*, en deux actes, le 3 décembre 1836. 2° *Lo Sposo al letto*, opéra semi-seria, en deux actes.

STABINGER ou **STABINGHER** (Matthias), musicien allemand, né vers 1750, vécut à Paris en 1775, et se fit connaître d'abord comme flûtiste. Il a publié dans cette ville, en 1776 : 1° Six duos pour deux flûtes, op. 1. 2° Six sonates pour deux flûtes et basse, op. 2. Deux ans après, il se rendit à Milan, et y écrivit, pour le théâtre de *la Scala*, la musique du ballet intitulé : *Calipso abbandonata*, et en 1779, il donna au théâtre de *la Canobbiana* les ballets *la Sconfitta delle Amazoni*, et *le Avventure d'Ircana*. Appelé à Florence, en 1784, il y composa *l'Astuzzia di Bettina*, opéra bouffe qui obtint du succès, et qui fut joué ensuite à Gênes et à Dresde. On connaît aussi de lui *la Morte d'Arrigo*, ballet représenté à Bologne, 1784. Après avoir publié à Naples un journal de musique pratique, Stabinger s'est fixé à Venise, où il paraît être décédé en 1815. On a gravé de sa composition en Italie : 3° Six quatuors concertants pour flûte, deux violons et basse, op. 4; Venise, 1792. 4° Sextuors concertants pour flûte, deux violons, basse et deux cors, op. 5; *ibid.*, 1792. 5° Six duos pour deux flûtes, op. 7; *ibid.*

STAD (....), violoniste allemand, vécut à Paris, vers 1765, et y fit imprimer six sonates pour violon et basse, op. 1; Paris, Sieber. Cet artiste fut ensuite premier violon du théâtre de Strasbourg, puis il fit un voyage à Vienne, en 1782, et y publia trente-sept variations pour violon, avec accompagnement de basse.

STADE (H.-B.), *cantor* et organiste à Arnstadt, n'est mentionné par aucun biographe allemand. Il paraît être né dans la Thuringe, vers 1810. Il résulte des renseignements que j'ai recueillis que cet artiste, homme de talent, était, en 1843, l'âme de la musique dans la petite ville d'Arnstadt (principauté de Schwarzbourg-Sondershausen), et que son impulsion y produisit de remarquables résultats. Le 25 juin 1846, il donna un concert d'orgue à Weissenfels et y fit admirer son habileté, particulièrement sur le clavier de pédale, ainsi que le style d'une grande sonate d'orgue de sa composition. On a de cet organiste distingué un ouvrage intitulé : *Der Wohlvorbereitete Organist, ein Præludien-, choral- und Postludienbuch*, etc. (L'organiste bien instruit, livre de préludes, de chorals et de conclusions, etc.); deux volumes in-4°; Sondershausen, Eupel. Cet ouvrage est l'œuvre 5e de l'auteur.

STADE (Frédéric-Guillaume), né à Halle, en 1817, fut destiné par ses parents à l'étude de la théologie et suivit les cours du collége; mais doué d'heureuses dispositions pour la musique, il se livra plus tard exclusivement à la culture de cet art, et se rendit à Dessau, où il étudia l'harmonie et le contrepoint, sous la direction de Frédéric Schneider. Sorti de chez ce maître après trois ans d'études, il accepta la place de directeur de musique de la troupe d'opéra-comique de Bethmann, qui donnait alternativement des représentations à Dessau et à Halle. Stade remplit ces fonctions pendant deux ans, puis il fut appelé à Jéna, en qualité de directeur de musique de l'université. Dans cette position, ses travaux prirent un caractère plus sérieux : il dirigea plusieurs sociétés de chant, s'occupa spécialement du chant choral, écrivit des cantates de fête avec orchestre, des symphonies, qui furent exécutées à Jéna, en 1846 et 1847, l'ouverture de la *Fiancée de Messine*, des *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de piano et des recueils de chants pour des voix d'hommes. Stade se fit aussi connaître comme pianiste à Jéna et publia quelques petites pièces pour cet instrument. En 1842, il dirigea la fête musicale d'Arnstadt. L'université de Jéna lui a conféré le doctorat en philosophie et beaux-arts. En 1860, Stade a été nommé organiste de la cour et maître de concert à Altenbourg.

STADELMAYER ou **STADLMAYER** (Jean), né à Freising, en Bavière, vers 1560, entra d'abord au service de l'archiduc Maximilien d'Autriche, à Græz, puis devint maître de chapelle de l'empereur Rodolphe, à Prague. Il occupait encore cette position en 1612. Plus tard, il devint maître de chapelle de l'archiduchesse *Claudia*, grande-duchesse de Toscane, comtesse du Tyrol, et vécut à Inspruck, d'où l'épître dédicatoire de ses *Missæ breves* est datée le 24 janvier 1641. Les ouvrages connus de ce musicien sont : 1° *Missæ octo vocum cum dupl. B. gener.; Pragæ*, 1593, in-fol. 2° *Missæ octo vocum;* Augsbourg, Krüger, 1596, in-4°. 3° *Sacrum Beatissimæ Virginis Mariæ canticum*, 5, 6, 7 *et* 8 *vocum; Monachii, Adamus Berg*, 1603, in-4°. Je possède cette édition. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, intitulée : *Super Magnificat symphoniæ variæ* 5, 6, 7 *et* 8 *vocum; Œniponti, excudebat Daniel Agricola*, 1614, in-4°. 3° (*bis*) *Missæ octo vocum cum duplici basso ad organum; Augustæ Vindelicorum apud Johannem Prætorium*, 1610, in-4°. 4° *Musica super cantum gregorianum seu missæ* 6 *voc. cum basso gener.;* Augsbourg, 1612, in-4°. 5° *Missæ concertatæ* 10 *et* 12 *vocum in* 2 *chor. distributæ;* Augsbourg, 1616. Walther cite une autre édition de ces messes, publiées à Augsbourg, en 1610. 6° *Hymni vespertini cum* 5 *voc. et instrumentis;* Augsbourg, 1617, in-fol. Il y a une deuxième édition de ces hymnes. 7° *Apparatus musicus sacrarum cantionum a* 6, 7, 8, 9, 10 *et* 24 *voc., et instrumentis;* Augsbourg, 1619, in-fol. 8° *Miserere mei Deus a* 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voc. cum instrumentis ad libitum;* Augsbourg, 1621, in-fol. Je crois qu'il y a une deuxième édition de ce recueil. 8° (*bis*) *Odæ sacræ Jesu Christo servatori hominum nato et resurgenti cantatæ, a* 5 *vocibus et totidem instrumentis si placet; Œniponti*, 1638, in-4°. Je possède cet ouvrage. 9° *Salmi a due e tre voci con due violini o cornetti; in Inspruch appresso Michael Wagner*, 1640, in-4°. Je possède cet ouvrage. 10° *Psalmus L. Davidis modis musicis compositus* 4, 5, 6, 7, 8 *vocibus, cum secondo choro et* 6 *instrumentis si placet; Œniponti*, 1646, in-4°. 11° *Missæ breves a* 4 *cum una pro defunctis et alia* 5 *voc. concertatæ; Œniponti; typographo Michaele Wagnero*, 1641, in-4°. Je possède cette édition. Il y en a une autre publiée dans la même ville, en 1660, in-4°. 11° *Psalmi vespertini omnes cum Magnificat, et officio divino de Sancto Norberto.* J'ignore la date de la publication de cet ouvrage. 13° *Psalmi integri a quatuor vocibus concertantibus quatuor aliis accessoriis ad libitum cum* 2 *cornetis sive violinis; Œni-*

ponti, typis Michaelis Wagneri, 1641, in-4°. Je possède cet ouvrage.

STADEN (JEAN), organiste et compositeur, naquit à Nuremberg, en 1581. On voit par le titre d'un de ses ouvrages imprimés qu'il était organiste de la cour de l'électeur de Brandebourg, en 1609. De là il passa à l'église de Saint-Laurent, dans sa ville natale, en la même qualité; enfin, en 1618, il devint organiste de Saint-Sébald, dans la même ville, et conserva cette place jusqu'à sa mort, arrivée en 1636. Le magistrat de Nuremberg, pour honorer sa mémoire, fit frapper une médaille avec son portrait et cette inscription : *Hans Staden æt. s.* 55. Le portrait de Staden a été gravé in-folio et in-4°. Walther nous apprend, dans son *Lexique de musique,* que Staden a laissé en manuscrit un traité abrégé de la composition, formant deux feuilles et demie. Gruber (*Beytræge zur Litteratur der Musik,* page 76), copié par Forkel, Gerber, et ceux-ci par Lichtenthal et F. Becker, indique cet ouvrage comme ayant été imprimé en 1656, sans nom de lieu, sous ce titre : *Manuductio fur die, so im Generalbass unerfahren.* Je doute de la réalité de cette publication, qui aurait été faite vingt ans après la mort de Staden. Les compositions de ce musicien sont : 1° *Teutsche Lieder nach Art der Villanellen mit* 3, 4 *und* 5 *Stimmen* (Chansons allemandes dans la forme des villanelles, à trois, quatre et cinq voix); Nuremberg, 1606, in-4°. 2° *Newe teutsche Lieder sampt etlichen Galliarden mit* 4 *Stimmen* (Nouvelles chansons allemandes, etc., à quatre voix); *ibid.*, 1609, in-4°. 3° *Geistliche Gesæng mit* 3-7 *Stimmen* (Chants spirituels depuis trois jusqu'à sept voix); *ibid.*, 1609, in-4°. 4° *Venus Kræntzlein newer musikalischer Gesæng, sowohl auch etliche Galliarden, etc., mit* 4 *und* 5 *Stimmen;* ib., 1611. 5° *Harmoniæ sacræ pro festis præcipuis totius anni* 4, 5, 7 *et* 8 *vocum, quibus sub finem adjectæ sunt aliquot novæ inventionis italicæ cantionis* 1, 2, 3, 4 *et* 5 *voc. cum partitura ad organum, typis et sumptibus Pauli Kauffmanni,* 1616, neuf parties in-4°. 6° *Jubila sancta Deo, per hymnum et echo in ecclesia Noribergensium festum Evangelico-Jubilæum* 11 *novemb. celebrante;* ibid., 1618. 7° *Neue Paduanem, Galliarden, Curranten, Balletten, Intraden und Canzonen, etc., mit* 4 *und* 5 *Stimmen, fürnehmlich von den instrumental Musicis füglich zu gebrauchen* (Nouvelles pavanes, gaillardes, courantes, ballets, entrées et chansons, à quatre voix, etc.); *ibid.*, 1618. 8° *Continuatio Harmoniarum sacrarum* 1, 2, 4-12 *vocum;* ibid., 1621. 9° *Harmonicæ Meditationes animæ de amore Jesu reciproco* 4 *vocum;* ibid., 1622, in-4°. 10° *Hauss-Music geistlicher Gesang, mit* 4 *Stimmen,* ibid., 1623. Il y a eu une deuxième édition de ce recueil datée de 1646, et publiée par Michel Kusmers, in-4°. C'est au titre de ce recueil qu'on voit que Jean Staden était organiste de l'église Saint-Sébald, de Nuremberg, en 1623. 11° *Erster Theil der Kirchen-Musik, enthælt* 15 *geistliche Gesænge und Psalmen auf die fürnehmsten Feste im Jahr von* 2 *bis* 14 *Stimmen* (Première partie de musique d'église, contenant quinze cantiques et psaumes pour les principales fêtes de l'année, depuis deux jusqu'à quatorze voix); *ibid.*, 1625, in-4°. 12° *Derselben 2ter Theil* (Deuxième partie du même ouvrage); *ibid.*, 1626, in-4°. 13° *Opusculum novum von Pavanen, Galliarden, Allemanden, Couranten, Intraden, Volten und Canzonen samt einer Fantasia auf unterschiedenen Instrumenten zu gebrauchen* (Nouveau recueil de pavanes, gaillardes, allemandes, etc.); *ibid.*, 1625, in-4°. 14° *Herzentrosts-Musica geistlicher Meditationen mit einer Stimme* (Consolations de l'âme, ou méditations spirituelles à une voix); *ibid.*, 1630, in-fol. 15° *Harmoniæ variatæ sacrarum cantionum von* 1, 2, 3-12 *vocum;* ibid., 1632. Le style de Staden a de l'analogie avec celui de Samuel Scheidt et de Schütz; l'harmonie en est vigoureuse et riche, mais le système de sa modulation a quelquefois de la dureté.

STADEN (ADAM), fils de Jean Staden, naquit à Nuremberg. Après avoir fait ses études à Altorf, il revint dans sa ville natale, où il enseigna la jurisprudence, et devint recteur. Il était bon musicien et composait à plusieurs parties. Le 25 janvier 1632, il prononça, à l'université d'Altorf, un éloge de la musique, qui a été imprimé sous ce titre : Ἐγκώμιον μουσικῆς, *hoc est Dissertatiuncula de dignitate, utilitate, et jucunditate artis musicæ;* Altorf, 1632.

STADEN (SIGISMOND-THÉOPHILE), second fils et élève de Jean Staden, naquit à Nuremberg, en 1607. Après avoir terminé ses études, il obtint, en 1635, à l'âge de vingt-huit ans, la place d'organiste à l'église Saint-Laurent de sa ville natale. Il l'occupa le reste de ses jours et mourut à Nuremberg, en 1655. On a de cet artiste un traité élémentaire de musique intitulé : *Rudimentum musicum, das ist : kurze Unterweisung des Singens, für die*

liebe Jugend, etc. (Rudiment de musique, ou courte instruction sur le chant, à l'usage de la jeunesse, etc.); Nuremberg, 1636, in-8°. Une deuxième édition a été publiée dans la même ville, en 1648, deux feuilles in-12, et une troisième en 1663. Suivant le catalogue manuscrit des livres de musique de la Bibliothèque royale de Berlin, l'édition de 1648 serait la troisième. Les compositions publiées par Staden sont : 1° *Unterschiedlicher Poeten musikalische Friedens-Gesænge fur 3 Stimmen und 3 Instrumenten mit Generalbass* (Chants de paix des meilleurs poetes, mis en musique à trois voix et trois instruments avec basse continue); Nuremberg, 1651, in-folio. 2° *Grab-Lied Frauen Sophia Margræfin von Brandenburg, etc. componirt* (Chant funèbre, composé sur la mort de madame Sophie, margrave de Brandebourg); Nuremberg, 1639, in-4°. Staden a été aussi l'éditeur des psaumes et cantiques à quatre voix de Léon Hassler (*voyez* ce nom), publiés sous ce titre : *Kirchengesæng, Psalmen und geistliche Lieder, von J.-L. Hassler auf die gemeinen Melodien mit 4 Stimmen simpliciter gesetzt, etc.*; Nuremberg, 1637, in-4°. Il a laissé en manuscrit un livre sur l'origine, les progrès et l'état actuel (au milieu du dix-septième siècle) de la musique. Gerber cite aussi une histoire de la musique du même auteur, qui paraît avoir été le même ouvrage.

STADLER (l'abbé Maximilien), né le 7 août 1748, à Mœlk, petite ville de la Basse-Autriche, sur le Danube, était fils d'un boulanger qui aimait beaucoup la musique et qui enseigna à son fils les éléments de cet art. A l'âge de dix ans, il avait une bonne voix de soprano, et chantait comme enfant de chœur à l'abbaye de Lilienfeld; déjà il jouait avec habileté de l'orgue et du piano. Quelque temps après, il fut envoyé à Vienne, pour faire ses études au collége des Jésuites, et y remplit avec distinction les fonctions d'organiste du séminaire. Après avoir passé ses examens de philosophie et de théologie, il entra au couvent de bénédictins de Mœlk, où son mérite le fit nommer ensuite professeur de théologie pour les novices. Il en sortit dans sa vingt-quatrième année, fut pendant dix ans curé d'une commune voisine de Mœlk; puis l'empereur Joseph II, qui avait eu occasion de l'entendre et avait admiré son talent sur l'orgue et le piano, le nomma, en 1786, abbé de Lilienfeld, et trois ans après, abbé de Kremsmunster. Nicolaï, dont les voyages ont fourni tant de renseignements intéressants sur beaucoup de musiciens distingués de l'Allemagne, connut Stadler, en 1786, dans son abbaye de Lilienfeld, et le signala comme un des organistes les plus remarquables de cette époque. Stadler avait perfectionné son talent par les leçons de Conrad-Michel Schneider. Il possédait surtout l'art d'improviser dans le style fugué sur un thème donné, et il avait, à cet égard, l'avantage de mettre dans ses improvisations plus de feu et de piquant qu'Albrechtsberger, son compatriote et son ami. Après s'être démis de son titre d'abbé de Kremsmunster, Stadler vécut pendant douze ans dans l'indépendance à Vienne, où il ne tarda pas à se faire remarquer par son double talent d'organiste et de compositeur. La plupart des grands artistes qui se trouvaient dans cette ville devinrent ses amis; parmi ceux-ci on remarque Haydn et Mozart, qui eurent pour lui des sentiments de la plus tendre amitié, et pour qui il conserva toujours de la vénération.

Ce fut l'attachement que l'abbé Stadler avait pour la mémoire de ces grands hommes qui le porta à sortir du silence modeste qu'il avait gardé toute sa vie, pour prendre la défense de Mozart dans la discussion élevée par Godefroid Weber sur la part que ce célèbre musicien a eue dans le *Requiem* qui porte son nom. On sait que cette question fut soulevée dans une suite d'articles qui parurent d'abord dans l'écrit périodique *Cæcilia*, et qui furent réunis ensuite dans une brochure ayant pour titre : *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem* (Résultats des recherches faites jusqu'ici sur l'authenticité (1) du *Requiem* de Mozart); Mayence, 1826, in-8°. Weber avait entrepris de démontrer, dans son premier article, que l'ouvrage de Mozart, loin d'être le chef-d'œuvre de l'auteur, comme on l'a souvent prétendu, était au-dessous de son talent et de sa réputation, et il expliquait cette infériorité en disant que Mozart n'avait laissé qu'une esquisse plus ou moins imparfaite de quelques morceaux, et qu'il était entièrement étranger aux autres. Stadler, bien qu'il voulût prendre pour devise dans cette discussion *Amicus personæ, inimicus causæ*, mit plus de vivacité dans sa réfutation de la critique de Weber qu'on ne pouvait en attendre de son âge. Cette réfutation parut sous le titre de *Vertheidigung des Echtheit des Mozartschen Requiem* (Défense de l'authenticité du *Requiem* de Mozart); Vienne, 1826, in-8°.

(1) *Echtheit* est un de ces mots allemands dont on ne saurait donner une traduction exacte. Ce n'est pas seulement l'*authenticité* de l'œuvre qui était en question, mais aussi son *mérite*.

On ne peut nier qu'il n'y eût quelque fondement à la thèse soutenue par Godefroid Weber, et qu'il n'y eût, dans la réponse de Stadler, plus d'amitié et de respect pour un grand talent que de solide raison ; mais c'était une triste victoire que devait remporter son antagoniste : les paroles dévouées du vieillard inspiraient à toute l'Allemagne bien plus d'intérêt que la froide et dure analyse du critique. Les amis de Godefroid Weber désiraient que celui-ci ne fît point de réplique ; mais son amour-propre était engagé et lui dicta la rude réponse qui parut contre l'écrit de Stadler sous le titre de *Weitere Nachrichten über die Echtheit der Mozartschen Requiem* (Plus amples notices sur l'authenticité du *Requiem* de Mozart). Le vieil ami du grand artiste ne se tint pas pour battu, car on vit paraître peu de mois après un nouvel écrit intitulé : *Nachtraz zur Vertheidigung des Echtheit des Mozartschen Requiem* (Supplément à la défense de l'authenticité du *Requiem* de Mozart) ; Vienne, 1827, in-8°. Ce fut son dernier effort dans cette lutte, et les publications subséquentes de Weber restèrent sans réponse.

J'ai dit que l'abbé Stadler se faisait également remarquer et comme compositeur et comme organiste. Un grand nombre de ses productions pour l'église furent successivement publiées et lui firent une réputation méritée de musicien savant et d'homme de goût. Ses messes, ses motets, ses fugues pour l'orgue étaient mis en parallèle avec ce que Haydn, Mozart et les musiciens les plus habiles de l'Allemagne avaient écrit de meilleur. Depuis longtemps il travaillait à un oratorio de la *Jérusalem délivrée;* mais il avait près de soixante ans quand il fit entendre à Vienne pour la première fois ce grand ouvrage, dont le succès fut tel qu'il pouvait le désirer. Tous les journaux de l'Allemagne donnèrent des éloges à cette grande composition, où règnent un sentiment élevé et un savoir profond. Plusieurs fois, l'oratorio de Stadler fut choisi pour être exécuté dans les grandes fêtes musicales de l'Allemagne, et toujours il fut applaudi comme un des meilleurs ouvrages de ce genre.

Stadler eut un autre genre de mérite fort rare, et dont il tirait plus d'avantages pour ses plaisirs que pour sa réputation : je veux parler de ses connaissances étendues dans l'histoire et la littérature de la musique. Nicolaï dit qu'il était peu de livres relatifs à cet art ou de composition de quelque mérite qu'il n'eût lus ou consultés. Il s'était entouré d'une belle collection de ces monuments de l'art et de la science, et c'était au milieu de ces richesses intellectuelles qu'il passait la plus grande partie de son temps.

En 1806, l'abbé Stadler fut nommé curé du faubourg de Vienne *Alt-Lerchenfeld;* et quatre ans après, il alla occuper une position semblable à Bœhmisch-Kraut. En 1815, son grand âge l'obligea à demander sa retraite et à retourner à Vienne. Sa vie avait été douce et calme comme son âme ; on ne lui connut point d'ennemis, et il ne fut celui de personne. Devenu vieux, il se retira insensiblement du monde, et finit par vivre dans un isolement absolu. Il était âgé de plus de quatre-vingt-cinq ans lorsqu'il mourut, le 8 novembre 1833, dans une petite maison d'un faubourg de Vienne, où il s'était retiré.

Bien qu'on n'ait publié que la moindre partie des ouvrages composés par lui, le nombre de ses productions qui ont vu le jour est assez considérable. En voici une liste que je crois à peu près complète. MUSIQUE D'ÉGLISE : 1° Messe à quatre voix, deux violons, deux cors, contrebasse et orgue (en *sol*) ; Vienne, Haslinger. 2° *Idem*, n° 2 (en *si* bémol) ; *ibid*. 3° Messe à quatre parties avec orgue ; *ibid*. 4° Messe de *Requiem* à quatre voix, orchestre et orgue. 5° *Alma Redemptoris* pour quatre voix et orgue ; *ibid*. 6° *Asperges me*, à quatre voix et orgue ; *ibid*. 7° *Ave Regina*, idem, *ibid*. 8° *Die Befreiung Jerusalems* (la Délivrance de Jérusalem), oratorio à quatre voix avec orchestre ; *ibid*. 9° *Ecce sacerdos magnus*, pour quatre voix et orgue ; *ibid*. 10° *Libera me, Domine*, idem ; *ibid*. 11° *Miserere*, idem ; *ibid*. 12° Psaumes, graduels et offertoires, pour quatre voix et orgue, savoir : *Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Laudate Dominum, Magnificat, Lætatus sum, Nisi Dominus, Lauda Jerusalem, Credidi ;* ibid. 13° *Regina cœli*, à quatre voix et orgue ; *ibid*. 14° *Salve, Regina*, idem ; *ibid*. 15° *Tantum ergo*, idem ; *ibid*. 16° *Vidi aquam*, idem ; *ibid*. CHANTS A PLUSIEURS VOIX : 17° *An die Versæhnung*, pour quatre voix ; Vienne, Haslinger. 18° *Beantwortung der musikalischen Abschiedskarte von J. Haydn*, pour deux voix et piano ; Augsbourg ; Gombart. 19° *Glaube, Liebe, Hoffnung*, pour quatre voix ; Vienne, Haslinger. 20° Douze psaumes traduits en allemand par Mendelssohn, pour une et plusieurs voix ; deux parties divisées chacune en quatre livraisons. 21° Douze chansons de Gellert, avec mélodies et accompagnement de piano ; Vienne, 1785. 22° Dix chansons avec accompagnement de clave-

cin; Vienne, Mollo, 1799. Musique instrumentale : 23° Trois fugues pour l'orgue; Vienne, Leidesdorf. 24° Fugue avec un prélude pour le piano (n° 3 du *Museum* pour la musique de piano); Vienne, Haslinger. 25° Six sonatines pour le clavecin; Vienne, Artaria, 1796. 26° Une sonate pour le clavecin; Vienne, 1799. 27° Deux sonates et une fugue pour le piano, huitième cahier du répertoire des clavecinistes; Zurich, Nægeli.

Parmi les compositions de l'abbé Stadler qui sont restées en manuscrit, on remarque : 28° Quatre messes brèves. 29° Douze psaumes de Mendelssohn. 30° Beaucoup d'hymnes, antiennes, offertoires et graduels. 31° Des litanies. 32° Des *répons* pour la semaine sainte. 33° Des cantates. 34° Les chœurs de *Polixène,* tragédie de Collins. 35° Des odes de Klopstock et autres poëtes. 36° Des quatuors pour 2 violons, alto et basse. 37° Des trios *idem*. 38° Un concerto de violoncelle. 39° Des sonates de piano. 40° Des pièces d'orgue.

STADLER (Joseph), violoniste et compositeur, né à Vienne, le 13 octobre 1796, a eu pour maître de piano et de violon un de ses parents, musicien à Vienne. A l'âge de seize ans, il obtint une place de premier violon au théâtre de Leopoldstadt, et quelque temps après, il eut le même emploi à l'église métropolitaine. La place de chef d'orchestre du même théâtre lui fut donnée en 1819; et il l'occupa jusqu'en 1831, époque où il se retira pour toujours des orchestres. Il vécut ensuite sans autre emploi que celui de premier violon de l'église Saint-Étienne. Cet artiste a écrit la musique de trois pantomimes, savoir : 1° *Die sonderbar Flaschen* (la Bouteille miraculeuse). 2° *Coreman der Bœse* (Coreman le malin). 3° *Die Vermæhlung in Blumenreiche* (le Mariage au royaume des fleurs). Il a publié aussi à Vienne beaucoup de variations pour divers instruments; trente études pour le violon, des rondos, polonaises, des pièces d'harmonie pour les instruments à vent, et beaucoup de danses et de valses.

STADTFELD (Chrétien-Joseph-François-Alexandre), compositeur, né à Wiesbaden (duché de Nassau), le 27 avril 1826, était fils du chef de musique d'un régiment d'infanterie, qui le destinait à sa profession et qui lui enseigna les éléments de l'art musical. Dans son enfance, Stadtfeld, après avoir joué avec quelques jeunes garçons dans une prairie, se coucha sur le gazon et s'endormit. Quand il s'éveilla, la nuit était venue; il voulut se lever pour retourner chez lui, mais l'une de ses jambes était paralysée; il fallut le transporter dans son lit, où il passa trois ans sans pouvoir retrouver l'usage du membre qui s'était atrophié, et il demeura boiteux le reste de sa vie. Ses progrès dans la musique avaient été si rapides que, à l'âge de neuf ans, il put se faire entendre sur le piano dans des concerts publics. En 1839, le roi des Belges, Léopold I^{er}, passa la saison d'été à Wiesbaden : Stadtfeld lui fut présenté et eut l'honneur de jouer devant Sa Majesté qui, touchée de sa situation ainsi que de son talent naissant, prit cet enfant sous sa royale protection, lui accorda une pension suffisante qui fut payée pendant plus de dix ans, et le fit recommander à l'auteur de cette notice, pour qu'il fût admis au Conservatoire de Bruxelles. Doué d'une très-rare intelligence musicale, Stadtfeld s'avança à pas de géant dans l'étude de toutes les parties de l'art. Dès la première année, il eut au concours le second prix de piano; le premier lui fut décerné l'année suivante (1841). Le premier prix d'harmonie fut conquis par lui dans un concours où s'étaient présentés des élèves distingués, puis il fit pendant quatre ans un cours sévère de contrepoint sous la direction de l'auteur de cette notice, et obtint le premier prix de composition. Enfin, Stadtfeld n'était âgé que de vingt-trois ans lorsqu'il obtint, en 1849, le grand prix de composition au concours institué par le gouvernement de la Belgique, et à ce titre, devint pensionnaire de l'État pendant quatre ans, pour aller à l'étranger étendre le cercle de ses connaissances. Tout présageait une belle carrière à ce jeune artiste. Doué d'un sentiment distingué dans ses mélodies, ayant cette même distinction dans son harmonie et possédant un instinct de nouveauté dans l'instrumentation, il écrivait avec une rare facilité. Dès 1845, il avait fait entendre sa première symphonie (en *ut* mineur) aux concerts du Conservatoire de Bruxelles. L'année suivante, une ouverture de sa composition fut exécutée dans la séance publique annuelle de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique. Après avoir été proclamé lauréat du grand concours en 1849, il se rendit à Paris, où il trouva un accueil sympathique chez plusieurs artistes d'élite. Il travaillait avec facilité et semblait improviser, car une seconde symphonie (en *si* bémol), une troisième (en *sol*), une quatrième (en *la* mineur), et beaucoup d'autres ouvrages furent produits avec rapidité par sa plume. Une désir, commun à tous les jeunes compositeurs, le désir de produire un opéra, un grand opéra, l'agitait.

A sa demande, un de ses amis (M. Jules Guillaume) avait transformé en livret lyrique l'*Hamlet* de Shakespeare, et déjà, avant son départ pour Paris, une partie de la partition était écrite. Après son arrivée à Paris, diverses modifications assez considérables furent faites au livret de son opéra, et lui-même refit une partie de la musique de cet ouvrage, dont l'ouverture fut exécutée plusieurs fois avec un brillant succès aux concerts de la société de Sainte-Cécile, sous la direction de M. Seghers. M. Roqueplan, alors directeur de l'Opéra, parut s'intéresser à Stadtfeld; il fit copier les rôles pour une audition d'*Hamlet*, les distribua et fixa le jour de l'audition; ce jour tant désiré, et longtemps sollicité! Mais depuis plusieurs années, Stadtfeld luttait à son insu contre une maladie qui défie les secours de la médecine: il était atteint de phthisie. Au moment même où il semblait qu'il allait recueillir les fruits de son talent, le mal faisait d'effrayants progrès. Les médecins jugèrent le changement d'air indispensable; désespéré, le jeune artiste s'éloigna de Paris, revint à Bruxelles, et expira le 4 novembre 1853, à l'âge de vingt-sept ans et quelques mois.

Outre les ouvrages cités précédemment, il a laissé en manuscrit : 1° *La Découverte de l'Amérique*, ouverture à grand orchestre. 2° Ouverture de concert (en *mi*). 3° Trio pour piano, hautbois et basson. 4° Premier concertino pour piano et orchestre. 5° Deuxième idem. 6° Hymne pour chœur et orchestre. 7° Messe (en *ré*) à quatre voix et orchestre. 8° *Te Deum* pour voix seules, chœur, orchestre et orgue, exécuté dans des circonstances solennelles, à l'église SS. Michel et Gudule, à Bruxelles. 9° *Ave Maria*, pour ténor et orgue. 10° *Tantum ergo* à quatre voix. 11° *O gloriosa Virginum*, pour basse seule et orgue. 12° *L'Illusion*, opéra-comique en un acte. 13° *La Pedrina*, opéra-comique en trois actes. 14° *Le Dernier Jour de Marino Faliero*, scène lyrique. 15° *La Vendetta*, cantate avec orchestre. 16° *Le Songe du jeune Scipion*, cantate couronnée. 17° *Abou-Hassan*, opéra-comique en un acte. On a publié de Stadtfeld : 18° Vingt chœurs pour des voix d'hommes, la plupart sur des paroles allemandes. 19° Recueil de mélodies à voix seule avec piano ; Bruxelles, Katto. 20° Premier quatuor pour deux violons, alto et violoncelle; *ibid*. A l'exception de quelques manuscrits originaux de Stadtfeld qui se trouvent dans la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, tous ses ouvrages ont été remis à sa famille.

STAEHLE (Hugo), né à Cassel (Hesse-Électorale), mort dans cette ville, le 29 mars 1848, à l'âge de vingt et un ans, fut un compositeur de beaucoup d'espérances. Il était alto dans la chapelle du prince et avait fait ses études sous la direction de Spohr. Une ouverture pour l'orchestre, qu'il écrivit à l'âge de seize ans, fut exécutée à Cassel avec succès en 1844. Dans l'année suivante, sa première symphonie reçut le même accueil, et, en 1847, il fit représenter son opéra intitulé *Arria*, dans lequel on remarqua de l'originalité ainsi qu'un bon sentiment dramatique. Son dernier ouvrage fut un hymne à la louange de Spohr, qui ne fut exécuté que quelques jours après la mort de l'auteur. On n'a publié de Staehle que six *Lieder* pour soprano ou ténor avec accompagnement de piano, op. 2; Hambourg, Schuberth; six *Lieder* pour baryton, op. 5; Cassel, Luckhardt; trois *Scherzi* pour le piano, op. 4 ; *ibid.* ; et des valses pour cet instrument. M. Bernsdorf n'a pas mentionné cet artiste dans son *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*.

STÆHLIN-STORKSBOURG (Jacques de), conseiller d'État de l'empereur de Russie, membre et secrétaire de l'Académie des sciences de Pétersbourg, directeur du musée de la même ville, naquit à Memmingen, en Souabe, et mourut à Pétersbourg, le 6 juillet 1785. Il est auteur de notices sur le théâtre en Russie, et d'une histoire abrégée de la danse et de la musique des Russes, qui ont été insérées par Haigold dans son livre sur les modifications progressives de la Russie (*Neu Verænderten Russland*; Riga, 1767-1768, deux volumes in-8°). Hiller en a donné une analyse très-étendue dans ses notices hebdomadaires sur la musique (*Wœchentlichen Nachrichten*, 1770).

STAES (Ferdinand-Philippe-Joseph), fils d'un musicien de la chapelle de l'archiduc Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, naquit à Bruxelles, le 16 décembre 1748. En 1780, il obtint la place d'organiste de la cour; précédemment il était accompagnateur au théâtre. Il mourut à Bruxelles, le 23 mars 1809, à l'âge de soixante ans. Staes fut un artiste de mérite qui aurait eu vraisemblablement de la réputation, s'il se fût trouvé dans un pays et dans des circonstances plus favorables au développement de son talent. Il a publié à Bruxelles : 1° Sonates pour piano, violon et basse, op. 1, 2, 3, 4, chacun de trois sonates. 2° Trois concertos pour le clavecin, op. 5. 3° Quatrième concerto pour piano, op. 6.

STAES (Guillaume), connu sous le nom de **STAES** *le jeune*, frère du précédent, naquit à Bruxelles, en 1751. Il se fixa à Paris, vers 1786, s'y livra à l'enseignement du piano, et y publia : 1° Grande sonate pour piano, flûte ou violon, et basson ou violoncelle, op. 1; Paris, Sieber. 2° Deux grandes valses pour piano; Paris, Naderman. 3° Contredanses *idem*; Bruxelles, Plouvier. 4° Marche et quatre grandes valses pour le piano.

STAFFA (Joseph), noble napolitain, né en 1809, s'est livré à la composition comme amateur, et a fait représenter au théâtre Saint-Charles : 1° *Priamo alla tenda d'Achille*, le 19 novembre 1828. 2° *Francesca di Rimini*, le 12 mars 1831. 3° *Il Matrimonio per ragione*, en deux actes, au théâtre *Nuovo*. 4° *La Battaglia di Navarino*, à Saint-Charles, le 25 février 1837. Le mauvais succès de ses derniers ouvrages semble lui avoir fait prendre la résolution de cesser d'écrire.

STAFFORD (William **COOKE**), écrivain anglais, est né à York, où il habitait en 1830. Il est auteur d'une Histoire abrégée de la musique intitulée : *A History of Music*, Édimbourg, Constable, 1830, un volume in-12 de trois cent quatre-vingt-sept pages. Madame Fétis a publié une traduction de cet ouvrage, sous le titre : *Histoire de la musique, par M. Stafford, traduite de l'anglais par madame Adèle Fétis, avec des notes, des corrections et des additions par M. Fétis*; Paris, Paulin, 1832, un volume grand in-12 de trois cent soixante-cinq pages. Les notes de la traduction française sont de peu d'importance, et n'ont pour objet que de rectifier quelques erreurs de l'auteur anglais. On ne comprend donc pas ce qui a pu décider les imitateurs allemands de la traduction française à donner pour titre à leur travail ; *Geschichte der Musik aller Nationen, nach Fétis und Stafford* (Histoire de la musique de toutes les nations, d'après Fétis et Stafford); Weimar, 1835, un volume in-8° de quatre cent quarante-huit pages, avec des planches. Ce volume, où les fautes d'impression abondent, et dans lequel la plupart des noms sont défigurés, n'a aucun rapport avec les travaux de l'auteur de cette notice sur l'histoire de la musique : il désavoue de la manière la plus formelle la part que les auteurs allemands lui ont attribuée.

STAHLKNECHT (A.-H.), directeur de musique à Dessau, y vivait en 1831, puis il fut professeur de musique à Chemnitz (1834), et enfin directeur de la société de chant de cette ville (1840). Je n'ai pas d'autres renseignements sur ce musicien, qui n'est pas mentionné par les biographes allemands. On a publié de sa composition : 1° Six chants pour basse avec piano, op. 1; Leipsick, Pœnicke. 2° Six *idem*, op. 9; *ibid.* 3° Six chants pour soprano ou ténor, op. 2; *ibid.* 4° Six *idem*, deuxième recueil; *ibid.* 5° Six chants pour bariton avec piano, op. 11; Leipsick, Klemm. 6° *La Chanson du Rhin*, de Becker, à voix seule avec piano; Chemnitz, Hæcker. 7° Chant de fête pour la naissance du roi de Prusse Frédéric-Guillaume III, à quatre voix d'hommes, op. 3; Leipsick, Pœnicke. 8° *Six pas redoublés* pour un chœur de soldats, op. 4; *ibid.* 9° Six chants pour un chœur d'hommes, op. 6; Leipsick, Schuberth.

STAHLKNECHT (Adolphe), musicien de chambre de la cour de Prusse et violoniste du théâtre royal de Berlin, né à Varsovie, le 18 juin 1813, est fils d'un musicien allemand qui lui donna les premières leçons de violon. Plus tard il se rendit à Breslau et y devint élève du directeur de musique Luge; puis il reçut des leçons des maîtres de concert Mühlenbruck et Léon de Saint-Lubin, à Berlin. Il étudia la composition à l'Institut de l'académie royale des beaux-arts de cette ville, et le 13 juin 1837, il obtint en prix la grande médaille d'or. Dès 1831, il avait été admis comme violoniste dans l'orchestre du théâtre Kœnigstadt; en 1840, il eut le titre de musicien de la chambre royale. Cet artiste a fait beaucoup de voyages à Dresde, Prague, Vienne, Pétersbourg, etc., avec son frère Jules (*voyez* la notice suivante). En 1844, les deux frères, réunis d'abord avec le pianiste Steiffensand, puis avec Lœschhorn, ont donné des soirées de trios pour piano, violon et violoncelle. Stahlknecht est considéré à Berlin comme un bon compositeur : il a écrit deux opéras, dont un a pour titre *Casimir, roi de Pologne* : l'ouverture de cet ouvrage a été exécutée à Berlin dans un concert, en 1849. Ses autres compositions consistent en deux messes avec orchestre, deux psaumes, huit chants liturgiques pour le Domchor de Berlin, plusieurs fugues, sept symphonies pour l'orchestre, vingt-cinq quatuors pour des instruments à cordes, cinq trios pour piano, violon et violoncelle, trente-six entr'actes pour des drames, des sonates de piano et un quintette pour des instruments à archet; beaucoup de *Lieder* avec accompagnement de piano. Plusieurs de ses compositions ont été publiées à Leipsick, à Berlin et à Gotha.

STAHLKNECHT (Jules), frère du précédent, musicien de la chambre et violoncelliste du théâtre royal de Berlin, est né le 17 mars 1817, à Posen. Les violoncellistes Drews et Wranitzki de Berlin furent ses maîtres. En 1838, il obtint sa nomination de membre de la chapelle royale. On a publié de sa composition : 1° Divertissement pour violoncelle et piano sur les motifs de *la Fille du régiment*, op. 3; Magdebourg, Heinrichshofer. 2° Pièces faciles pour deux violoncelles, op. 4; *ibid.* 3° Trois *Lieder* pour violoncelle et piano, op. 5; *ibid.* 4° Fantaisie pour piano et violoncelle, sur *Linda de Chamouny*, op. 6; *ibid.* 5° Trois morceaux pour violoncelle et piano, op. 8; Berlin, Bock, 1862. 6° *La Sérénade espagnole*, pour violoncelle et piano, op. 11; Berlin, Trautwein.

STAMATY (Camille-Marie), pianiste et compositeur pour son instrument, est né à Rome, le 23 mars 1811. Son père était consul de France à Civita-Vecchia. Dès ses premières années, M. Stamaty prit le goût de la musique en écoutant sa mère, cantatrice amateur distinguée, dans l'exécution des œuvres de Mozart, de Haydn et des psaumes de Marcello; cependant ses parents ne le destinaient pas à la carrière d'artiste. En 1818, il perdit son père; ce malheur ramena sa mère en France. Elle s'établit d'abord à Dijon et ce fut dans cette ville que l'éducation de M. Stamaty fut commencée; puis il fut conduit à Paris, où les études littéraires l'occupèrent à l'exclusion de la musique. A dix-sept ans, il fut reçu bachelier ès lettres. Jusqu'à l'âge de quatorze ans, il n'avait pas eu de piano chez lui. Il était destiné à la carrière des consulats qu'avait parcourue son père, quoique son penchant pour les mathématiques lui fît désirer d'entrer à l'école polytechnique; des motifs de famille le firent renoncer à ces deux projets, et au mois de janvier 1828, il entra comme employé au cabinet du préfet de la Seine. Ses occupations administratives lui laissant du loisir, il en profita pour s'occuper de la musique, qu'il avait toujours aimée. Déjà, à l'âge de quinze ans, il avait publié un air varié difficile et brillant pour le piano, et quelques quadrilles de contredanses qu'il jouait dans le monde. Fessy (*voyez* ce nom), de qui il avait reçu des leçons de piano, l'encouragea à cultiver l'art d'une manière plus sérieuse qu'il n'avait fait jusqu'alors; il lui procura l'entrée de tous les concerts dans lesquels il remplissait les fonctions d'accompagnateur, et lui fournit ainsi de fréquentes occasions d'entendre les artistes de cette époque. Au commencement de 1830, il fut entendu lui-même de Baillot et de Kalkbrenner : ces deux artistes éminents lui donnèrent des encouragements, et le second exprima le désir de faire de lui son élève; cette circonstance décida de sa vocation. Dans les premiers temps où il reçut les leçons de Kalkbrenner, il ne put donner que peu de temps à ses études du piano, parce qu'il avait conservé sa position à la préfecture de la Seine; mais sur l'assurance que lui donna Kalkbrenner de ses succès futurs, il quitta définitivement l'administration et se livra sans réserve à sa nouvelle carrière, vers le milieu de 1831. Cependant une difficulté sérieuse vint l'arrêter, peu de temps après l'abandon de sa place. L'excès d'un travail dont il n'avait pas l'habitude détermina dans ses mains une affection articulaire et nerveuse qui le mit dans la nécessité de suspendre ses leçons à plusieurs reprises, une fois pendant dix mois, une autre fois pendant huit, et souvent pendant plusieurs semaines. Le chagrin qu'il en ressentit lui occasionna une grande maladie. En dépit de ces obstacles, toutefois, M. Stamaty atteignit son but comme exécutant formé à une belle école de mécanisme; il fit publiquement son début dans un concert qu'il donna au mois de mars 1835, et dans lequel il fit entendre un concerto de sa composition (op. 2). Cette époque est celle où il s'adonna entièrement à l'enseignement du piano. Le besoin de repos, pour se livrer à ses propres études, lui fit prendre, en 1836, la résolution de se rendre en Allemagne, où il espérait trouver une liberté dont ne jouissent pas les artistes à Paris. Il partit au mois de septembre de cette année et s'établit à Leipsick, où il se lia avec Mendelssohn et Schumann. Le premier de ces artistes lui fit faire des études de composition qu'il ne continua pas longtemps; car après trois mois passés dans la ville saxonne, le mal du pays et les instances de ses élèves le ramenèrent à Paris, au mois de janvier 1837. Cette époque est celle où M. Stamaty se livra à l'étude des œuvres classiques de Bach, de Mozart, de Beethoven, qu'il a fait entendre ensuite chez lui, dans des séances périodiques et dans des concerts intimes donnés avec Delsarte, au profit de la Société Saint-Vincent de Paul, dont ils étaient membres tous deux.

Au nombre des meilleurs élèves de M. Stamaty, MM. Gottschalk et Saint-Saëns tiennent le premier rang (*voyez* ces noms). Un très-grand nombre d'autres pianistes ont été for-

més à son école. La mort de sa mère vint, en 1846, faire fermer ses cours. La douleur qu'il ressentit de cette perte le conduisit à Rome, où, pendant une année entière, il vécut dans la solitude. De retour, enfin, à Paris, il s'y maria en 1848 et reprit son enseignement. Les œuvres principales de cet artiste sont : Concerto pour piano et orchestre, op. 2 ; Paris, Prilipp ; sonate pour piano seul (en *fa* mineur), op. 8 ; Paris, Brandus ; vingt-cinq grandes études *idem*, op. 11 ; Paris, Gérard ; grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 12 ; *ibid.*; grande sonate pour piano seul (en *ut* mineur) ; rondo caprice, *idem*, op. 14 ; Paris, Prilipp ; études caractéristiques sur *Obéron*, de Weber, op. 33 ; Paris, Heugel ; études progressives en trois livres, op. 37, 38 et 39 ; *ibid.*; *Les Concertantes*, études spéciales et progressives en deux livres, op. 46 et 47 ; des thèmes variés, op. 5 et 19 ; des fantaisies sur des thèmes d'opéras, op. 6, 7, 9, 10, 13 ; des morceaux de genre dans la manière des pianistes modernes ; des *transcriptions*, etc.

STAMEGNA (Nicolas), prêtre et compositeur, né à Spello, dans les États de l'Église, vers 1620, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Spolète, puis fut appelé à Rome et nommé maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, le 31 janvier 1659. Il occupa cette place jusqu'en 1667 et obtint alors un canonicat dans sa ville natale, où il se retira. Un œuvre de sa composition a été publié sous ce titre : *Sacrarum modulationum seu Mottettorum 2, 3 et 4 vocibus liber primus*; Rome, Paul Masotti, 1637. On trouve à la Bibliothèque royale de Paris trois motets de ce musicien, en manuscrit, entre autres, un *Ingredimini*, pour la fête de Saint-Jacques.

STAMITZ (Jean-Charles), célèbre violoniste et compositeur, naquit en 1719, à Deutschbrod, et Bohême, où son père était maître d'école. Ses études ne furent dirigées par aucun maître distingué : il ne dut qu'à lui-même son talent sur le violon et dans la composition. Doué d'un génie original, il mit dans sa musique plus de légèreté et de brillant qu'on n'en trouvait dans les œuvres des compositeurs allemands de son temps. Ses symphonies précédèrent celles de Haydn, et peut-être ne furent-elles point inutiles au développement du génie de ce grand homme. Stamitz a écrit aussi beaucoup de sonates de clavecin qui sont d'un très-bon goût. Dans sa musique de violon, et particulièrement dans ses concertos, on l'a comparé à Tartini ; mais s'il a moins de clarté dans les idées mélodiques que le célèbre violoniste italien, il lui est supérieur pour la force et la variété de l'harmonie. Son étude, formant un duo pour un seul violon, prouve qu'il devait être d'une grande habileté dans l'exécution. Stamitz entra au service de l'électeur Palatin, à Manheim, vers 1745 ; il mourut dans cette ville en 1761, à l'âge de quarante-deux ans. On a fait plusieurs éditions des ouvrages suivants de cet artiste : 1° Six sonates choisies pour le clavecin avec un violon, op. 1 ; Paris, Venier. 2° Six sonates pour violon et basse, op. 2 ; Manheim, 1760 ; Paris, Lachevardière. 3° Six symphonies à huit parties, op. 3 ; Paris, Lachevardière. 4° Concertos pour violon et orchestre, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6 ; *ibid.* 5° Six trios pour deux violons et basse, op. 5 ; Paris, Venier. 6° Six sonates pour violon et basse, op. 6 ; Paris, Lachevardière. 7° Six symphonies à huit parties, op. 8 ; Paris, Lachevardière. 8° Exercices imitant un duo de deux violons ; Paris, Sieber. On connaît aussi de Stamitz, en manuscrit, vingt et un concertos pour violon, onze symphonies, neuf solos de violon, deux concertos pour le clavecin, et beaucoup de sonates pour le même instrument.

Le frère de Stamitz (Thaddée), né à Deutschbrod, en 1721, fut un violoncelliste très-distingué. Il entra aussi au service de l'électeur Palatin, à Manheim, mais ensuite il retourna à Prague, se fit prêtre, et devint, vers la fin de sa vie, grand vicaire de l'archevêque de Prague, et chanoine à Bunzlau. Il mourut le 23 août 1768.

STAMITZ (Charles), fils aîné de Jean-Charles, né à Manheim, le 7 mai 1746, fit ses premières études musicales sous la direction de son père, puis devint élève de Cannabich. En 1767, il fut admis dans la chapelle du prince en qualité de violoniste, et trois ans après il fit un voyage à Paris, où il fit admirer son habileté sur la viole d'amour et sur l'alto. Le duc de Noailles l'attacha à sa musique, et Stamitz resta au service de ce prince jusqu'en 1785. Il retourna alors en Allemagne et se fit entendre avec succès à Francfort, à Berlin et à Dresde. En 1787, il entra dans la chapelle du prince de Hohenlohe-Schilling, et dans la même année, il visita Prague, une partie de l'Autriche, puis alla à Nuremberg, où il vécut quelque temps sans emploi. Dans l'hiver de 1789 à 1790, il dirigea le concert des amateurs à Cassel, puis il partit pour la Russie, et vécut à Pétersbourg pendant plusieurs années. De retour en Allemagne, il dirigea, en 1800,

le concert des étudiants à Jéna, et mourut dans cette ville, en 1801. Également distingué comme virtuose et comme compositeur, cet artiste a publié : 1° Trois symphonies à huit parties, op. 3; Paris, Lachevardière. 2° Six symphonies à dix parties, op. 16; Paris, Sieber. 3° *La Chasse,* symphonie pour deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors, et deux trompettes; *ibid.* 4° Symphonie concertante pour deux violons, op. 14; Paris, Heyna, 1776. 5° Deuxième *idem;* Paris, Sieber. 6° Troisième *idem,* op. 17; *ibid.* 7° Quatrième *idem ;* Paris, Naderman. 8° Concertos pour le violon, n°s 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; Paris, Bailleux. 9° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4, 7, 10, 13, 15; Paris, Bailleux, Boyer. 10° Six trios pour deux violons et basse, op. 1; Offenbach, André. 11° Duos pour violon et violoncelle, op. 2; Paris, Louis. 12° Duos pour deux violons, op. 8; Paris, Boyer; op. 11, 18; Paris, Sieber. 13° Duos pour violon et alto, op. 10; Paris, Louis. 14° Concerto pour alto (en *sol*); Paris, Bailleux. 15° Concerto pour le piano; Paris, Naderman. Il existe aussi en Allemagne beaucoup de morceaux pour divers instruments composés par Stamitz. Il a écrit et fait représenter à Francfort un petit opéra-comique, intitulé : *le Tuteur amoureux,* dont la musique est fort jolie. A Pétersbourg, il a composé, pour l'impératrice, le grand opéra *Dardanus.*

STAMITZ (Antoine), second fils de Jean-Charles, naquit à Manheim, en 1753. Excellent violoniste comme son père et son frère, il accompagna celui-ci dans son voyage à Paris. On lit dans le *Dictionnaire historique des musiciens,* par Choron et Fayolle, qu'il joua longtemps à la chapelle du roi, à Versailles; mais c'est une erreur, car son nom ne figure sur aucun état de cette chapelle. Les événements de la vie de cet artiste sont complétement inconnus, après son arrivée à Paris vers 1770; il paraît seulement certain qu'il était encore dans cette ville, en 1781, car l'*Almanach musical de* 1782 nous apprend qu'il y publia alors six duos pour violon et violoncelle. Ses œuvres connues sont : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 14; Paris, Sieber. 2° Six *idem,* op. 22; *ibid.* 3° Six trios pour deux violons et basse, op. 2; Paris, Boyer. 4° Concerto pour violon, op. 27; *ibid.* 5° Six duos pour violon et violoncelle, op. 5; *ibid.* 6° Six trios pour flûte, violon et basse, op. 17; Paris, Sieber. 7° Nocturnes ou airs variés pour violon et violoncelle; *ibid.* 8° Six duos pour violon et flûte, op. 7; Paris, Boyer. 9° Concertos pour clavecin, n°s 1, 2, 3. 10° Des concertos pour violoncelle, basson, etc.

STAMM (Pierre), vraisemblement professeur ou recteur au gymnase Carolin de Stettin, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer un discours qu'il a prononcé aux obsèques de Jean-Georges Ebeling (*voyez* ce nom), sous ce titre : *Programma funebre in obitum J.-G. Ebelingii, Gymnasii Carol. Prof. Mus.;* Stettin, 1676, in-4°.

STANCARI (Victor-François), mathématicien, né à Bologne, en 1678, fut l'ami et l'élève de Manfredi. Reçu docteur en philosophie dans l'année 1704, il obtint dans la même année la direction de l'observatoire de Bologne, et fut élu secrétaire perpétuel de l'Académie des *Inquieti,* présidée alors par Morgagni. Les jésuites lui confièrent, à la même époque, l'enseignement de la géographie et de l'art militaire au collége des nobles. Ce savant mourut, à l'âge de trente et un ans, d'une maladie de poitrine, le 18 mars 1709. Parmi ses nombreux écrits, dont on trouve la liste dans les *Scrittori Bolognesi,* de Fantuzzi (t. VIII, p. 46), on remarque une dissertation *De Sono fixo inveniendo* (Bologne, 1707, in-4°); sujet sur lequel Sauveur avait récemment fixé l'attention des mathématiciens.

STANHOPE (Charles, comte DE), pair d'Angleterre et savant distingué, naquit le 3 août 1753, commença ses études au collége d'Eton, et accompagna sa famille à Genève, à l'âge de dix ans. Sous la direction d'un savant genevois (G.-J. Lesage), il se livra avec ardeur à l'étude des sciences physiques et mathématiques, dans lesquelles il fit de grands progrès. Après la mort de son père, en 1786, il entra dans la Chambre haute du parlement, et plus tard, il s'y montra favorable aux idées nées de la révolution française. Le peu de succès qu'il obtint à la tribune le ramena aux sciences, qui lui doivent plusieurs découvertes. Lord Stanhope mourut à Londres, le 13 septembre 1816, à l'âge de soixante-trois ans. La plupart des travaux et des découvertes de lord Stanhope n'appartiennent point à la musique, mais il a proposé un nouveau système de tempérament des instruments à clavier, sous ce titre : *Principles of tuning instruments with fixed tones* (Principes de l'accord des instruments à sons fixes); Londres, Wilson, 1806, in-8° de vingt-quatre pages.

STANLEY (Jean), bachelier en musique, naquit à Londres, au mois de janvier 1713.

A l'âge de trois ans, un accident lui fit perdre la vue. A sept, il commença l'étude de la musique, dans laquelle il fit de rapides progrès. Son premier maître fut un organiste nommé Reading, élève de Blow; mais plus tard il devint élève du docteur Greene. A l'âge de onze ans, il obtint la place d'organiste d'une petite église de Londres; en 1726, on lui confia celle d'organiste de la paroisse de Saint-André, et huit ans après, il y joignit les fonctions d'organiste du temple. Hændel, qui estimait les talents de Stanley, lui laissa, en mourant, une partie de sa musique. Il s'associa à cette époque avec Smith (*voyez* ce nom) pour la direction des oratorios, et la conserva jusqu'en 1784. Deux ans auparavant, il avait remplacé Weidemann comme chef d'orchestre de la chapelle royale. Stanley mourut à Londres, le 19 mai 1786, laissant en manuscrit les oratorios de *Jephté* (exécuté en 1757), et de *Zimri* (en 1760, à Covent-Garden), dont il avait composé la musique. On a publié de sa composition : 1° Six concertos pour deux violons, deux violes, violoncelle et basse continue. 2° Six *idem* pour sept instruments, op. 2. 3° Huit sonates pour flûte et basse, op. 1. 4° Six solos pour flûte, op. 4.

STANZEN (Jean-Louis), organiste de Saint-Paul, à Hildesheim, occupa cette position pendant les vingt dernières années du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 1; Offenbach, 1793. 2° Sonates à quatre mains, op. 2; *ibid*. 3° Sonates pour clavecin, violon et basse, op. 4; *ibid*. 4° Grande sonate pour clavecin, violon et basse, op. 5; *ibid*., 1797. 5° Quatre marches caractéristiques pour le clavecin, et un rondo à trois mains, op. 6; Brunswick, 1797. 6° Chansons allemandes avec accompagnement de clavecin, premier et second recueils; Cassel, 1782 et 1783.

STAPPEN (Corneille VAN), compositeur hollandais qui vécut vers la fin du quinzième siècle, n'est connu jusqu'à ce jour que par trois morceaux écrits par lui et qui se trouvent dans le troisième livre du rarissime recueil intitulé : *Harmonice musices Odhecaton*, et dont le titre particulier est : *Canti C. n° Cento cinquanta* (*Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium forosempronienseim*, 1503). Le premier de ces morceaux est la chanson française à quatre voix : *De tous biens plaine*, dont le superius chante l'antienne avec les paroles *Beati pacifici*. Le second morceau est la chanson à quatre voix : *Gentil galans de guerra;* et le troisième est le motet à quatre voix : *Virtutum expulsus terris chorus omnis abibit*.

STARCK (Philippe-Guillaume), recteur et organiste de l'école de la ville, à Writzen-sur-l'Oder, au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'un opuscule intitulé : *Organi Wrigensis viadrani veteris destructi, et novi in templo majori extructi descriptio, das ist : Beschreibung der alten abgerissenen und in der grossen Kirche zu Writzen an der Oder neu-erbauten Orgel;* Berlin, 1727, in-4° de soixante pages.

STARICIUS (Jean), organiste de Saint-Laurent, à Francfort-sur-le-Mein, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Teutsche lustige Lieder und Tantz mit 4 Stimmen* (Chansons allemandes choisies et danses à quatre voix); Francfort, 1609. 2° *Newe teutsche weltliche Lieder nach Art der welschen Madrigalien*, etc. (Nouvelles chansons mondaines allemandes dans le style des chansons françaises).

STARK (Frédéric-Théophile), *cantor*, à Waldenbourg, en Silésie, né le 29 août 1742, s'est distingué par son talent sur l'orgue et par ses compositions. Il mourut à Waldenbourg, le 20 mai 1807. On a publié de sa composition : 1° *Die Gedanken und Empfindungen beim Kreuze Jesu auf Golgotha* (Pensées et douleurs de Jésus sur la croix), oratorio; Breslau, Gross et Barth, en partition. 2° *Le Pharisien*, oratorio, en 1794. 3° *La Passion*, oratorio, en partition pour le piano; *ibid*. On croit aussi qu'une collection de cent soixante fugues (?) et préludes pour l'orgue, publiée à Mayence, vers 1792, sous le nom de Stark, appartient à cet artiste.

STARKE (Frédéric), né en 1774, à Elsterwerda, en Saxe, reçut les premières leçons de piano de Ahner, organiste de ce lieu; puis il alla continuer ses études à Grossenhayn, et apprit à jouer de tous les instruments à cordes et à vent chez le musicien de ville Gœrner, particulièrement du cor, sur lequel il acquit une certaine habileté. Après avoir achevé son apprentissage, il visita Meissen, Wittenberg et Leipsick, où il fit la connaissance de Hiller et de Müller. Ce fut à cette époque qu'il étudia la composition dans les livres de Marpurg, de Kirnberger et de Türk. Le désir de voyager lui fit accepter un engagement de musicien dans une troupe équestre qui parcourait l'Allemagne. Deux ans après, il entra à l'orchestre de Salzbourg, puis il fut maître de piano de la comtesse Pilati, à Wels, passa deux années chez

cette dame, et, enfin, entra dans la musique d'un régiment, avec lequel il fit toutes les campagnes en Suisse, sur le Rhin et en Autriche. Arrivé à Vienne, il étudia la composition sous la direction d'Albrechtsberger, et entra à l'orchestre du théâtre de la cour pour y jouer du cor, après avoir obtenu un congé temporaire. Plus tard, il fut obligé de rentrer dans son régiment; mais ayant enfin obtenu son congé définitif, il se retira à Dœbling, près de Vienne, et publia un journal mensuel de musique militaire, et un autre journal de fanfares pour trompettes. Cet artiste laborieux est mort après une courte maladie, le 18 décembre 1833. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque : 1° *Journal de musique militaire;* Vienne, chez l'auteur : on y trouve plus de trois cents morceaux de sa composition. 2° *Journal de fanfares pour des trompettes et trombones :* environ cinquante numéros; *ibid.* 3° Marches militaires à dix parties, op. 14; Vienne, Artaria. 4° Six marches pour la musique turque, op. 48; Vienne, Haslinger. 5° Marche favorite d'Alexandre pour musique militaire, op. 78; *ibid.* 6° Pièces d'évolutions pour dix trompettes, deux cors et trombones; Vienne, chez l'auteur. 7° Un grand nombre de danses pour l'orchestre. 8° Variations et pots pourris pour divers instruments. 9° Quatuor pour piano, flûte, violon et violoncelle, op. 119; Vienne, chez l'auteur. 10° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 120; *ibid.* 11° Grande sonate pour piano, cor et violoncelle obligés, op. 7; Vienne, Weigl. 12° Beaucoup de pièces détachées pour piano seul. 13° Trois messes faciles à quatre voix et grand ou petit orchestre; Vienne, chez l'auteur. 14° Offertoire pour soprano et ténor, chœur et orchestre; *ibid.* 15° *Tantum ergo* pour contralto et basse, chœur et orchestre; *ibid.* 16° *L'École du piano de Vienne,* méthode en trois parties; *ibid.*, 1819 et 1820, deux volumes in-fol.

STARSWOLSKI (Simon), historien et biographe polonais, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il fut primicier de la collégiale de Tarnow (Gallicie). Les nombreux ouvrages de ce savant n'appartiennent pas à l'objet de ce dictionnaire biographique; il n'y est mentionné que pour un traité élémentaire de musique dont il est auteur, et qui a pour titre : *Musices practicæ Erotemata, in usum studiosæ juventutis breviter et accurate collecta a Simone Starsvolsio ecclesiæ collegistæ Tarnociensis primicerio; Cracoviæ, ex officina Francisci Cæsarei S. R. M. typ., anno* 1650, in-8°.

STARZER (...), habile violoniste, a eu longtemps de la célébrité comme compositeur de ballets, à Vienne. On ignore ses prénoms, le lieu et la date de sa naissance, ainsi que les premières circonstances de sa vie. Après avoir occupé quelque temps la place de compositeur des ballets du Théâtre-Impérial à Vienne, il fut appelé à Pétersbourg, en 1762, avec le titre de maître de concerts; mais dès 1770, il était de retour à Vienne, où il reprit sa place au théâtre dirigé par Noverre. Dans les dernières années, son excessif embonpoint l'empêcha de jouer du violon et de diriger lui-même ses ouvrages. Il mourut à Vienne, en 1793. La musique de Starzer était brillante, mélodieuse, et bien adaptée à l'action dramatique. Les ballets dont il a composé la musique sont : 1° *Les Trois Fermiers.* 2° *Les Braconniers.* 3° *Adélaïde de Ponthieu.* 4° *Les Horaces.* 5° *Les Cinq Sultanes.* 6° *Il Giudizio di Paride.* 7° *Diana ed Endimione.* 8° *Roger et Bradamante.* 9° *I Pastori di Tempe.* 10° *La Parodie de Médée.* 11° *Agamemnon.* 12° *Le Cid.* 13° *Montezuma.* 14° *Teseo in Creta.* 15° *Les Moissonneurs.* 16° *Les Muses.* On connaît aussi en manuscrit, de la composition de Starzer, quelques symphonies pour l'orchestre, et l'oratorio *la Passione di Gesù Cristo.*

STATHMION (Christophe) est cité par Gessner (*Bibl. in Epit. red. append.*, p. 833) comme auteur d'un petit poème intitulé : *De Laudibus musicæ ad Joannem Frisium.*

STECHANIUS (André), magister et recteur de l'école d'Arnstadt, dans la principauté de Schwarzbourg, au commencement du dix-septième siècle, a publié un recueil de pièces intitulé : *Questiones Miscellæ philosophico-philologicæ* (Erfurt, 1634, in-4°), où l'on trouve deux thèses sur cette question : *An mutatio sit de nota præoccupante, an vero mutante?* Il s'agit, dans ces écrits, de la question, alors fort controversée en Allemagne, de la substitution des sept noms de notes de la gamme à l'ancienne méthode des muances, dans la solmisation.

STECHER (Marian), pianiste et organiste distingué, naquit à Manheim, vers 1760, et y vivait encore en 1811. On a imprimé de sa composition : 1° Neuf pièces pour le clavecin; Manheim, 1793. 2° Grande sonate à quatre mains; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Six fugues pour l'orgue; *ibid.*, 1798. 4° Treize variations pour le clavecin, op. 5; *ibid.*, 1790. 5° Douze variations et un rondo

pour le clavecin, op. 6; Munich, 1799. 6° Huit fugues pour l'orgue ou le clavecin, 1802. 7° Trois sonates pour piano et flûte obligée, op. 8, 1803.

STECHERT (Charles), organiste de l'église Sainte-Marie, à Wismar, né à Potsdam, en 1820, commença l'étude de la musique sous la direction d'un maître nommé Wiedemann, puis devint élève de A.-W. Bach, à l'Institut de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin. En 1843, il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas, à Spandau, et celle d'organiste de Sainte-Marie, à Wismar, lui fut donnée en 1862. Stechert est habile pianiste et compositeur. Je n'ai trouvé, dans les catalogues de musique de l'Allemagne d'autre indication de compositions de cet artiste que celle de cet ouvrage : *Le Retour pendant l'orage,* grande fantaisie pour piano, op. 8; Berlin, Challier.

STEELE (Josué), membre de la Société royale de Londres, vécut dans cette ville pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle. La lecture de l'*Essai sur l'origine des langues,* de J.-J. Rousseau, le conduisit à la recherche de signes d'intonations qui pussent noter plus exactement les divers accents de la déclamation qu'on ne peut le faire par les signes ordinaires de la musique, et il en inventa un système complet qu'il a exposé dans l'ouvrage intitulé : *An Essay towards establishing the melody and measure of speech to be expressed and perpetuated by peculiar symbols* (Essai concernant les moyens d'exprimer et de perpétuer la mélodie et la mesure de la parole par des signes particuliers); Londres, J. Almon, 1775, grand in-4° de cent quatre-vingt-treize pages. Les signes imaginés par Steele consistent, à l'égard de la notation, en une large portée de cinq lignes, dont les espaces sont subdivisés en quatre ou cinq degrés d'intonations moins déterminés que ceux du chant, afin de donner aux accents de la déclamation un caractère plus analogue à celui de la parole. Des courbes et des lignes obliques dirigées à droite ou à gauche déterminent les intonations par les points de la portée où elles aboutissent; et des signes de durée, empruntés à la notation de la musique, touchant par un trait vertical à l'un des points de la courbe ou de la ligne oblique, marquent l'accent au degré d'intonation qui lui est propre, et en déterminent la durée. Ce système est ingénieux : on aurait pu l'employer utilement pour l'enseignement du débit oratoire; mais les exemplaires de l'ouvrage de Steele sont si rares, que celui qu'il avait envoyé à J.-J. Rousseau, maintenant en ma possession, et celui de la Bibliothèque impériale, à Paris, sont les seuls que je connaisse. Le sujet de l'ouvrage de Steele a été repris environ cinquante ans plus tard, par le docteur J. Rush (*voyez* ce nom), et traité d'une manière plus scientifique et plus simple.

Steele a aussi donné, dans les *Transactions philosophiques* (t. LXV, année 1775), deux morceaux relatifs à la musique. Le premier a pour titre : *Account of a musical instrument, which was brought by Captain Furneaux from the Isle of Amsterdam in the South Sea to London in the year* 1774 (Notice d'un instrument de musique qui a été rapporté par le capitaine Furneaux de l'île d'Amsterdam, dans la mer du Sud, en 1774); le second morceau est intitulé : *Remarks on a large System of reed piper from the Isle of Amsterdam, with some observations on the nose flute of Otaheitee* (Remarques sur la grande étendue de la flûte à anches de l'île d'Amsterdam, avec quelques observations sur la flûte nasale d'Otahiti).

STEETZ (Guillaume), musicien allemand, né à Hambourg, vers 1770, se fixa en Angleterre au commencement de ce siècle, et s'établit à Tiverton. On a de lui : *Treatise on the elements of Music in a series of letters to a Lady* (Traité sur les éléments de la musique dans une série de lettres à une dame); Tiverton, 1812, un volume in-4°.

STEFANI (Giovanni), organiste de l'église de la *Grazia,* à Vienne, dans la première moitié du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Concerti amorosi; terza parte delle Canzonette in musica raccolte del detto Stefani; Venezia, app. Aless. Vincenti,* 1623, in-4°. 2° *Affetti amorosi : Canzonette ad una voce sola;* ibid., 1624. 3° *Ariettte amorose a voce sola;* ibid., 1626.

STEFANI (Jean), violoniste et compositeur, naquit à Prague, en 1746. Au commencement du règne de Stanislas-Auguste, il se rendit en Pologne, et fut admis comme premier violon de l'orchestre de la cour et de celui du théâtre de Varsovie; plus tard, il dirigea celui de la cathédrale. Il mourut dans cette ville, en 1819, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. En 1794, il écrivit, pour la troupe dramatique de Boguslawski, l'opéra intitulé *le Miracle* ou *les Krakoviens et les Gorales,* dans lequel il avait introduit des mélodies populaires de la Pologne. Cet ouvrage fut accueilli

avec enthousiasme par la nation tout entière et obtint plus de deux cents représentations. Les autres opéras de cet artiste sont : *les Sujets reconnaissants envers leur souverain*, représenté à Varsovie, en 1796 ; *l'Arbre enchanté*, 1797 ; *Frosine*, 1806 ; *le Reitmeister Gorecki*, 1807 ; *la Polonaise*, en trois actes, 1807 ; *le Vieux Chasseur*, 1808 ; *Papirius*, 1808. Stefani a écrit aussi un grand nombre de polonaises et beaucoup de messes avec orchestre. Il eut deux fils et une fille. L'aîné, Casimir Stefani, violon solo du théâtre de Varsovie, mourut en 1811, à l'âge de vingt ans ; son frère, Joseph Stefani, également violon solo, n'était âgé que de dix-huit ans lorsque la mort le frappa ; et Léonore Stefani, cantatrice du même théâtre, fort aimée du public, fut enlevée à la fleur de l'âge, en 1831. Tous trois sont inhumés près de leur père, à Powonzki.

STEFANI (Joseph), compositeur et professeur de chant, né à Varsovie, en 1802, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et a reçu des leçons de composition d'Elsner (*voyez* ce nom). Sa première production de quelque importance fut la musique du ballet *Apollon et Midas*. Encouragé par le succès de cet ouvrage, il composa la musique de l'opéra *la Leçon de botanique*, d'après un vaudeville français. *Le bon vieux Temps*, autre opéra-comique de sa composition, fut représenté, avec succès, en 1829. Les *masourkes*, les polonaises et les chansonnettes qu'il a publiées, ont rendu son nom populaire en Pologne. Parmi ses œuvres de musique religieuse, on remarque plusieurs messes à quatre voix avec orgue ; la messe n° 3 (en *mi* bémol), avec accompagnement d'instruments à vent ; la messe n° 5, exécutée dans l'église des Piaristes, sous la direction de l'auteur ; la messe pour la fête de saint Stanislas, dans la même église ; la messe n° 7, exécutée dans l'église des Visitandines, par les élèves du gymnase, sous la direction de leur professeur Stefani ; une messe de *Requiem*, à trois voix d'hommes, avec orgue ; la messe à quatre voix d'hommes, avec accompagnement d'instruments à vent, chantée dans l'église des Capucins ; la messe n° 13, exécutée chez les Bernardins ; *Te Deum* avec orchestre, Offertoire ; *Ave Maria* pour soprano avec violon solo ; *O Salutaris* et *Pange Lingua*, avec orchestre ; *Benedictus* à quatre voix seules, avec chœur, exécuté dans l'église des Piaristes, pour la fête de saint Stanislas, le 8 mai 1841 ; *Spiewy religijne* (chants religieux) ; Varvosie, Zaleski, 1841.

STEFANINI (Jean-Baptiste), né à Modène, vers 1660, fut maître de chapelle de la cathédrale de Turin ; il occupait cette position dans les dernières années du dix-septième siècle. On connaît de lui des motets à six et à huit voix, qui ont été publiés sous ce titre : *Mottheta D. Joh.-Bapt. Stephanini Mutin. in ecclesia metropolitana Taurinensi Mag. musicæ sex et octo vocibus. Liber primus*; *Venetiis*, 1694. *Idem, liber secundus* ; ibid., 1698.

STEFFAN (Joseph-Antoine), et non **STEPHAN**, comme l'écrit Gerber, pianiste et compositeur, naquit à Kopidlno, en Bohême, le 14 mars 1726. Après avoir appris les éléments de la musique comme enfant de chœur, il se rendit à Vienne et y devint élève de Wagenseil (*voyez* ce nom). Fixé depuis lors dans la capitale de l'Autriche, il obtint le titre de maître de clavecin de la cour impériale, et fut chargé, en cette qualité, de donner des leçons à la reine de France Marie-Antoinette, et à l'archiduchesse Caroline, qui devint reine de Naples. On n'a pas de renseignements concernant l'époque de sa mort, mais on sait qu'il vivait encore en 1781. Les ouvrages imprimés de cet artiste sont ceux-ci : 1° *Sei Divertimenti per il cembalo*, op. 1 ; Vienne. 2° *Sonate per il cembalo*, op. 2 ; Vienne, 1756. 3° *Idem, op.* 3, 1re *parte* ; Vienne, 1763. 4° *Idem, op.* 3, 2a *parte* ; ibid., 1764. 5° *Preludi per diversi tuoni* ; Vienne, 1762. 6° Chansons allemandes pour le clavecin, quatre suites ; Vienne, 1778 à 1781. 7° Vingt-cinq variations sur la chanson bohémienne : *Mug mily Janku* ; Prague, Haas, 1802. Il y a une édition de ces variations publiée à Vienne, chez Traeg, en 1797. Steffan a écrit aussi un oratorio intitulé : *Le Sauveur du monde innocemment accusé, et condamné à la mort.*

STEFFAN (Gaspard-Melchior et Michel). *Voyez* **STEPHAN**.

STEFFANI (Augustin), compositeur célèbre, naquit en 1655, à Castelfranco, dans l'État de Venise. On ignore le nom des maîtres qui dirigèrent sa première éducation musicale, mais on sait que la beauté de sa voix l'avait fait appeler à Venise pour le service de quelques églises. Un noble allemand qui l'entendit en éprouva tant de plaisir, qu'il fit au jeune chanteur la proposition de le suivre, lui promettant de pourvoir à ses besoins et d'assurer son avenir. Cette offre ayant été acceptée, l'étranger conduisit Steffani à Munich, et le confia aux soins d'Hercule Bernabei (*voyez* ce nom). Sous un tel maître, les progrès du jeune artiste

furent rapides (1). Steffani était entré au séminaire : après y avoir fait ses études, il reçut la tonsure et prit le titre d'abbé, qu'il a toujours porté depuis lors. Devenu compositeur distingué, il écrivit d'abord pour l'église, particulièrement plusieurs messes pour la chapelle de l'électeur de Bavière. Il n'était âgé que de dix-neuf ans lorsqu'il publia un recueil de psaumes à huit voix où l'on remarque déjà beaucoup d'habileté dans l'art d'écrire. Cet œuvre fut suivi de sonates pour quatre instruments, et de duos à deux voix avec basse continue, ouvrage du plus grand mérite, et qu'on a mis souvent en parallèle avec les duos de Clari : celui-ci semble les avoir pris pour modèle. Tous ces ouvrages, composés pour l'usage de la cour de Munich, furent récompensés plus tard par le don de l'abbaye de Lipsing, dont il prit le titre. En 1681, Steffani écrivit son premier opéra intitulé *Marco-Aurelio :* le succès de cet ouvrage lui fit obtenir la place de directeur de la musique de la chambre de l'électeur. Quatre ans après, il fut chargé de la composition de *Servio Tullio,* opéra sérieux en trois actes, pour le mariage de l'électeur Maximilien-Emmanuel avec l'archiduchesse Marie-Antoinette d'Autriche. La beauté de cet ouvrage mit le sceau à sa réputation, et lui fit faire des propositions par plusieurs princes d'Allemagne qui désiraient l'avoir pour maître de chapelle : Steffani accepta celles de l'électeur de Brunswick, père de Georges I^er^, roi d'Angleterre. Peu de temps après la représentation du *Servio Tullio,* et dans la même année, il donna à Brunswick *Il Solone,* opéra sérieux en trois actes. Cet ouvrage fut suivi de *Alarico in Baltha,* en 1687 ; de *Enrico detto il Leone,* en 1689 ; d'*Alcide,* en 1692 ; d'*Alexandre l'Orgueilleux,* en 1695 ; de *Roland,* en 1696 ; d'*Alcibiade,* en 1697 ; d'*Atalante,* en 1698, et de *Il Trionfo del Fato,* en 1699. Les cinq derniers ouvrages furent traduits en allemand, et représentés à Hambourg. Le duc de Brunswick avait confié la direction de son théâtre à Steffani ; mais les désagréments que lui causaient les prétentions et les querelles des chanteurs lui firent donner sa démission de cet emploi ; il ne conserva que la charge de compositeur : mais il ne mit plus son nom à ses dernières productions, parce que le duc de Brunswick l'employa dans des missions diplomatiques. Ses ouvrages portèrent souvent le nom de *Piva,* son copiste.

Dès 1689, l'empereur Léopold I^er^, à la convention des électeurs, à Augsbourg, avait fait connaître son intention de créer un neuvième électorat en faveur du duc de Brunswick et de ses descendants ; cette déclaration n'avait pas été reçue avec beaucoup de faveur par les autres électeurs, et l'on craignait des difficultés. Steffani, qui avait étudié le droit public à Hanovre, et qui jouissait de toute la faveur du prince, obtint qu'on le chargeât d'une partie des négociations à ce sujet. Il y mit tant d'adresse à écarter les obstacles, que l'empereur accorda, en 1692, l'investiture de l'électorat de Hanovre, et la dignité d'architrésorier de l'empire au duc de Brunswick, avec la transmission de ses droits et dignités à ses descendants. Le prince donna des témoignages éclatants de sa satisfaction à l'abbé Steffani, en obtenant pour lui la dignité de protonotaire apostolique, puis celle d'évêque de Spiga, dans les possessions espagnoles de l'Amérique, qui lui fut conférée par le pape Innocent XII, et enfin en lui accordant une pension de quinze cents écus. Comme certains artistes, Steffani avait une autre ambition que celle de la gloire qu'il pouvait trouver dans son art : ayant pris un rang parmi les hommes politiques, il se crut grandi, et après avoir commencé par désavouer ses ouvrages, il quitta, en 1710, ses places de maître de chapelle et de directeur de musique, désignant Hændel pour son successeur ; puis il vécut en homme de cour, dans la société des grands. Après une longue absence de sa patrie, Steffani fit, en 1729, un voyage en Italie, passa l'hiver à Rome, et y eut l'honneur d'être incessamment dans la société du cardinal Ottoboni, qui aimait à faire exécuter ses ouvrages dans son palais. Peu de temps après son retour à Hanovre, Steffani fut obligé de faire un voyage à Francfort ; mais à peine arrivé en cette ville, il tomba malade, et mourut au bout de quelques jours, en 1730, à l'âge de soixante-quinze ans.

On ne connaît pas aujourd'hui tous les ouvrages de Steffani, parce que le plus grand nombre ayant été composés pour le service spécial de la cour de Brunswick et de Hanovre, les copies ne s'en sont pas répandues, et parce que plusieurs ne portent pas son nom. On sait qu'il avait écrit plusieurs oratorios : mais leurs titres sont ignorés. Outre les opéras

(1) Il y a une difficulté relativement aux études de Steffani sous la direction de Bernabei ; celui-ci n'arriva à Munich qu'en 1673 ; cependant, Steffani publia, en 1674, des psaumes à huit voix de sa composition ; il est donc vraisemblable qu'il avait eu un maître de contrepoint avant que Bernabei le prît pour élève.

cités plus haut, les ouvrages de cet artiste, parvenus jusqu'à nous, sont : 1° *Psalmodia vespertina octo plenis vocibus concinenda, ab Augustino Steffano in lucem edita, ætatis suæ anno XIX, Monachii*, 1674, in-fol. C'est par le titre de cet ouvrage qu'on a pu déterminer avec précision l'année de la naissance de Steffani. 2° *Janus Quadrifons tribus vocibus vel duabus quolibet prætermissa modulandus* (motets à trois voix et basse continue); Monachii, 1685, in-fol. 3° *Sonate da camera a due violini, alto e continuo;* Munich, 1679, in-fol. 4° *Duetti da camera a soprano e contralto con il basso continuo;* Munich, 1683. 5° *Quanta certezza habbia da suoi principi la musica* (Quelle certitude il y a dans les principes de la musique); Amsterdam, 1695, in-8° de huit feuilles. Dans ce petit écrit, Steffani soulève la question la plus importante de la science de la musique; mais malgré le succès qu'obtint son ouvrage, il est permis de dire que ses vues ne sont pas assez élevées ni ses connaissances assez profondes pour la solution d'un tel problème. Werckmeister a fait une traduction allemande de l'écrit de Steffani, sous ce titre : *Sendschreiben, darinnen enthalten, wie grosse Gewissheit die Musik habe, aus ihren Principiis und Grundsætzer*, etc.; Quedlinbourg, 1699, in-8° de sept feuilles. Jean-Laurent Albrecht a donné une deuxième édition de cette traduction avec une préface et des notes, à Mulhausen, en 1760, in-4° de quatre-vingt-deux pages, non compris la préface.

STEFFANI (Christian). *Voyez* **STEPHANNO.**

STEFFENS (Frédéric), directeur de l'école de musique de l'hospice des orphelins de militaires, à Potsdam, est né dans cette ville, le 28 juillet 1797. A l'âge de dix ans, il reçut les premières leçons de clarinette et de violon chez son oncle, David Bensch, première clarinette du corps de musique d'un régiment de la garde ; puis il eut pour maître de violon L. Maurer. En 1813, il entra comme trompette dans un régiment de hussards : un an après, il fut placé dans le premier régiment d'infanterie de la garde royale, pour y jouer de la clarinette et du cor de bassette. En 1822, il passa de cette position dans celle de hautboïste du 21e régiment en garnison à Stargard. Devenu professeur de musique de la maison des orphelins militaires de Potsdam, en 1841, il en fut nommé directeur en 1848. En 1857, il a été mis à la retraite avec une pension en conservant son titre, et le roi de Prusse lui accorda la décoration de l'ordre de l'Aigle rouge de quatrième classe. Cet artiste laborieux a composé une grande quantité de musique pour les corps de musique militaire, pour les instruments à vent et pour l'instruction des élèves d'écoles de régiments : il ne paraît pas qu'il en ait été rien publié.

STEGEWY (A.-C.), organiste et violoniste à Zwoll, dans l'Overyssel, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié à Amsterdam, en 1760 : 1° Six sonates pour le violon. 2° Trois sonates pour deux flûtes et basse. 3° Trois *idem* pour flûte, violon et basse.

STEGMANN (Charles-David), né à Dresde, en 1751, était fils d'une pauvre famille qui, à l'époque du siége de cette ville, se réfugia dans le village de Staucha, près de Meissen. Stegmann y commença l'étude de la musique à l'âge de huit ans. De retour à Dresde, en 1760, il devint élève de l'organiste Zillich ; puis il entra à l'école de la Croix, lorsqu'il eut atteint sa quinzième année, et y reçut des leçons de composition d'Homilius (*voyez* ce nom). L'étude du violon, sous la direction de Weisse, acheva son éducation musicale. Quelques œuvres de musique vocale et instrumentale le firent connaître avantageusement. Un penchant irrésistible le fit débuter, en 1772, au théâtre de Breslau, dans les rôles de ténor, où il réussit plus par l'expression de son chant que par la beauté de sa voix. L'année suivante il fut engagé dans la troupe d'opéra de Kœnigsberg, et obtint le titre de maître de concert du prince-archevêque d'Ermeland. En 1774, il se rendit à Dantzick, puis retourna à Kœnigsberg, et arriva à Gotha, vers la fin de l'année 1776. Deux ans après, il accepta un engagement à Hambourg, s'y fixa avec sa famille, et y dirigea l'orchestre du théâtre pendant vingt ans. En 1798, il prit un intérêt dans la direction de ce théâtre et conserva la position de co-directeur jusqu'en 1811. A cette époque, il se retira à Bonn, chez son ami Simrock, où il mourut au commencement de l'année 1826.

Stegmann a beaucoup écrit pour la scène; au nombre de ses ouvrages on cite ceux-ci : 1° *Der Kaufmann von Smyrna* (Le marchand de Smyrne); à Kœnigsberg, en 1773. 2° *Das redende Gemalde* (Le portrait parlant). 3° *Die Recruten auf dem Lande* (Les recrues en campagne), à Mittau, en 1775. 4° *Apollon unter den Hirten* (Apollon parmi les bergers). 5° *Erwin et Elmire*. 6° *Clarisse*. 7° *Die herschaftliche Küche* (La cuisine du seigneur). 8° *Philémon et Baucis*. 9° *Macbeth*. 10° Ouverture, chœurs et entr'actes du *Sultan*

Wampum. 10° (*bis*) *Henri le Lion* (pour le couronnement de l'empereur, à Francfort, en 1792). 11° *Montgolfier* (ballet avec chants et chœurs). 12° *Le Triomphe de l'amour.* 13° Chants et chœurs pour le prologue d'inauguration du théâtre de Hambourg. 14° Monologue de la Pucelle d'Orléans, de Schiller. 15° *Die Roseninsel* (L'île des roses). 15° (*bis*) Chœurs, chants et marches pour la tragédie *Achmet et Zenide.* 16° *Idem* pour la mort de *Rolla.* 16° (*bis*) Ouverture, chœur et marches pour *Moïse,* drame, gravé à Bonn, chez Simrock. On connaît aussi de Stegmann : 17° Trois ouvertures caractéristiques pour l'orchestre; Bonn, Simrock. 18° Polonaise et marche pour le piano à quatre mains; Leipsick, Hofmeister. 19° Polonaise et valses pour piano seul; Erfurt et Mayence. 20° Chant de guerre des Allemands, pour ténor, solo et chœur; Bonn, Simrock. 21° Chansons de francs-maçons pour plusieurs voix d'hommes, avec accompagnement de piano; *ibid.* 22° *Des deutschen Vaterland,* chant populaire pour voix solo et chœur, avec piano; *ibid.* 23° Chants populaires à plusieurs voix d'hommes pour les habitants de la campagne; *ibid.* 24° Vingt-quatre chants de francs-maçons à plusieurs voix, deuxième recueil; *ibid.* 25° Chansons allemandes pour voix seule et piano; *ibid.* Ce compositeur a laissé en manuscrit : 26° Douze symphonies pour l'orchestre. 27° Deux concertos pour clavecin. 28° Un *idem* pour violon. 29° Un *idem* pour clarinette. 30° Un *idem* pour trompette. 31° Six trios pour piano, violon et basse. 32° Deux symphonies concertantes. 33° Un quatuor pour deux violons, alto et basse. 34° Un trio pour violon, alto et basse. 35° Une symphonie concertante pour deux pianos, violon et orchestre. 36° Six sonates pour piano. 37° Six canons pour deux violons. 38° Deux rondos pour piano. 39° Un *Te Deum* avec orchestre. 40° Plusieurs morceaux de chant détachés. Stegmann a arrangé beaucoup de morceaux de Haydn, Mozart et Beethoven, pour divers instruments.

STEGMAYER (Ferdinand), né à Vienne, en 1804, y apprit la musique dès son enfance. Devenu bon violoniste et pianiste habile, il eut pour maître de composition d'abord Albrechtsberger, puis le chevalier de Seyfried. Il occupa primitivement la place de second chef des chœurs au Théâtre-Impérial de Vienne. En 1825, il se rendit à Berlin et y obtint la position de directeur de musique du théâtre Kœnigstædt. Lorsque Rœckel forma la troupe d'opéra allemand qui obtint de grands succès à Paris, en 1829 et 1830, ce fut Stegmayer qu'il choisit comme chef d'orchestre; celui-ci fit preuve de beaucoup d'intelligence et d'aplomb dans cette position. Lorsque Henri Dorn eut quitté Leipsick, Stegmayer fut appelé dans cette ville pour le remplacer en qualité de directeur de musique du théâtre. En 1838, il dirigeait l'orchestre de celui de Brême. Dans l'année suivante, il était à Prague; puis il retourna à Leipsick. On le retrouve, en 1847, dans la position de professeur de chant à Berlin. Il obtint sa nomination de professeur au Conservatoire de Vienne, en 1852; enfin, il était chef d'orchestre de *Carls-Theater,* en 1860. Comme compositeur, Stegmann s'est fait connaître par deux graduels pour des voix d'homme; Vienne, Glöggl; un offertoire *idem,* ibid., 1855; un grand nombre de *Lieder* publiés à Berlin et à Leipsick; une ouverture de fête, exécutée au théâtre Kœnigstædt, à Berlin, en 1825, pour l'anniversaire de la naissance du roi Frédéric-Guillaume III. Il a publié des thèmes variés pour le piano, op. 1 et 2; Vienne, Haslinger; quelques cahiers de menuets, polonaises et valses pour le même instrument, *ibid.;* caprice et rondeau, *idem,* op. 7; Vienne, Leidesdorf; des marches à quatre mains; Berlin, Trautwein. Stegmayer est mort à Vienne, le 6 mai 1863.

STEHLIN (Sébastien), né dans la Ligurie, était, en 1840, chef du chœur dans l'église ligurienne, à Vienne. On remarque une instruction très-solide de tout ce qui concerne la tonalité dans l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Tonarten des Choralgesanges, nach alten Urkunden, etc.* (Les modes du chant choral, d'après les anciens documents, etc.); Vienne, Rohrmann, in-fol. de quinze pages, et quatre-vingt-quatre pages de musique.

STEIBELT (Daniel), fils d'un facteur de pianos de Berlin, naquit dans cette ville, non en 1755, comme le disent la plupart des biographes, car je l'ai connu à Paris, en 1801, à peine âgé de trente-six ans. Je crois que cet artiste célèbre n'a pas dû naître avant 1764 ou 1765. Quoi qu'il en soit, dès ses premières années, il montra tant d'aptitude pour la musique, que le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, alors prince royal, s'intéressa à son sort, et lui donna Kirnberger pour maître de clavecin et de composition; mais Steibelt n'était pas né pour régler son talent d'après les conseils d'un maître; il ne fut élève que de lui-même, comme exécutant et comme compositeur. Tous les journaux de musique et les écrits du temps gardent le silence sur sa jeu-

nesse et sur ses premiers succès : les événements de sa vie sont même moins connus en Allemagne qu'en France. L'avertissement d'un catalogue de l'éditeur Gœtz de Munich (1) m'a fait découvrir que Steibelt était dans cette ville, en 1788, et qu'il y publia les quatre premiers œuvres de ses sonates pour piano et violon. Les numéros de ces œuvres prouvent qu'il était alors à l'aurore de sa carrière. Quelque temps après, André d'Offenbach fit paraître de nouvelles éditions de quelques-unes de ces sonates détachées. Dans l'année suivante, Steibelt donna des concerts dans plusieurs villes de la Saxe et du Hanovre, ainsi que le prouve une lettre de l'organiste Westphal, qui est en ma possession; puis il alla à Manheim, et arriva à Paris au commencement de 1790. Les frères Naderman (*voyez* ces noms) ont trouvé la preuve, dans les papiers de Boyer, leur prédécesseur, que cet éditeur avait accueilli le jeune virtuose, l'avait logé dans sa maison, et lui avait procuré de puissants protecteurs à la cour. Steibelt reconnut assez mal ses services, car il lui vendit comme des ouvrages nouveaux ses œuvres de sonates 1 et 2, dont il avait fait des trios, en y ajoutant une partie de violoncelle non obligée. La supercherie fut découverte peu de temps après, et Steibelt ne put assoupir cette méchante affaire qu'en donnant à Boyer ses deux premiers concertos pour indemnité. Des faits semblables se sont reproduits plusieurs fois dans sa carrière.

L'arrivée de Steibelt à Paris fit sensation, malgré les graves événements qui préoccupaient les esprits. A cette époque, Hermann (*voyez* ce nom) y était considéré comme le pianiste le plus habile : une lutte s'établit entre les deux virtuoses ; mais les qualités du génie, qui brillaient dans la musique de Steibelt, lui donnèrent bientôt l'avantage sur son rival, malgré la protection que la reine accordait à celui-ci, et l'éloignement que ce même Steibelt inspirait pour sa personne, par son arrogance habituelle et par les vices de son éducation. Sa musique eut beaucoup de vogue, bien qu'on la trouvât alors difficile : son succès balança, près des amateurs d'une certaine force, le succès populaire de la musique de Pleyel. Au nombre des protecteurs de Steibelt se trouvait le vicomte de Ségur qui, fort aimé des femmes, sut les intéresser aux succès de son protégé. M. de Ségur avait écrit pour l'Opéra le livret de *Roméo et Juliette*, et lui avait confié cet ouvrage pour en composer la musique ; mais la partition de Steibelt fut refusée à l'Académie royale de musique, en 1792. Piqués de ce refus, les auteurs supprimèrent le récitatif, le remplacèrent par un dialogue en prose, et firent représenter leur pièce au théâtre Feydeau, qui jouissait alors de la vogue. Secondés par le talent admirable de madame Scio, ils obtinrent par cet opéra de *Roméo et Juliette*, en 1793, un des plus beaux et des plus légitimes succès qu'il y ait eu à la scène française. Bien que la musique de Steibelt fût mal écrite pour les voix, et qu'on y trouvât des longueurs qui refroidissent l'action, l'originalité des formes, le charme de la mélodie, et même la vigueur du sentiment dramatique en quelques situations, ont fait à juste titre considérer sa partition comme une des meilleures productions de son époque, et ont placé son auteur à un rang élevé parmi les musiciens. Le succès de cet ouvrage mit Steibelt à la mode sous le gouvernement du directoire ; et bientôt il compta parmi ses élèves les femmes les plus distinguées de ce temps, entre autres mademoiselle de Beauharnais, devenue plus tard reine de Hollande, Eugénie de Beaumarchais, madame Zoé de la Rue, madame Liottier (plus tard madame Gay), et mademoiselle Schérer, fille du ministre de la guerre. Recherché, malgré ses fantasques boutades et le peu d'aménité de son caractère, il aurait pu dès lors prendre une position honorable et travailler aussi utilement à sa fortune qu'à sa réputation ; mais de graves erreurs l'obligèrent à s'éloigner de Paris, en 1798. Il se rendit d'abord à Londres par la Hollande, y donna des concerts, et s'y maria avec une jeune Anglaise fort jolie ; puis il alla à Hambourg, et y donna de brillants concerts ; enfin, il visita Dresde, Prague, Berlin, sa ville natale, et Vienne, où il entra en lutte avec Beethoven. D'abord, il parut avoir l'avantage dans l'opinion d'un certain monde d'amateurs ; mais il fut vaincu par le génie du grand homme. Partout les opinions se partagèrent sur son talent : s'il eut d'ardents admirateurs, il eut aussi beaucoup de détracteurs. Ceux-ci lui reprochaient l'usage immodéré qu'il faisait du *tremolo* ; l'inégalité de son jeu, et la faiblesse de sa main gauche étaient aussi les sujets de beaucoup de critiques. C'est dans ces voyages qu'il fit entendre pour la première fois des fantaisies avec variations, genre de musique

(1) *Catalogus der musicalischen Werke, welche in der Pfalzbairischen privilegirten Notenfabrique und Handlung bei J. M. Gœtz zu München, Mannheim und Düsseldorf für beigesetze Preese zu haben sind.* 1788, in-12.

dont il avait inventé la forme, et dont on a tant abusé depuis lors. Il joua aussi, dans ses concerts à Prague, à Berlin et à Vienne, des rondos brillants et des bacchanales, avec accompagnement de tambourin, exécuté par sa femme, formes musicales imaginées par lui, et dont la première lui a survécu.

Dans l'automne de l'année 1800, Seibelt retourna à Paris. Il y rapportait de Vienne la partition de *la Création du monde* de Haydn, qui venait de paraître, et dont il avait entendu de belles exécutions dans la capitale de l'Autriche. L'idée d'exploiter cet ouvrage à son profit le préoccupait; il en fit une traduction en prose qui fut mise en vers par M. de Ségur, puis il l'ajusta sur la partition de Haydn, et traita avec l'administration de l'Opéra pour l'exécution solennelle de l'ouvrage sous sa direction. J'ai sous les yeux l'original des conventions faites à ce sujet : les administrateurs de l'Opéra s'y engagent à payer à Steibelt trois mille six cents francs pour son travail, et deux mille quatre cents à M. de Ségur, et leur laissent la propriété de leur partition traduite, qui fut vendue quatre mille francs à Érard. L'exécution de l'ouvrage ainsi arrangé eut lieu à l'Opéra, le 3 nivôse an IX; ce fut en y allant que Napoléon faillit périr par l'explosion de la machine infernale. La paix d'Amiens, qui fut signée peu de temps après, permit à Steibelt de retourner à Londres avec sa femme; il saisit avec d'autant plus d'empressement cette occasion de s'éloigner de Paris, que les motifs qui lui avaient fait quitter cette ville, en 1798, n'y étaient pas oubliés, et lui avaient fait fermer toutes les portes. Peu de temps avant son départ, il avait écrit la musique du ballet intitulé : *le Retour de Zéphire,* qui fut représenté l'Opéra, en 1802.

Arrivé à Londres, Steibelt y donna deux concerts brillants; mais son caractère peu sociable ne plut pas à la haute société anglaise, qui ne lui prêta pas d'appui; de là vient qu'il ne put se plaire en Angleterre, ni y faire de longs séjours. Pendant celui-ci, il composa la musique des ballets de *la Belle Laitière* et du *Jugement de Pâris,* qui furent représentés avec grand succès au théâtre du roi. Il publia aussi dans le même temps, à Londres, un très-grand nombre de bagatelles pour le piano, que le besoin d'argent l'obligeait d'écrire à la hâte et qui nuisirent beaucoup à sa réputation. Au commencement de 1805, Steibelt revint à Paris, et y publia plusieurs fantaisies, des caprices, des rondeaux, des études, et sa méthode avec six sonates et de grands exercices : ce dernier ouvrage, mal rédigé, n'eut pas de succès. Au commencement de 1806, il donna à l'Opéra *la Fête de Mars,* intermède pour le retour de Napoléon, après la campagne d'Austerlitz. Il se remit aussi à la composition de *la Princesse de Babylone,* grand opéra en trois actes, reçu depuis plusieurs années à l'Académie royale de musique. Cet ouvrage allait y être représenté, lorsque Steibelt partit subitement pour la Russie, au mois d'octobre 1808. Dans sa route, il donna des concerts à Francfort, à Leipsick, à Breslau et à Varsovie. Arrivé à Saint-Pétersbourg, il y obtint de l'empereur la place de directeur de musique de l'Opéra français, en remplacement de Boieldieu. C'est pour ce théâtre qu'il écrivit *Cendrillon,* opéra en trois actes, *Sargines,* en trois actes, et qu'il refit son ancienne partition de *Roméo et Juliette.* Il y fit aussi représenter sa *Princesse de Babylone.* On n'a gravé de ces ouvrages que quelques airs avec piano: les partitions paraissent en être perdues. Steibelt travaillait à son dernier ouvrage (*le Jugement de Midas*), lorsqu'il mourut à Pétersbourg, le 20 septembre 1823, avant d'avoir achevé cette partition. Sa mort laissait sa famille sans ressource; mais son protecteur le comte Milarodowitsch la tira de cette fâcheuse position en donnant à son bénéfice un concert par souscription, qui produisit quarante mille roubles.

A voir le dédain qu'on affecte maintenant pour la musique de Steibelt, on ne se douterait guère du succès prodigieux qu'elle eut pendant vingt ans; succès mérité par le génie qui brille à chaque page. A la vérité, de grands défauts s'y font remarquer. Le style en est diffus; on y trouve des répétitions continuelles et fastidieuses; les traits ont en général la même physionomie, et le doigter en est très-défectueux; mais la passion, la fantaisie, l'individualité s'y montrent à chaque instant. Les débuts de pièces ont tous de la fougue, du charme ou de la majesté; ses chants ont toujours quelque chose de tendre et d'élégant; si la liaison manque dans les idées, du moins celles-ci sont abondantes. Au résumé, la musique de Steibelt pèche presque toujours par le plan et ressemble trop à l'improvisation; mais on y sent partout l'homme inspiré. Dans les éloges que je lui accorde, j'excepte ses derniers ouvrages, indignes de sa plume et de sa réputation. L'état de gêne et de discrédit où sa mauvaise conduite l'avait fait tomber, ne lui laissait plus le temps de soigner ce qu'il écrivait pour les éditeurs de musique : alors il

abandonna les genres de la sonate et du concerto, qui avaient fait sa gloire, pour des bagatelles qui ne lui coûtaient aucun travail, et qu'il se donnait à peine le temps d'écrire. A l'égard de sa musique de théâtre, elle n'est connue que par sa partition de *Roméo et Juliette ;* mais celle-ci suffit pour démontrer que la nature lui avait donné le génie dramatique autant que l'originalité des idées.

Comme exécutant, Steibelt méritait une part égale de reproches et d'éloges. Dépourvu de toute instruction méthodique concernant le mécanisme du piano, et n'ayant eu d'autre maître que lui-même, il s'était fait un doigter fort incorrect. L'art d'attaquer la touche par divers procédés pour modifier le son lui était peu connu, parce que les instruments de son temps, légers et brillants, mais maigres et secs, se prêtaient peu à ces transformations de la sonorité ; néanmoins, il possédait à un haut degré l'art d'émouvoir et d'entraîner un auditoire. Sa manière ne ressemblait à aucune autre, parce qu'il ne s'était jamais donné la peine d'en étudier une. Tout était chez lui d'instinct, d'inspiration ; aussi n'était-il pas supportable lorsqu'il était mal disposé ; mais dès qu'il se sentait en verve, nul n'avait plus que lui le talent d'intéresser pendant des heures entières. Au beau temps de sa carrière, il passait pour exécuter des difficultés excessives ; aujourd'hui ses tours de force paraîtraient des enfantillages à nos virtuoses ; mais tout artiste serait heureux de posséder les qualités dont la nature l'avait doué.

La liste exacte des productions de cet homme bizarre serait fort difficile à faire, parce que les mêmes œuvres ont été gravés sous des numéros différents en France, en Allemagne, en Angleterre. Voici ce que j'ai pu recueillir de plus complet à cet égard. Je cite les éditions originales : 1° Ouverture en symphonie ; Paris, Naderman. 2° *Idem* de *la Laitière;* Paris, Érard. 3° Valses pour orchestre ; Paris, Schonenberger. 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 17 ; Paris, Boyer (Naderman). 5° Trois *idem,* op. 49 ; *ibid.* 6° *Concertos pour piano,* n° 1 (en *ut*) ; *ibid.* ; n° 2 (en *mi* mineur) ; *ibid.* ; n° 3 (*l'Orage,* en *mi* majeur), op. 35 ; Leipsick, Breitkopf et Hœrtel ; n° 4 (en *mi* bémol) ; Paris, Érard ; n° 5 (en *mi* bémol) ; *ibid.* ; n° 6 (*Voyage au mont Saint-Bernard,* en *sol* mineur) ; Leipsick, Peters ; n° 7 (grand concerto militaire, avec deux orchestres, en *mi* mineur) ; *ibid.* ; 7° Quintettes pour piano, deux violons, alto et basse, op. 28 ; n° 1 (en *sol*), n° 2 (en *ré*) ; Paris, Imbault (Janet). 8° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 51 ; Paris, A. Leduc. 9° Trio pour piano, flûte et violoncelle, op. 31 ; Paris, Pleyel. 10° Sonates en trios pour piano, violon et violoncelle, op. 37 ; Paris, Momigny ; op. 48 ; *ibid.* ; op. 65 ; *ibid.* 11° Sonates pour piano et violon, op. 1 ; Munich, Gœtz ; op. 2, *ibid.* ; op. 4, Paris, Sieber ; op. 11 ; Paris, Boyer ; op. 26, Paris, Imbault ; op. 27, *ibid.* ; op. 30, Paris, Leduc ; op. 35, Bonn, Simrock ; op. 37, *ibid.* ; op. 39, Londres, Goulding ; op. 40, Paris, Leduc ; op. 41, Londres, Goulding ; op. 42 (faciles), Paris, Pleyel ; op. 56 (grandes), Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 68 ; Paris, madame Duhan (Schonenberger) ; op. 69, Paris, Frey ; op. 70, *ibid.* ; op. 71, Offenbach, André ; op. 73, Paris, Pleyel ; op. 74, Paris, Sieber ; op. 79, Paris, Duhan ; op. 80, *ibid.* ; op. 81, Paris, Imbault ; op. 83, *ibid.* ; op. 84, Paris, Duhan ; ces œuvres forment ensemble soixante-cinq sonates. 12° Duos pour piano et harpe, n° 1, Paris, Leduc ; n[os] 2 et 3, Paris, Érard ; 13° Sonates pour piano seul, op. 6, Paris, Naderman ; op. 7, *ibid.* ; op. 9, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 15, 16, Paris, Sieber ; op. 23, 24, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 25 (*l'Amante disperata*), Paris, Imbault ; op. 37, Offenbach, André ; op. 41, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; op. 49, Paris, Érard ; op. 59 (grande), *ibid.* ; op. 61, Paris, Pleyel ; op. 62, Paris, Érard ; op. 63, Paris, Imbault ; op. 64, Paris, Érard ; op. 66, Paris, Leduc ; op. 75, Paris, Érard ; op. 76 (grandes), Paris, Duhan ; op. 77 (faciles), *ibid.* ; op. 82 (sonate martiale), Paris, Pleyel ; op. 85, *ibid.* ; ces sonates sont au nombre de quarante-six. 14° Préludes pour le piano, op. 5, Paris, Leduc ; op. 25, Paris, Imbault. 15° Divertissements, op. 9, 28, 36, Paris, Imbault. 16° Rondeaux, op. 29, 30, 33, 45, 57, 63, 65, Paris, Naderman, Érard ; Offenbach, André. 17° Études et exercices ; liv. I, II, III, IV, V, Paris, Leduc, Duhan ; *idem,* tirés de la méthode, Paris, Imbault. 18° Pots-pourris, n[os] 1 à 20, chez tous les éditeurs. 19° Environ quarante fantaisies sur des thèmes d'opéras et autres, *ibid.* 20° Un très-grand nombre d'airs variés, *ibid.* 21° Cinq cahiers de valses, *ibid.* 22° Six cahiers de bacchanales avec tambourin, *ibid.* 23° Plusieurs cahiers de marches, *ibid.* 24° Romances d'Estelle, avec piano, Paris, Naderman. Dix ou douze éditions de la plupart de ces ouvrages ont été publiées en France, en Allemagne et en Angleterre.

STEIFFENSAND (WILHELM ou GUILLAUME), pianiste et compositeur, né, je crois, dans la Poméranie, vécut longtemps à Berlin, où il fut élève de Dehn pour l'harmonie et la composition. En 1846, il a donné des séances de musique de chambre avec les frères Stœhlknecht. En 1856, il s'est éloigné de Berlin, mais on n'a pas de renseignements sur le lieu où il a fixé sa résidence. Steiffensand est un musicien sévère et d'une instruction solide : ses compositions sont bien écrites et ne manquent pas d'originalité. Les ouvrages qu'il a publiés sont en petit nombre. On y remarque : 1° Sonate pour piano (en *ré* mineur), op. 2; Berlin, Stern. 2° Quatre pièces caractéristiques pour piano; Berlin, Schlesinger. 3° Sonate pour piano, op. 13; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Sonate pour piano et violoncelle, op. 15; Leipsick, Kistner. 5° *Scherzo gracioso* pour piano; Berlin, Stern. 6° Plusieurs recueils de *Lieder;* Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Berlin, Bock; Berlin, Stern, etc.

STEIN (JEAN-ANDRÉ), organiste de l'église réformée d'Augsbourg et facteur de clavecins et de pianos, naquit en 1728, à Heidelsheim, dans le Palatinat. Élève de Silbermann pour la construction des instruments, il n'était âgé que de vingt-sept ans lorsqu'il commença, en 1755, le grand orgue des Cordeliers d'Augsbourg, ouvrage excellent qui fut achevé deux ans après. Cet instrument est composé de quarante-trois jeux, deux claviers à la main et pédale. En 1758, Stein fit un voyage à Paris, et y perfectionna son habileté dans la construction des clavecins. Ce fut dans cette ville qu'il conçut et exécuta son premier clavecin organisé. De retour à Augsbourg, il y construisit l'orgue de la cathédrale. Marchant sur les traces de son maître pour la fabrication des pianos, il en fit un grand nombre qui se répandirent en Allemagne, en France, dans les Pays-Bas, et qui eurent de la réputation à cette époque. Mozart les loue sans restriction dans une lettre à son père, du 17 octobre 1777; il les considérait comme supérieurs à ceux des autres facteurs de son temps. Son mécanisme, à pilote simple et à marteau léger suspendu par une charnière en peau, fut adopté par les facteurs anglais de cette époque, et par Érard, dans ses premiers pianos. En 1770, Stein construisit un instrument d'expression à clavier auquel il donna le nom de *Melodica*. On en donna une description dans la Bibliothèque des Beaux-arts (*Bibliothek der schœnen Wissenschaften*, ann. 1772, tome XIII, pages 106-116), et Stein fit paraître lui-même une autre notice intitulée : *Beschreibung meiner Melodica* (Description de ma Melodica); Augsbourg, 1773, in-8° de vingt-deux pages. Suivant Forkel (*Allgem. Litteratur der Musik*, page 263), cette notice est de Jean-Chrétien Heckel, diacre à Augsbourg; mais Gerber assure qu'elle a été écrite par Stein lui-même. On cite aussi comme des inventions de ce facteur, un clavicorde d'une espèce particulière appelée *Polytoni-Clavicordium*, dont la description se trouve dans la feuille d'annonces d'Augsbourg, du 5 octobre 1769; le grand piano organisé qu'il construisit pour le roi de Suède, et un grand piano double appelé *Vis-à-vis*, pour le même prince; enfin, l'*Harmonicon*, instrument à clavier qui paraît être la même chose, et dont un certain professeur *Christmann* a donné une notice dans le n° 45 de la *Gazette musicale* de Spire, de 1789. André Stein mourut à Augsbourg, le 22 février 1792, des suites d'une hydropisie, à l'âge de soixante-quatre ans. Dans les dernières années de sa vie, sa fabrique d'instruments fut dirigée par son fils, André Stein, et par sa fille Nanette Stein, connue plus tard sous le nom de *madame Streicher*.

STEIN (NANETTE). *V.* **STREICHER** (Mme).

STEIN (JEAN-GEORGES), bon facteur d'orgues, né à Berlstædt, près d'Erfurt, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. En 1753, il construisit à l'église Sainte-Marie de Uelzen, un instrument de trente-deux jeux, deux claviers et pédale.

STEIN (FRÉDÉRIC), le plus jeune des enfants de Jean-André Stein, habile pianiste et compositeur, naquit à Augsbourg, en 1784, et mourut à Vienne, le 5 mai 1809, à l'âge de vingt-cinq ans. Il fut élève d'Albrechtsberger pour l'harmonie et le contrepoint. On a imprimé de sa composition pour le piano : 1° Bagatelles, op. 1; Vienne, Steiner. 2° Rondeau facile, op. 2; *ibid.* 3° Sonate pour piano seul, op. 3; Vienne, Mechetti. Il a écrit aussi pour le théâtre de Léopold, à Vienne : 1° *Der Kampf um Mitternacht* (Le combat vers minuit). 2° *La Fée Radiante.*

Un autre pianiste nommé STEIN (Fr.), postérieur au précédent, et qui paraît être fixé à Vienne, a publié environ soixante-dix œuvres de variations pour le piano, particulièrement sur des thèmes des opéras de Rossini, des contredanses et des chansons allemandes. Cet artiste appartient vraisemblablement à la famille d'André Stein : il n'en est pas parlé dans le Lexique universel de musique, publié par le docteur Schilling.

STEIN (K.), pseudonyme sous lequel s'est quelquefois caché **KEFERSTEIN** (*voyez* ce nom).

STEIN (Charles), directeur de musique et organiste de la Stadtkirche, à Wittenberg, est né le 25 octobre 1824, à Niemeck (Prusse). Dès son enfance il montra d'heureuses dispositions pour la musique. L'organiste Brandt, de ce lieu, fut son premier guide dans cet art et lui enseigna à jouer de l'orgue. Plus tard il entra au séminaire des instituteurs, à Berlin, où il devint élève de A.-W. Bach, de Grell et de Killitschgy, puis il suivit les cours de l'Académie royale des beaux-arts et eut pour professeur Rungenhagen et M. Marx. Après avoir vécu quelque temps à Berlin, où il se livrait à l'enseignement particulier, il obtint les places d'organiste de l'église de la ville et de professeur de musique au gymnase de Wittenberg, en 1850. Au nombre de ses ouvrages, on compte l'oratorio *la Naissance du Christ*, le Psaume 71 qui fut exécuté à la fête musicale de Wittenberg, en 1846, la cantate intitulée *Ein Abend in Neapel* (Une soirée à Naples), en 1848, et une symphonie (en *mi* mineur), exécutée à Berlin. On a gravé de sa composition des *Lieder*, le livre choral de Wittenberg, Potsdam, Riegel, et quelques petites pièces pour le piano.

STEIN (Frédéric), professeur de musique à Crefeld, s'est fait connaître par un petit ouvrage intitulé : *Der erste Unterricht in der Harmonielehre* (L'Enseignement primaire dans la science de l'harmonie); Crefeld, 1845, in-8°.

STEIN (P.), professeur de musique aux écoles populaires de Coblence, en 1840, a publié pour l'usage de ces écoles catholiques : 1° *Der Gesangfreund* (L'Ami du chant), recueil de chants à deux, trois et quatre voix pour les écoles populaires, première, deuxième et troisième suites; Coblence, Blum. 2° *Lieder und Messgesænge aus dem Gesangbuche für der Diœzese Trier* (Cantiques et chants mesurés du livre choral du diocèse de Trèves, pour les écoles d'adultes, arrangés à trois voix); Coblence, Hœlscher. 3° *Marienlieder* (Cantiques de Marie), à trois voix; *ibid.* 4° Recueil de cantiques à deux et trois voix pour les classes des écoles populaires catholiques; Coblence, Blum.

STEIN (Albert-Gérion), curé de l'église Sainte-Ursule, à Cologne, et professeur de chant au séminaire clérical de l'archevêché, né vers 1815, est auteur de divers ouvrages intitulés : 1° *Kyriale sive Ordinarium Missæ continens cantum gregorianum ad Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei pro diversitate temporis ac festorum per annum juxta usum Metropolitanæ Ecclesiæ Coloniensis, cui accedunt cantiones aliquot sacræ in Missa post elevationem cantandæ nec non modus respondendi ad versiculos in Missa et cantandi Ite Missa est, etc.; Coloniæ, ap. J.-P. Bachem*, 1860, in-8° de quatre-vingt-huit pages, quatrième édition. 2° *Kœlnisches Gesang und Andachtsbuch* (Livre de prières dévotes et de chants à l'usage des congrégations catholiques, suivi d'un recueil de cantiques avec mélodies); Cologne, J.-P. Bachem, 1860, huitième édition. Plus de cent quinze mille exemplaires de ce recueil ont été vendus jusqu'au moment où cette notice est écrite. 3° *Orgelbegleitung zu den Melodieen des Kœlnischen Gesangbuches* (Accompagnement d'orgue pour les mélodies du livre de chant de Cologne); *ibid.*, petit in-4° de cent cinquante-six pages. 4° *Die Katolische Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit dargestellt* (La musique d'église catholique, exposée d'après sa nature et sa destination spéciale); *ibid.*, 1864, petit in-8° de cent vingt-six pages.

STEINACKER (Charles), pianiste et compositeur, né en 1789, était fils d'un libraire de Leipsick. Il était employé dans la librairie de Gœschen de cette ville, lorsqu'il abandonna cette position pour aller achever ses études à Vienne. Ses heureuses facultés musicales se révélèrent dans quelques petits opéras, entre autres *Hass und Liebe* (La haine et l'amour), *La Vedette*, etc., ainsi que dans quelques œuvres pour le piano, où l'on trouve un talent réel. Malheureusement, la guerre de l'indépendance de l'Allemagne l'obligea de servir comme soldat. Il prit part aux campagnes de 1813 et 1814; lorsqu'il retourna en Allemagne, il était atteint de la maladie dont il mourut le 18 janvier 1815. Parmi ses œuvres de piano, on remarque une grande sonate, op. 10; Vienne, Diabelli; des fantaisies, dont une sur des motifs de *Don Juan;* une ouverture militaire à quatre mains, et plusieurs suites de polonaises et de valses. On connaît aussi de lui des chants pour plusieurs voix d'hommes.

STEINBART (Gotthilf-Samuel), conseiller du consistoire, professeur de philosophie à Francfort-sur-l'Oder et directeur des écoles publiques à Zullichau, naquit dans cette dernière ville, le 24 septembre 1738, et mourut à Francfort, le 3 février 1809. Au nombre de ses

ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmach* (Idées pour la philosophie du goût), première partie; Zullichau, 1785, in-8° de douze feuilles. Cette première partie, la seule qui ait paru, renferme la théorie générale des beaux-arts, et en particulier de la musique, d'après les principes de Kirnberger.

STEINBEEK (Frédéric-Albert), docteur en médecine et en philosophie, né à Brandebourg, sur la Havel, en 1804, a fait ses études à l'université de Berlin, et y a fait imprimer une thèse intitulée : *De Musices atque Poesos vi salutari operis prodromus. Dissert. inauguralis psychologico-medica; Berolini*, 1826, in-8° de quatre-vingt-seize pages.

STEINBERG (Chrétien-Gottlieb ou Théophile), docteur en philosophie et prédicateur à Breslau, né le 24 février 1738, est mort dans cette ville, le 23 mai 1781. Parmi ses nombreux écrits, on en remarque un, publié sous le voile de l'anonyme, qui a pour titre : *Ueber die Kirchen-Musik* (Sur la musique d'église) ; Breslau, 1766, in-8°.

STEINBRECHER (Jacques), *cantor* à Belgrana, dans la Thuringe, vers la seconde moitié du seizième siècle, est auteur d'un traité élémentaire de musique, intitulé : *De arte canendi puerilia quædam pedestri oratione, tyronibus scholæ Belgranæ proposita; Mulhusii Duringorum excudebat Georgius Hantzsch*, 1571, petit in-8° de sept feuillets non chiffrés.

STEINDORF (Jean-Martin), *cantor* à Zwickau, naquit le 18 mars 1663, à Deutleben, dans le duché de Weimar. Ses heureuses dispositions lui firent obtenir, à l'âge de treize ans, une bourse dans le couvent de Rosleben, où il acheva ses études préparatoires, en 1684. Puis il se rendit à l'université de Jéna. En 1687, il obtint une place à Schœnenfels, et deux ans après, une autre à Grætz. En 1691, il fut appelé à Zwickau en qualité de *cantor*, y passa le reste de ses jours, et y mourut en 1739. Il avait étudié le contrepoint sous la direction de David Funck. Un très-grand nombre de cantates pour des fêtes, de *Magnificat*, deux années entières de musique d'église, l'oratorio intitulé : *Historia Resurrectionis Christi*, qu'il mit quatre fois en musique, quatre cantates, à l'occasion du jubilé de 1733, et une musique pour la prestation du serment, dans la même année, sont les principaux ouvrages de sa composition : tous sont restés en manuscrit.

STEINER, ou plutôt **STAINER** (1) (Jacques), naquit vers 1620, à Absom, village du Tyrol, près d'Inspruck (2). Ses parents, qui le destinaient à l'état ecclésiastique, lui firent commencer ses études ; mais il y montra peu d'aptitude, n'ayant de dispositions naturelles que pour la facture des instruments de musique. Encore enfant, il fabriquait de grossiers violons. Une vocation si évidente décida les parents de Steiner à envoyer leur fils à Crémone travailler chez Nicolas Amati. Après quelques années de travail dans les ateliers de cet habile facteur d'instruments, il acquit lui-même une habileté égale à celle de son maître. Ce fut alors qu'il fabriqua des violons qu'on distingue comme ceux de sa première époque, et qui sont de la plus grande perfection, mais, malheureusement, de la plus grande rareté. Les instruments de cette époque sont datés de Crémone, et ont une étiquette écrite et signée de la main de Steiner. On les reconnaît aux signes suivants : les voûtes sont plus élevées que celles des Amati ; les § sont petites et étroites ; les volutes moins allongées que celles des violons des Amati, et plus larges dans la partie antérieure. Le bois est à larges veines, et le vernis est celui des Amati. Le plus bel instrument connu de cette première époque de Steiner avait passé de la succession de M. Desentelles, ancien intendant des menus-plaisirs du roi, dans les mains de Gardel, premier maître de ballets de l'Opéra, et amateur de violon distingué. Il porte la date de 1644.

Steiner, ayant épousé une fille de son maître Amati, alla s'établir avec elle à Absom. Il règne une grande obscurité sur cette seconde époque des travaux de Steiner ; les événements sont rapportés de manières si contradictoires, qu'en l'absence de documents authentiques, on ne peut que s'abstenir. Suivant une de ces traditions, forcé de beaucoup travailler pour nourrir sa famille, il fabriqua des violons, violes et basses de qualité très-inférieure à ses premiers instruments. Obligé de colporter lui-même les produits de sa fabrique, et obtenant rarement de ses violons plus de six florins, il devait suppléer par la rapidité de leur con-

(1) Cette orthographe n'est point allemande ; mais c'est celle que Steiner avait adoptée par ignorance.

(2) Les renseignements que je fournis dans cette notice sur le célèbre luthier Steiner ont été ignorés de tous les biographes et historiens de la musique ; je les dois en parties aux recherches de Cartier (*voyez* ce nom) pour son histoire du violon ; aux notes manuscrites de Boisgelou, et à un mémoire de Woldemar (*voyez* ces noms), ainsi qu'aux informations que j'ai prises près des luthiers les plus instruits.

struction au peu d'argent qu'il en tirait. Le vernis des instruments de cette époque est rougeâtre et opaque. Steiner demeura, dit-on, quelque temps dans cette position ; mais dans la suite, les artistes reconnurent le mérite de ses instruments, et la réputation de ceux-ci commença à s'étendre en Allemagne. Plusieurs princes et seigneurs lui demandèrent des violons, des violes et des basses : il les fabriqua avec beaucoup plus de soin, prit des élèves et monta son atelier. Les instruments qu'il fabriqua pour quelques-uns des princes et seigneurs dont il vient d'être parlé se reconnaissent aux têtes de lions, de tigres ou d'autres animaux dont il ornait les volutes, et qu'il tirait des blasons de ces personnages. Dans la confection du grand nombre d'instruments à archet qui sortirent alors de ses ateliers, Steiner fut aidé par son frère Marc Steiner, frère ermite, par les trois frères Klots (Mathias, Georges et Sébastien), et par Albani, tous ses élèves. Plus tard, on a quelquefois confondu les instruments que fabriquèrent les Klots seuls avec ceux de Steiner de cette époque ; mais le vernis des Klots est d'un fond noir avec des reflets jaunes, tandis que celui de Steiner est d'un rouge d'acajou bruni par le temps. Les instruments de la seconde époque de ce facteur sont datés d'Absom, depuis 1650 jusqu'en 1667. Le sapin des tables d'harmonie est ordinairement à veines serrées ; le bois du fond, des éclisses et du manche est à très-petites côtes serrées et unies. Les étiquettes de ces instruments sont imprimées. Le violoniste Ropiquet, de Paris, qui fut un grand connaisseur en instruments à archet, a possédé, dit-on, un quintette composé de deux violons, alto, violoncelle et contrebasse de la plus grande beauté, avec des têtes de lions, appartenant à cette époque : par une exception fort rare, les violons étaient d'un très-grand patron. A cette époque appartiennent aussi : 1° Un violon qu'a possédé le marquis de la Rosa, grand d'Espagne, et qu'on a vu à Paris entre les mains de Lupot (*voyez* ce nom). 2° Celui du comte de Marp, amateur de violon à Paris. 3° Celui de Frey, ancien artiste de l'orchestre de l'Opéra, et éditeur de musique. 4° Enfin, l'alto admirable qui a appartenu à M. Matrôt de Préville, ancien gouverneur du port de Lorient. Aujourd'hui, le célèbre violoniste Alard en possède un de la plus grande beauté. Beaucoup d'instruments attribués à Steiner n'ont pas été faits dans son atelier.

Suivant la tradition, après la mort de sa femme, Steiner se retira dans un couvent de bénédictins, où il passa le reste de ses jours ; mais, par une pensée digne d'un véritable artiste, il voulut terminer sa carrière mondaine par une production qui mît le comble à sa gloire. Par le crédit du supérieur de son couvent, il parvint à se procurer des bois d'une rare qualité, à ondes régulières et serrées, dont il fit seize violons, modèles de toutes les perfections réunies. Il en envoya un à chacun des douze électeurs de l'empire, et donna les quatre autres à l'empereur. Depuis lors, ces instruments ont été connus sous le nom de *Steiner-électeur*. Sons purs, métalliques, aériens, semblables à ceux d'une belle voix de femme ; grâce, élégance dans la forme ; fini précieux dans les détails ; vernis diaphane d'une couleur dorée ; telles sont les qualités qui distinguent ces produits de la troisième et dernière époque du talent de Steiner. Les étiquettes de ces instruments sont écrites et signées de la main de ce luthier célèbre. Trois de ces instruments d'élite sont connus aujourd'hui ; le sort des autres est ignoré. Le premier fut donné par l'impératrice Marie-Thérèse à Kennis, violoniste de Liége (*voyez* la biographie de cet artiste). L'autre fut acheté, en 1771, pour la somme de trois mille cinq cents florins, en Allemagne, par le duc d'Orléans, aïeul du roi de France, Louis-Philippe. Plus tard, ce prince, ayant cessé de jouer du violon, donna cet instrument à Navoigille jeune, un soir qu'il avait eu beaucoup de plaisir à l'entendre accompagner madame de Montesson avec ce même violon. Ce précieux instrument a passé entre les mains de Cartier, en 1817. C'est chez cet artiste que je l'ai vu et entendu. Le troisième violon-électeur connu était dans le cabinet du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II. La date de la mort de Steiner n'est pas connue. Les instruments vrais de la première et de la dernière époque de Steiner étaient autrefois recherchés et avaient un haut prix ; la mode en est maintenant passée, et leur valeur commerciale est beaucoup diminuée. Le célèbre luthier Vuilliaume en a possédé un de très-belle qualité dont il avait fixé le prix à 400 francs.

STEINER (Jean-Louis), compositeur allemand, vécut à Nuremberg, puis à Zurich, dans la première moitié du dix-huitième siècle. Les ouvrages connus de sa composition sont : 1° *Sei sonate da camera de' quali si espone presentamente due a violoncello solo, col basso continuo ;* Nuremberg, 1731. 2° Des psaumes à plusieurs voix avec basse continue ; *ibid.*, 1734. 3° Un recueil de motets à deux voix de dessus

avec basse continue ; Zurich, 1739. 4° *Kurz-leicht-und gründlicher Noten-Buchlein, oder Anleitung zur edlen Sing- und Kling-kunst*, etc. (Petit livre de principes faciles, ou introduction au noble art du chant, etc.); Zurich, 1728.

STEINER (...), chanoine de la cathédrale de Breslau, fut grand amateur et connaisseur en musique. En 1790, il fut nommé régent du consistoire. Il mourut à Breslau, en 1817. On a de lui un écrit intitulé : *Ueber den deutschen Kirchengesang* (Sur le chant d'église allemand), inséré dans la feuille du diocèse de Breslau, première année, pages 307 et suivantes.

STEINFELD (A.-Jacques), organiste à Bergedorff, près de Hambourg, né en 1757, est mort à Hambourg, en 1824. Il s'est fait connaître par divers ouvrages de sa composition, dont Gerber ne cite que ceux-ci : 1° Six solos pour la flûte, op. 10; Berlin, 1784. 2° Trois sonates pour le clavecin; Lubeck, 1788. 3° Trois sonatines, *idem;* ibid., 1788. 4° Six rondos faciles pour le piano; Hambourg, 1797. 5° Douze chansons allemandes avec un *andante* à quatre mains, varié pour le piano; *ibid.*, 1797. 6° Six quatuors pour deux clarinettes et deux cors, avec timbales *ad libitum*, op. 20 ; Offenbach, André, 1802. 7° Odes pour le chant avec piano ; Hambourg, 1786. Le fils de cet artiste (Jacques Steinfeld), né à Bergedorff, le 14 janvier 1788, a eu pour maître de piano et de contrepoint le directeur de musique Schwencke. Il est professeur de piano et de chant à Hambourg.

STEINGUDEN (Constantin), frère mineur, maître de chapelle à Constance, vers le milieu du dix-septième siècle, est cité par Printz, dans son histoire de la musique, comme un des meilleurs compositeurs de son temps. Son œuvre quatrième a pour titre : *Flores hyemales a 3, 4 vocibus cum instrumentis;* Constance, 1666.

STEINKÜHLER (Émile), pianiste, violoniste et compositeur, né à Dusseldorf, le 12 mai 1824, commença, à l'âge de quatre ans, l'étude de la musique et du piano sous la direction de son père, et prit des leçons de violon dès sa cinquième année. A dix ans, il donna son premier concert au théâtre de Dusseldorf et y exécuta deux morceaux de piano et deux de violon. Il fit ensuite avec son père un voyage dans les provinces rhénanes. L'arrivée de Mendelssohn à Dusseldorf fut un événement heureux pour le jeune Steinkühler, qui le prit pour modèle dans ses études. A l'âge de seize ans, il écrivit un premier opéra intitulé *Die Alpenhutte* (La chaumière des Alpes), ainsi que ses premières compositions pour le piano et pour l'orchestre. A dix-sept ans, il se rendit à Francfort et y prit des leçons d'Aloys Schmitt pour perfectionner son talent de pianiste. Son séjour dans cette ville se prolongea pendant cinq ans, et dans cet intervalle il écrivit trois symphonies, dont la première fut exécutée en 1843, des ouvertures, des chants pour quatre voix d'hommes, et un opéra en trois actes (*Cesario*), qui fut représenté avec peu de succès à Dusseldorf en 1848. Après avoir visité Paris, M. Steinkühler s'est fixé à Lille (Nord), où il vit en ce moment (1864), en qualité de professeur de son art et de directeur de musique de la société chorale de Sainte-Cécile. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque un grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 35; Paris, Richault; des morceaux pour piano et violoncelle, op. 12 et 50; Mayence, Schott et Paris, Richault; des marches pour piano, op. 4 et 51 ; Francfort, Hedler, Paris, Richault ; une ouverture de concert (en *ré*), arrangée pour piano à quatre mains; *ibid.;* des pièces de salon pour piano; *ibid.;* des chants pour quatre voix d'hommes, op. 6; Francfort, Hedler; des *Lieder* à voix seule avec piano, et des romances.

STEINMANN (Christophe), organiste à Voitsberg, près d'Erfurt, puis à Grossen-Nordhausen, village près de Weimar, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Motetten für 8 Stimmen* (Motets à 8 voix); Jéna, 1659. 2° *Rosen-Kranzlein* (Petite couronne de roses, collection de chansons à plusieurs voix); Erfurt, 1660, in-4°.

STEINMÜLLER. Trois frères de ce nom (Jean, Joseph et Guillaume), excellents cornistes, furent attachés à la chapelle du prince Esterhazy, à l'époque où Haydn la dirigeait. Ils voyagèrent en Allemagne pour y donner des concerts, et se firent entendre à Hambourg, en 1784. L'un d'eux vivait encore en 1798, et fit alors imprimer à Brunswick son œuvre douzième, consistant en un concerto pour cor avec orchestre. Le catalogue de Westphal, de Hambourg, indique, en manuscrit, quinze solos pour cor, quatorze trios pour trois cors, douze duos pour deux cors, et plusieurs autres ouvrages de la composition de ces artistes. Guillaume Steinmüller est auteur d'un petit traité de musique intitulé : *Der Musikschuler. Ein handbuch für Sanger und Instrumentalisten* (L'Écolier musicien. Manuel pour les

chanteurs et les instrumentistes); Cumersbach, 1836, in-8°.

STEINICKE (Albert), *cantor* et organiste à Stettin (1830-1845), n'est mentionné par aucun biographe allemand, quoique deux ouvrages que je connais de lui indiquent un artiste de talent. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Motet pour quatre voix d'hommes (*Wie lieblich sind deine Wohnungen*), en partition, op. 25 A; Stettin, Friese. 2° Motet à quatre voix (soprano, contralto, ténor et basse), en partition, op. 25 B; *ibid.* 3° Psaume pour la fête du 15 octobre (*Singet frœlich unserm Gutte*), pour quatre voix d'hommes, en partition, op. 26; *ibid.* 4° Cinquante préludes courts et faciles de chorals pour orgue; Berlin, Trautwein.

STELLA (Joseph-Marie), moine de l'étroite observance à Rome, né à Mirandola, dans le duché de Modène, au commencement du dix-septième siècle, fut lecteur de théologie de son ordre, prédicateur général et vicaire du chœur d'*Araceli*, paroisse de Rome. Il a fait imprimer un petit traité du plain-chant intitulé : *Breve istruttione alli giovani per imparare con ogni facilità il canto fermo, divisa in due parti; in Roma*, 1665, un volume in-4° de cent quarante-neuf pages à la première partie, et de cent onze à la seconde. Cet ouvrage est particulièrement relatif au chant des moines de l'ordre de Saint-François. La deuxième édition a pour titre : *Breve istruttione agli giovani per imparare il canto fermo; in Roma*, 1675, in-4°.

Un compositeur napolitain, nommé *Scipion Stella*, cité par Cerreto (*Della prattica musica*, lib. 3, p. 156), vivait à Naples, en 1601. J.-B. Doni dit de ce musicien qu'il fut très-savant compositeur, et qu'il entra dans l'ordre des Théatins, où il mourut avant l'année 1635 (voyez *Compend. del Trattato de' generi e de' modi*, p. 5).

STENDHAL. *Voyez* **BEYLE**.

STENEKEN (Conrad), littérateur et amateur de musique, né à Brême, dans la première moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition un recueil d'allemandes, courantes et chansons pour deux violons, viole et basse continue, sous le titre de *Hortulus musicus*, Brême, 1662.

STENGEL (Chrétien-Louis), né à Nauen, le 17 août 1765, fut d'abord conseiller référendaire dans cette ville, puis obtint, en 1793, les places de fiscal de la cour de Prusse, et de commissaire de justice, à Berlin. Amateur de musique, il s'est fait connaître comme écrivain sur cet art, par une dissertation insérée dans le *Musikalisch Monatschrift* de Berlin, sous ce titre : *Gedanken über den Ursprung und über den Gebrauch des Septimen-Quart-Secundenaccords* (Idées sur l'origine et l'usage de l'accord de septième et quarte), ann. 1792, p. 126-129, et 145-150. On a aussi de sa composition : 1° Cinq chants religieux à cinq voix; Berlin, 1793. 2° Romance du *Docteur et l'Apothicaire*, variée pour le piano; Berlin, Rellstab, 1793.

STENGEL (F. de), bon flûtiste au service de la cathédrale de Freysing, dans le Palatinat, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer à Manheim, vers 1780, un concerto de flûte de sa composition.

STENGEL (G.), bon chanteur allemand, était attaché à l'Opéra de Vienne en 1800, et y publia deux recueils d'ariettes et de chants à voix seule, avec accompagnement de piano, œuvres 5me et 6me, chez Weigl. En 1803, il fut engagé au théâtre de Cassel. Il avait fait représenter au théâtre de Hambourg, en 1798, *Amadis des Gaules*, opéra de sa composition.

STENGER (Nicolas), docteur en philosophie, professeur de théologie et de langues orientales, et inspecteur du gymnase réformé, à Erfurt, naquit dans cette ville, le 31 août 1609. Après avoir été organiste de l'église Saint-Thomas, il fut deux fois recteur de l'université, et mourut le 5 avril 1680. On a de lui un traité de musique à l'usage des écoles, intitulé : *Manuductio ad musicam theoreticam, dast ist : Kurze Anleitung zur Singekunst*, etc.; Erfurt, 1635, in-8° de six feuilles. D'autres éditions de cet ouvrage ont été publiées dans la même ville, en 1653, 1660 et 1666. Il y en a aussi une imprimée à Hildesheim, en 1695, in-8°.

STENZEL (Georges-Frédéric), facteur d'orgues à Giersdorf, en Silésie, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit, en 1750, à Wustgiersdorf un orgue de vingt et un jeux.

STEPHAN, ou plutôt **STEFFEN**, père et fils (Gaspard-Melchior, et Michel), bons facteurs d'orgues à Breslau, dans la seconde partie du quinzième siècle, ont construit, en 1483, le grand orgue de la cathédrale d'Erfurt.

STEPHAN (Clément), né à Buchau, dans le Wurtemberg, vers 1520, fut *cantor* à Nuremberg; puis il se démit de ses fonctions, et vécut sans emploi dans la même ville. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Passio secun-*

dum Matthæum, das ist das Lieden und Sterben Jesu Christi, etc. (La Passion de Jésus-Christ, d'après saint Mathieu, à quatre et cinq voix); Nuremberg, 1550, in-fol. 2° *Cantiones sacræ 4, 5 et 6 vocum*, ibid., 1560, in-4°. 3° *XXXV cantiones 6, 7-12 et plurimum vocum*; ibid., 1568. 4° *Cantiones quinque vocum*; ibid., 1568. 5° *Psalmus* 128, 6, 5 *et* 4 *vocum*; ibid., 1569, in-4°. Stephan a été l'éditeur d'une collection intéressante de morceaux d'anciens compositeurs, intitulée : *Harmoniæ suavissimæ 8, 5 et 4 vocum, a præstantissimis hujus artificibus compositæ*, etc., première partie, Nuremberg, 1567, in-4°; deuxième partie, *ibid.*, 1568, in-4°. La première partie contient des ouvrages de Senfel, Jean Heugel, Martin Agricola, Pierre de Larue, Henri Fink, Hulderic Bræthel, Christophe Cervius, Rogier, Benoît Ducis et Adrien Willaert. Dans la deuxième partie, on trouve des morceaux de Jean Walther, de Pierre Massaini, d'André Schwarz, de Thomas Créquillon et de Jacques de Wert.

STEPHANUS (Jean), savant danois, naquit vers 1550, dans l'île de Laaland, en Danemark. En 1588, il fut nommé recteur de l'école de Sorau; neuf ans après, on lui confia la chaire de logique à l'université de Copenhague, et dans l'année 1608, il obtint la présidence de l'école de Sorau, avec le titre d'historiographe du roi de Danemark. Amateur de musique distingué, il a laissé en manuscrit un livre qui avait pour titre : *Opera plurima anecdota de Arte musica*. Cet ouvrage paraît être perdu. Gerber attribue à ce savant des chants et des madrigaux allemands à quatre, cinq, six et huit voix, publiés à Nuremberg, en 1599, et réimprimés à Hambourg, en 1618; mais je crois que ce biographe a confondu le savant danois avec Jean Stephan (*voyez* ce nom), organiste de Lunebourg, son contemporain.

STEPHANUS ou **STEPHAN** (Jean), organiste à Lunebourg, dans les dernières années du seizième siècle, fut considéré comme un des hommes les plus distingués de son temps dans l'art de jouer de l'orgue, car il fut un des organistes appelés à Groningue, en 1596, pour la réception du grand orgue de cette ville, suivant le témoignage de Werkmeister (*Organ. Grunin. rediv.*, § 11). Il mourut peu de temps après la publication de son dernier ouvrage, qui parut à Hambourg, en 1619. On connaît sous son nom : 1° *Newe teusche Gesang nach Art der Madrigalien, mit 4 Stimmen componirt*, pars I (Nouveaux chants allemands, dans le style des madrigaux, à quatre voix); Nuremberg, 1599, in-4°. 2° *Idem*, pars II, 5, 6 *und* 8 *Stimmen* (Deuxième partie du même ouvrage, à cinq, six et huit voix); *ibid.*, 1599, in-4°. Les deux parties de cet ouvrage ont été réimprimées à Hambourg, en 1618, in-4°. 3° *Neue teusche weltliche Madrigalien und Balleten sowohl mit lebendigten Stimmen als auf allerhand musikalischen Instrumenten zu gebrauchen, mit 5 Stimmen componirt* (Nouveaux madrigaux mondains allemands et ballets, propres à être chantés ou joués avec les instruments, à cinq voix); Hambourg, 1619, in-4°.

STÉPHEN DE LA MADELAINE, ou plutôt **LA MADELAINE** (Stéphen), né dans les premières années du dix-neuvième siècle, professeur de chant et littérateur, à Paris, ancien chanteur récitant de la chapelle et de la musique particulière du roi de France, Charles X, est devenu par la suite chef de bureau dans la direction des beaux-arts du ministère de l'intérieur. Il est auteur des ouvrages dont voici les titres : 1° *Physiologie du chant*; Paris, Desloges, 1840, un volume in-12 de deux cent soixante-neuf pages. 2° *Théories complètes du chant*; Paris, Amyot (sans date), un volume in-8° de quatre cent douze pages. M. Stéphen de la Madelaine a coopéré à la rédaction de plusieurs journaux de musique, particulièrement à la *Revue musicale*, à *la France musicale*, et a été chargé pendant quelque temps du feuilleton musical du *Courrier français*. Comme littérateur, il a publié beaucoup de romans et de *Nouvelles*, dont on trouve la liste dans la *Littérature française contemporaine*, de MM. Félix Bourquelot et Alfred Maury (t. IV, p. 462).

STEPHENS (Édouard), compositeur, pianiste et organiste de l'église paroissiale de Hampstead, est né à Londres, le 18 mars 1821. Il est neveu de la célèbre cantatrice *Miss Stephens*, devenue comtesse douairière d'Essex. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il commença fort jeune l'étude de cet art. Cypriani Potter fut son maître de piano, Blagrove lui enseigna le violon, et il étudia la composition sous la direction de Hamilton. On connaît de cet artiste trois ouvertures de concert, intitulées : 1° *The Dream of happiness* (Rêve de bonheur); 2° *Vita d'inquietudine*; 3° *Recollection of the past* (Souvenir du passé). Sa symphonie en *sol* mineur a été exécutée avec succès, sous la direction de Benedict, à Exeter-Hall, le 14 février 1854, dans un concert de la société connue

sous le titre : *The Harmonic Union*. M. Stephens a écrit aussi des quatuors pour deux violons, alto et basse, deux services complets pour le culte protestant, beaucoup de musique vocale de toute espèce, de la musique de piano et des pièces pour l'orgue.

STERKEL (l'abbé Jean-François-Xavier), compositeur agréable, naquit à Würzbourg, en Bavière, le 3 décembre 1750. Les organistes Kette et Weismantel, de cette ville, commencèrent son éducation musicale. Ses progrès furent rapides, quoique ses études littéraires et scientifiques le détournassent de son penchant pour la musique. Sorti du collége, il se voua à l'état ecclésiastique et obtint une place de vicaire à la paroisse de Neumünster, à laquelle on réunit, en sa faveur, celle d'organiste. Dès son enfance, il s'était essayé dans la composition : il cultiva plus tard son talent naturel pour cet art, et commença à écrire des symphonies d'un style facile et agréable, qui a de l'analogie avec celui de Pleyel (*voyez* ce nom). Il les faisait exécuter à son église et dans des concerts, où elles obtenaient de brillants succès. Son double talent de pianiste et de compositeur le fit appeler, en 1778, à la cour du prince électoral, à Aschaffenbourg, pour y remplir les fonctions de professeur de piano et de chapelain. Dans l'année suivante, le prince l'envoya en Italie, pour y perfectionner son goût et son talent. Il visita Florence, Rome, Naples, Venise et plusieurs autres grandes villes ; partout il se fit entendre avec succès sur le piano. A Naples, la reine l'engagea à écrire un opéra, et il composa le *Farnace*, que les Napolitains accueillirent avec faveur en 1780. Rappelé à Mayence, en 1781, par le prince électoral, il y obtint un canonicat; mais quels que fussent les avantages qu'il trouvait dans sa carrière ecclésiastique, ils ne le détournaient pas de son penchant pour la musique. Ce fut alors qu'il commença à écrire des chansons allemandes qui obtinrent un succès d'enthousiasme. Ses œuvres instrumentales, particulièrement ses sonates de piano, se multipliaient avec une prodigieuse activité. Sa position de chanoine de la cathédrale ne l'empêchait pas de se livrer à l'enseignement du piano et du chant. Il forma plusieurs élèves distingués, parmi lesquels on remarque les compositeurs Hofmann et Zulehner, et les ténors Grunbaum et Kirschbaum.

En 1793, l'électeur de Mayence nomma l'abbé Sterkel son maître de chapelle, après le départ de Righini pour Berlin. Dès ce moment, il se livra exclusivement à la composition et écrivit des messes et d'autres grands ouvrages pour l'église. Ses travaux ne furent interrompus que par les événements de la guerre qui obligea l'électeur à s'éloigner de Mayence. Sterkel se retira à Wurzbourg, avec son titre de maître de chapelle, mais sans conserver d'activité dans ses fonctions. Toutefois, il y composa quatre messes solennelles. C'est à cette époque qu'il publia un très-grand nombre de petits morceaux de piano pour les amateurs, qui eurent un succès populaire et dont on fit plusieurs éditions. En 1803, la place de maître de chapelle du prince polonais Choloniewski lui fut offerte, mais il la refusa, et préféra la position de maître de chapelle du prince primat, à Ratisbonne, dont il alla prendre possession en 1805. Là, son activité se réveilla. Voulant avoir de bons chanteurs pour l'exécution de sa musique, il établit une école chorale, et composa pour les élèves qu'il y avait rassemblés des chants à plusieurs voix, dont quelques-uns ont été considérés comme des modèles de grâce et de bonne harmonie. Les événements de 1813 vinrent troubler la fin de la carrière de cet artiste estimable. Obligé de s'éloigner alors de Ratisbonne, il revint pour la dernière fois dans sa ville natale, y languit quelque temps, et y mourut le 21 octobre 1817, à l'âge de soixante-sept ans.

Sterkel ne peut être considéré comme un de ces hommes de génie dont les productions marquent une époque de l'histoire de l'art ; mais sa musique abonde en mélodies agréables, accompagnées d'une harmonie pure et correcte; enfin, le plan de ses ouvrages est toujours sage et convenablement développé. Sa fécondité fut singulière, car indépendamment de beaucoup de grandes productions pour l'église qui sont restées en manuscrit, plus de cent œuvres de sa composition ont été mis au jour. Parmi ses ouvrages, on remarque : I. *Musique instrumentale :* 1° Quatre symphonies pour l'orchestre, œuvre 7 ; Paris, Sieber. 2° Quatre *idem*, op. 11 ; *ibid*. 3° Deux *idem*, op. 35 ; Paris, Imbault. 4° Ouverture *idem* (en *fa*) ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° *Idem*, n° 2 (en *sol*) ; *ibid*. 6° Quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle ; Vienne, 1794. 7° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 6 ; Paris, Sieber. 8° Six duos pour violon et alto, op. 8 ; *ibid*. 9° Concertos pour le piano, n° 1 (en *ut*) ; n° 2 (en *ré*) ; n° 3 (en *fa*) ; n° 4 (en *ut*), Paris, Naderman ; n° 5 (en *si* bémol), Vienne, Artaria ; n° 6 (en *ut*) ; op. 40, Offenbach, André. 10° Sonates pour

piano, violon et basse, op. 17, Mayence, Schott; op. 34, Offenbach, André; op. 45, Mayence, Schott; op. 47, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 48, Berlin, Schlesinger; œuvres posthumes nos 1 et 2; Bonn, Simrock. 11° Sonates pour piano et violon, op. 15, 16, 18, 19, 25; Mayence, Schott; op. 27, 33, 41, Offenbach, André; op. 44, Mayence, Schott. 12° Sonates pour piano à quatre mains; op. 14 et 15, Paris, Naderman; op. 21, Berlin, Concha; op. 23, Mayence, Schott; op. 28, Offenbach, André. 13° Sonates pour piano seul, op. 5, 36, 39, Mayence, Schott; Offenbach, André. 14° Beaucoup de petites pièces, divertissements, rondos et fantaisies. 15° Quelques œuvres de variations. II. *Musique vocale:* 16° Dix recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, publiées à Vienne et à Mayence. 17° Trois recueils de canzonettes italiennes; *ibid.* 18° Deux recueils de duos italiens pour deux voix de soprano; *ibid.* 19° Quelques scènes et airs détachés; *ibid.*

STERN (Georges-Frédéric-Théophile), organiste et compositeur, né à Strasbourg, le 24 juillet 1803, est fils d'un habile ébéniste, fort estimé dans cette ville. A l'âge de trois ans, il perdit son père: sa mère, restée veuve avec quatre enfants, fonda un pensionnat qui prospéra pendant trente ans, et dans lequel elle trouva des ressources pour élever sa famille. Elle fit faire à son fils de solides études. Lorsqu'il eut atteint l'âge de onze ans, M. Cramer, directeur de la Société des frères moraves, lui donna des leçons de piano pendant une année; puis M. Stern devint élève de Schmutz, ancien professeur de musique et auteur de quelques compositions pour le piano, qui lui donna aussi les premières leçons d'harmonie. Lorsqu'il eut atteint sa seizième année, M. Stern fut nommé organiste de l'église Saint-Pierre *le vieux*, et commença à se livrer à l'enseignement du piano. Pendant quelque temps, il exerça aussi la profession d'accordeur: mais son penchant invincible pour la culture de l'art lui fit abandonner cet état, au bout de quelques années. Ce fut alors qu'il reçut des leçons de piano de Conrad Berg, et qu'il fit une étude sérieuse de l'harmonie et du contrepoint par la lecture des meilleurs ouvrages de théorie français et allemands. Une dame de distinction, de Carlsruhe, qui se trouvait à Strasbourg, ayant entendu M. Stern dans un des concerts périodiques des élèves de Berg, l'engagea à s'établir dans la capitale du duché de Bade, pour y donner des leçons. Il suivit son conseil. Son séjour dans cette ville lui fut utile, parce qu'il lui procura de fréquentes occasions d'entendre de bonne musique bien exécutée. Après un certain temps passé dans cette situation, il retourna à Strasbourg, en 1830. Il y reprit possession de la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas, qu'il avait occupée plusieurs années auparavant. C'est alors que le talent d'organiste de M. Stern commença à se modifier d'après l'expérience qu'il avait acquise en Allemagne et la connaissance qu'il y avait faite du véritable style de l'orgue. Il abandonna dès ce moment les traditions de lieux communs dans l'improvisation; traditions répandues dans toute la France à cette époque. Rink, Fischer et les autres organistes allemands devinrent ses modèles pour tout ce qu'il écrivit. Son influence se fit bientôt sentir dans toute l'Alsace, tant par les élèves qu'il formait que par sa musique. Lui-même s'éleva progressivement par l'étude des œuvres de Bach. Nommé, en 1841, organiste du Temple Neuf de Strasbourg (culte protestant), il fit paraître bientôt après un premier recueil de pièces d'orgue de divers auteurs et de lui-même: ces pièces sont faciles et le clavier de pédales n'y est pas employé; car l'art de jouer de la pédale, sans lequel il n'y a pas d'organiste véritable, était alors complétement inconnu en Alsace, comme chez tous les organistes français. Le bon accueil fait à ce premier recueil détermina son auteur à en publier un second, en 1848, sous ce titre: *Compositions pour l'orgue à l'usage des deux cultes* (Strasbourg, Schmidt et Grücker); puis il en parut un troisième recueil en 1853, et un quatrième en 1861. Un des premiers recueils de ces pièces d'orgue a été l'objet d'un bel éloge fait par M. Seiffert, organiste à Naumbourg, dans le journal des organistes intitulé *Urania* (Erfurt, Kœrner). Le dernier recueil publié par M. Stern a pour titre: *Trente morceaux d'orgue pour le service divin, composés et arrangés dans tous les tons les plus usités;* Strasbourg, Levrault et fils. La mission que cet artiste s'est donnée, dans le milieu où il vit, consiste à opposer au mauvais goût qui régnait autour de lui dans la musique d'orgue, des pièces d'un caractère grave, religieux, mélodique, et d'une harmonie pure, bien écrite, régulière et convenable pour l'objet auquel elle est destinée. M. Stern a composé plusieurs morceaux de piano, qu'il exécutait lui-même dans les concerts; mais cette musique est restée en manuscrit. Il a écrit aussi des *Lieder* et une série de cantates spirituelles pour des voix récitantes et des chœurs avec accompa-

gnement d'orgue. Pour l'exécution de ces morceaux il a formé une société de chant qui s'est constituée régulièrement et qui, dans plusieurs circonstances, a fait entendre les grandes œuvres de Mozart, Spohr, Mendelssohn, Neukomm et autres maîtres modernes.

STERN (Sigismond), professeur de musique à Pétersbourg, né dans cette ville, en 1815, de parents allemands, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Manuel général de musique à l'usage de l'enseignement élémentaire du chant, des instruments et de la composition*: Paris, Brandus, 1850, un volume in-4°, avec vingt et une planches lithographiées représentant les portraits d'autant d'élèves lauréats des concours du conservatoire de Paris, en 1849, et de cinquante et une planches de musique gravée. L'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, qui a approuvé cet ouvrage, sur le rapport d'Halévy, et le comité des études du Conservatoire de Paris, qui l'a adopté pour l'enseignement dans les classes de cette institution, ont montré plus que de l'indulgence, car la valeur de ce livre est fort médiocre, pour ne rien dire de plus.

STERN (Jules), violoniste, fondateur et directeur d'une école de musique à Berlin, à laquelle il a donné le nom de *conservatoire*, est né à Breslau, le 8 août 1820. Dès ses premières années on le mit à l'étude du violon, et à l'âge de neuf ans il put se faire entendre dans un concert. A douze ans, il accompagna son père à Berlin, où il reçut des leçons de violon de E. Maurer, de L. Ganz et de Léon de Saint-Lubin. Admis, en 1834, dans l'Académie royale de chant comme contralto du chœur, il entra, vers le même temps, comme élève à l'école de l'Académie royale des beaux-arts et y fit des études de théorie de la musique sous la direction de Rungenhagen. En 1843, le roi de Prusse lui accorda une pension pour voyager dans le but de perfectionner ses connaissances musicales. Arrivé à Dresde, il y étudia l'art du chant sous la direction du professeur Miksch, puis il se rendit à Paris, où il eut la direction du chœur allemand qui fit entendre, au théâtre de l'Odéon, la musique que Mendelssohn a composée pour l'*Antigone* de Sophocle. De retour à Berlin, en 1846, M. Stern organisa, dans l'année suivante, une société de chant qui, dix ans plus tard, était composée de trois cent cinquante membres chantants. En 1850, il s'associa avec Th. Kullack pour fonder une institution musicale qui eut d'abord le simple titre de *Berliner Musikschule* (École de musique de Berlin), et qui prit ensuite celui de *Conservatoire*. Plusieurs artistes de mérite y ont été attachés comme professeurs. En 1855, M. Stern a organisé un orchestre destiné à donner des concerts pour y faire entendre les œuvres de Wagner, Liszt, Schumann et Berlioz : cette entreprise n'a pas réussi. Comme compositeur, M. Stern a publié un grand nombre de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano et de chants à quatre voix. On connaît aussi de lui : *Caprice-étude pour violon avec piano*; Vienne, Haslinger, et *Ouverture spirituelle*, pour orchestre, op. 9; Berlin, Schlesinger.

STERNBERG (Guillaume), amateur de musique et littérateur à Schnepfenthal, dans le duché de Saxe-Gotha, y vivait encore en 1822. Au nombre de ses écrits, on remarque un recueil d'anecdotes concernant beaucoup de musiciens distingués; cet ouvrage a pour titre : *Sammlung interessanter Anecdoten und Erzæhlungen græsstentheils aus dem Leben berühmter Tonkünstler und ihrer Kunstverwand*, etc.; Schnepfenthal, 1810, in-8° de deux cent vingt-six pages. Le même ouvrage a été reproduit deux ans après comme une deuxième édition, avec un nouveau frontispice.

STERZING. Deux facteurs d'orgues de ce nom ont vécu en Allemagne, au commencement du dix-huitième siècle. Le premier est connu par l'orgue de Saint-Pierre, à Erfurt, composé de vingt-sept jeux, qui fut achevé en 1702, et surtout par le bel orgue de Saint-Georges, à Eisenach, achevé en 1707, et composé de cinquante-huit jeux, quatre claviers et pédale. Le second, qui paraît avoir vécu à Cassel, a construit dans cette ville l'orgue de l'église des Augustins, composé de trente-neuf jeux. Il a fait aussi, en 1706, sous la direction de Jean-Nicolas Bach, l'orgue de l'église de la ville, à Iéna, composé de quarante-quatre jeux, trois claviers et pédale.

STÉSICHORE, poëte et musicien célèbre de l'antiquité, naquit à Himère, ville de Sicile, dans la 37^{me} olympiade. Selon le calcul de Dodwell (*De ætat. Phalarid.*, page 59), il pouvait avoir douze ans lorsque Homère mourut. Son véritable nom était *Tiscas*; mais le changement qu'il introduisit dans les chœurs de musique et de danse pour les sacrifices lui valut celui de *Stésichore*. Avant lui, ces chœurs chantaient et dansaient autour de l'autel, prenant leur marche par la droite (ce qui s'appelait *strophe*), et, revenant ensuite par la gauche à l'endroit d'où ils étaient partis (ce qu'on nommait *antistrophe*), recommen-

çaient sur-le-champ un nouveau tour sans s'arrêter. Stésichore termina chacune de ces évolutions par une pause assez longue, pendant laquelle le chœur, tourné vers la statue du dieu, chantait un troisième couplet du cantique ou de l'ode, appelé *Epode;* et c'est précisément cette pause, ou *station du chœur,* que désigne le mot de *Stésichore.* Ce poëte-musicien mourut à Catane, dans la 56me olympiade, selon Suidas, et même plus tard, s'il est vrai, comme l'assure Lucien, qu'il ait atteint l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

STETTEN (Paul DE), né à Augsbourg, le 24 août 1731, étudia dans cette ville les lettres, les arts et particulièrement la musique ; puis il suivit des cours scientifiques à Genève et à Altdorf, et voyagea dans les villes principales de l'Allemagne. De retour à Augsbourg, il fut chargé de la conservation des archives évangéliques, et après avoir rempli divers emplois, il obtint le titre de conseiller du roi de Bavière. Il mourut à Augsbourg, le 12 février 1808. On a de lui un livre intitulé : *Kunst-, Gewerb-und Handwerksgeschichte der Stadt Augsburg* (Histoire des arts et métiers de la ville d'Augsbourg); Augsbourg, 1778-1780, deux volumes in-4°. Il y est traité de la typographie de la musique dans cette ville (t. I, p. 42); de la construction des orgues (p. 158); du chant de l'église évangélique (page 526); et des maîtres-chanteurs (p. 531). Des extraits de cet ouvrage se trouvent dans la correspondance musicale de Bossler, de 1791, nos 3 et suiv. M. C.-Ferd. Becker a confondu cet écrivain avec son père qui s'appelait comme lui, *Paul de Stetten,* et qui est auteur d'une histoire de la ville d'Augsbourg (Francfort, 1743-1758, deux volumes in-4°), où l'on trouve aussi des renseignements sur la musique. Dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud, on a fait deux frères de ces personnages.

STEUCCIUS (Henri) était étudiant à Weissenfels, lorsqu'il publia de sa composition un recueil de chansons mondaines à cinq voix, intitulé : *Lustige weltliche Lieder mit 5 Stimmen,* pars 1 ; Wittenberg, 1602, in-4°. La seconde partie parut dans la même ville, en 1603, et la troisième en 1604.

STEUERLEIN (Jean), né à Schmalkalden (Hesse électorale), le 5 juillet 1546, fut d'abord secrétaire de la ville à Wasungen, puis obtint, en 1580, la place de secrétaire de la chancellerie à Meinungen, et enfin fut fait prévôt de cette ville, en 1604. Il mourut le 5 mai 1613, avec les titres de notaire public et de poëte impérial couronné. Amateur passionné de musique, il cultiva la composition, et fit imprimer les ouvrages suivants : 1° *Cantiones lateinisch und deutsch für 4 und 5 Stimmen* (Motets latins et allemands à 4 et 5 voix); Nuremberg, 1571. 2° *Christlicher Morgen und Abendsegen auss dem Catechismus Lutheri gezogen, etc.* (Prières chrétiennes du matin et du soir extraites du catéchisme de Luther, et mises en musique à quatre voix); Nuremberg, 1573, in-8°. Ces prières ont été réimprimées avec vingt et un chants spirituels de Steuerlein, en 1574, à Erfurt, in-4°. 3° XXIV *Weltliche Gesæng mit 4 auch 5 Stimmen* (Vingt-quatre chansons mondaines à quatre et cinq voix); Erfurt, 1574, in-4°. 4° *Teutsche Passion, mit 4 Stimmen componirt* (la Passion, en allemand, composée à quatre voix); Erfurt, 1576, in-4°. 5° *Cantiones quatuor et quinque vocum;* Nuremberg, 1578, in-4°. 6° *Epithalamia. Teutsche und lateinische geistliche Hochzeitgesæng, zum Gebrauch in Kirchen und Schulen,* etc. (Épithalames. Chants spirituels de noces, latins et allemands, pour l'usage des églises et des écoles, à quatre et un plus grand nombre de voix); *ibid.*, 1587, in-4°. 7° XXVII *newe geistlicher Gesæng mit 4 Stimmen* (Vingt-sept nouveaux chants spirituels à quatre voix); Erfurt, 1588, in-4°. 8° *Der 150 Psalm : Laudate Dominum in Sanctis ejus, von 4 Stimmen* (le 150me psaume à quatre voix); *ibid.*, 1588, in-4°. 9° Le 117me psaume à quatre voix; *ibid.*, 1599. 10° *Christliche Gesanglein an S. Gregory der Schuler Festtag und sonsten zu gebrauchen, mit 4 Stimmen* (Petits chants chrétiens à l'usage du jour de Saint-Grégoire, fête des écoliers), à quatre voix ; Iéna, 1604, in-8°.

STEUP (H.-C.), pianiste, compositeur et marchand de musique à Amsterdam, est né dans cette ville, vers 1775. On connaît sous son nom beaucoup de compositions pour le piano, le violon et la flûte, dont il a été l'éditeur ; parmi ces ouvrages on remarque : 1° Quatuor pour piano, violon ou flûte, alto et violoncelle, op. 1 ; Amsterdam, Steup. 2° Grand quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle; Mayence, Schott. 3° Des thèmes variés pour violon et pour flûte, avec orchestre; Amsterdam, Steup. 4° Sonatines pour piano et violon, op. 6, 9, 10; *ibid.* 5° Sonate pour piano et cor obligé, op. 11 ; *ibid.* 6° Sonate pour piano à quatre mains; Bonn, Simrock. 7° Sonatine pour piano seul; Amsterdam, Steup. 8° Thèmes variés pour piano, op. 8 et 12; *ibid.* 9° Plusieurs cahiers de

valses et écossaises; *ibid.* 10° Romances françaises avec accompagnement de piano; *ibid.* Steup est aussi l'auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Méthode pour accorder le piano-forte;* ibid.

STEVENIERS (Jacques), professeur de musique classique de piano accompagnée au Conservatoire royal de Bruxelles, est né à Liége, en 1817. Admis comme élève dans cette institution, en 1833, il y fut placé sous l'enseignement de M. Wéry pour le violon. Dans l'année suivante, il obtint le second prix de cet instrument au concours. Devenu ensuite élève du professeur Meerts, il obtint le premier prix en 1838. Au concert de la distribution des prix, 11 juin 1840, il exécuta une fantaisie de violon de son maître. Après avoir parcouru la Hollande, où il joua dans les concerts, en 1842, il se rendit en Allemagne, où il se fit entendre dans plusieurs villes importantes, notamment à Berlin, en 1843, puis il visita le Danemark, la Suède et la Russie. En 1845, il était à Paris, où il donna un concert dans la salle Herz, puis il alla à Londres pendant la saison. En 1847, M. Steveniers parcourut les provinces rhénanes : à Ems, il donna un concert avec Sowinski. Rentré à Bruxelles en 1848, il y inaugura, dans l'hiver suivant, des séances de musique de chambre qu'il continua pendant plusieurs années. En 1854, M. Steveniers a été nommé professeur de musique classique de piano au Conservatoire de musique de cette ville. Parmi les œuvres publiées de cet artiste, on remarque : 1° *La Prière*, mélodie religieuse pour violon et quatuor ou piano, op. 6; Mayence et Bruxelles, Schott frères. 2° *La Sirène*, concertino pour violon et orchestre ou piano, op. 9; *ibid.* 3° *Souvenirs de Don Sébastien*, morceau de salon pour violon et quatuor ou piano, op. 10; *ibid.* 4° *Le Souvenir*, mélodie pour violon et piano, op. 4; *ibid.* 5° *Le Rêve*, fantaisie pour violon et piano, op. 5; *ibid.* 6° *Les Regrets*, solo dramatique pour violon et piano, op. 11; *ibid.* 7° *Er und Sie*, récitatif et romance pour voix seule et violon obligé avec accompagnement de piano, op. 7; *ibid.* 8° *Bergeronette*, mélodie à voix seule avec piano; *ibid.* M. Steveniers a écrit la musique de plusieurs opéras-comiques, particulièrement *le Maréchal ferrant*, en un acte, et *les Satires de Boileau*, en un acte, représentés au *théâtre du Parc* et à celui des *Galeries Saint-Hubert*, à Bruxelles. Plusieurs ouvertures de sa composition ont été aussi exécutées dans ces salles et dans plusieurs concerts.

STEVENS (William S.), né dans le quartier de Westminster, à Londres, en 1778, fit ses études littéraires à Wallingford, dans le Berkshire, puis il alla, à l'âge de treize ans, à Luytonstone, dans le comté d'Essex, où il suivit pendant deux ans des cours de mathématiques. Son premier maître de musique fut Thomas Smart, élève de Pepusch et de Boyce; plus tard, il continua l'étude de cet art sous la direction du docteur Cook, à l'abbaye de Westminster. Pendant plusieurs années, Stevens a été accompagnateur au piano et chef des choristes du théâtre de Haymarket. Il vivait encore à Londres en 1830. On a publié de cet artiste des chansons anglaises, des *glees*, plusieurs sonates de piano, ainsi que des caprices pour cet instrument. Son traité sur l'expression du piano (*Treatise on piano-forte expresion*) a paru en 1812, à Londres, chez Jones, in-fol. Stevens avait entrepris un journal concernant la musique, intitulé : *The grand musical Magazine*, qui a été abandonné après le huitième numéro.

STÉVENS (Nicolas-Joseph), né à Bruxelles, le 8 juillet 1793, manifesta fort jeune un goût très-vif pour les études littéraires et musicales. Le maître de chapelle Duquesnoy lui enseigna le solfége, et Corneille Vander Plancken, artiste de mérite, fut son maître de violon. Les séances de quatuors, fréquentes alors à Bruxelles, comme partout, lui inspirèrent dès sa jeunesse un penchant décidé pour la musique sérieuse et classique. Appelé, en 1818, à La Haye pour y remplir un emploi dans l'administration, il y fut bientôt en relation avec les artistes et les amateurs de musique les plus distingués, et fonda avec eux une société de musique religieuse qui, pendant plusieurs années, fit entendre les œuvres les plus remarquables en ce genre, dans une des principales églises catholiques. Lors de la création de la Société néerlandaise pour la propagation de la musique, M. Stévens en fut un des premiers membres et en devint plus tard un des administrateurs. Il prit part aussi à la rédaction du journal de musique hollandais intitulé *Cæcilia*, et donna beaucoup d'articles concernant la musique et la littérature au journal français de La Haye. De retour en Belgique, ses intérêts le retinrent d'abord quelque temps à Hérenthals, où il créa une société de chant d'ensemble et fut président de la Société de l'Harmonie. Il y traduisit en flamand et fit exécuter sous sa direction l'oratorio de Spohr, *Die letzten Dinge*. Fixé ensuite à Bruxelles, il y fut un des fondateurs de

la Société *Union et Progrès*, dont le but était de ranimer en Belgique le goût de la musique classique de chambre; il en fut nommé le directeur et composa les programmes des concerts historiques qui y furent donnés avec succès. A diverses reprises, M. Stévens a siégé comme membre du jury dans les concours de violon du Conservatoire. On a publié de cet amateur laborieux : 1° *Esquisse d'un système raisonné d'enseignement musical appliqué au piano;* Bruxelles, C.-J. Demat, 1838, in-8° de 60 pages. 2° *Souvenirs d'un musicien;* Bruxelles, Parent, 1846, un volume in-12 de deux cents pages. Sous la forme d'un roman, cet ouvrage est la peinture d'une éducation d'artiste.

STÉVENS (Jean-Baptiste), né à Enghien (Belgique), en 1796, commença, dès ses premières années, l'étude du solfége et du violon, sous la direction de J. Duval, alors chef de musique de cette ville. En 1816, il s'établit à Mons d'où il ne s'éloigna, en 1822, que pour se rendre à Paris, où il étudia l'harmonie et la composition près de l'auteur de cette notice. De retour à Mons, il s'y livra à l'enseignement. En 1837, il y fut nommé premier violon solo du théâtre, et dans l'année suivante, la Société des concerts le choisit pour diriger l'orchestre. Il remplit ces fonctions jusqu'en 1845. Professeur de violon et de chant à l'école de musique de la ville depuis 1837, M. Stévens a ajouté à ces titres ceux de professeur à l'école primaire supérieure, en 1843, aux écoles communales, en 1844, à l'athénée royal, en 1851, et à l'école moyenne, en 1853. Les rares loisirs que laissait à l'artiste la multiplicité de ses occupations furent employés par lui à la composition; il a publié un grand nombre de nocturnes, chansons et romances, avec accompagnement de piano, dont plusieurs ont paru dans les journaux de musique intitulés *le Répertoire musical* et *la Mosaïque*. En 1828, M. Stévens a écrit une cantate à l'occasion de l'arrivée, à Mons, du roi des Pays-Bas Guillaume I^{er}, et il en a composé une autre, en 1856, lorsque le roi des Belges Léopold I^{er} a visité cette ville. Ces ouvrages, dont l'exécution a été satisfaisante, ont été remarqués et applaudis. En 1841, M. Stévens a obtenu la médaille d'or au concours ouvert par la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut, pour la cantate intitulée *Roland de Lattre;* cet ouvrage a été exécuté avec succès dans la même année. M. Stévens a en manuscrit un grand nombre de chœurs pour des voix d'hommes, de motets, sérénades, airs variés pour guitare, etc.

STEVENSON (Sir John), né en Irlande, en 1772, fit ses études musicales sous la direction du docteur Murphy, à l'église Saint-Patrick de Dublin. Fort jeune encore, il fut chargé de la composition d'une nouvelle musique des anciens opéras *The Son in law*, et *The Agreable Surprise*, pour le théâtre de cette ville. Ces ouvrages obtinrent du succès et furent souvent représentés. Stevenson a écrit aussi, pour la scène irlandaise, *The Contract*, et *Love in a blaze*. Arrivé à Londres, il se fit connaître avantageusement par la composition d'un grand nombre de chansons, de duos de chant, et de morceaux de musique d'église, publiés à Londres, chez J. Power. Le club de l'*Hibernian Catch* lui décerna une belle coupe d'argent, en témoignage d'estime pour son talent; et, vers le même temps, il obtint le titre de docteur en musique. On a réuni les morceaux de musique d'église composés par cet artiste, sous le titre de *Series of sacred songs, duets and trios;* Londres, J. Power. Stevenson a arrangé une collection de mélodies irlandaises avec accompagnement de piano et des refrains à plusieurs voix sur les traductions en vers de Thomas Moore. Cette collection a pour titre : *A selection of irish melodies, with symphonies and accompaniments, and caracteristic words by Thomas Moore;* Londres, J. Power, six suites in-fol. formant ensemble cent treize pages, avec de belles gravures. Le défaut de cette collection, comme de toutes celles du même genre, est que la tonalité originale des mélodies est dénaturée par l'harmonie moderne de l'accompagnement. Stevenson est mort à Londres, en 1842.

STÉVIN (Simon), savant mathématicien, né à Bruges, vers le milieu du seizième siècle, s'établit en Hollande, y eut le titre de mathématicien du prince Maurice de Nassau, et fut créé ingénieur des digues. On ignore l'époque de sa mort. Ses œuvres ont été réunies et publiées en latin par Willebrod Snellius, qui n'a point achevé son travail, et en français par Albert-Girard; Leyde, Elzevier, 1634, in-fol. Gérard-Jean Vossius nous apprend que Stévin a écrit un traité de la théorie de la musique, qui n'a point été imprimé dans ses œuvres, quoiqu'il eût été traduit en latin (*De Scient. Mathemat.*, c. LX, p. 353).

STEWECCHIUS (Godeschalc), professeur au collége de Pont-à-Mousson, naquit vers 1540, à Heusden, en Hollande. Il a fait imprimer, en 1586, un commentaire sur le traité de l'art militaire de Végèce où il traite (deuxième

livre, chap. XXII, et troisième livre, chap. V) des trompettes des anciens appelées *tuba* et *buccina*, ainsi que des musiciens qui jouaient de ces instruments.

STIASNY, ou **STIASTNY** (Bernard-Wenzel), violoncelliste, fils de *Jean Stiasny*, très-bon hautboïste du théâtre de Prague mort en 1788, naquit dans cette ville, en 1770. Après avoir étudié la théorie de la musique et de l'harmonie sous la direction du célèbre organiste Seegr, et le violoncelle, sous un maître inconnu, il fut admis comme premier violoncelliste à l'orchestre du théâtre de Prague. Depuis lors il s'est fait connaître par quelques compositions pour son instrument, entre autres celles-ci : 1° Six sonates progressives et instructives pour deux violoncelles; Prague, Berra. 2° *Il Maestro e lo scolaro, 8 imitazioni e 6 pezzi con fughe per due violoncelli*; Bonn, Simrock. 3° Méthode de violoncelle (en allemand et en français), divisée en deux parties; Mayence, Schott.

STIASNY (Jean), frère du précédent, naquit à Prague, en 1774. Comme son frère, il se livra à l'étude du violoncelle : il le surpassa en habileté. On croit qu'il entra à l'orchestre de Prague vers 1800; mais on n'a pas de renseignements sur la suite de sa carrière, Dlabacz ayant gardé le silence sur cette famille de musiciens distingués, dans son *Dictionnaire des artistes de la Bohême*. Il paraît certain toutefois que Jean Stiasny ou Stiastny vivait encore en 1820, mais non plus à Prague, car il avait alors le titre de directeur de musique à Nuremberg, et dans la même année il se rendit de cette ville à Manheim, où on le perd de vue. On a publié de sa composition : 1° Concertino pour le violoncelle, op. 6; Bonn, Simrock. 2° Divertissement pour violoncelle, avec alto et basse, op. 3; Mayence, Schott. 3° Andante et variations pour violoncelle avec deux violons, flûte, alto et basse, op. 10; Bonn, Simrock. 4° Rondo et variations pour violoncelle avec quatuor, op. 12; Leipsick, Peters. 5° Deux sonates pour violoncelle et basse, op. 2; Bonn, Simrock. 6° Douze pièces faciles pour deux violoncelles, op. 4; *ibid.* 7° Six pièces faciles, *idem*, op. 5; *ibid.* 8° Duos pour deux violoncelles, op. 6 et 8; *ibid.* 9° Six pièces faciles pour violoncelle solo, op. 9; Leipsick, Peters. 10° Six solos pour violoncelle avec basse, op. 11; Mayence, Schott.

STIAVA (François-Marie), premier organiste de la chapelle du roi de Sicile à Messine, naquit à Lucques, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié : *Salmi concertati a cinque voci con violini obligati e ripieni a beneplacito*, op. 1ª; Bologne, 1694, in-4°.

STICH, connu sous le nom de **PUNTO** (1) (Jean-Wenzel), le plus célèbre des cornistes, naquit, en 1748, à Zchuzicz (près de Czaslau), en Bohême, seigneurie appartenant au comte de Thun. Après qu'il eut appris les principes de la musique et du chant, le comte le prit à son service, et lui donna pour premier maître de son instrument Joseph Matiegka, corniste renommé à Prague; puis il l'envoya à Munich, étudier sous la direction de Ssindel'arz, autre virtuose sur le cor, né en Bohême. Enfin Stich acheva de perfectionner son talent à Dresde, par les leçons de Hampel (*voyez* ce nom), et de son compatriote Haudek, dont il habita la maison pendant plusieurs années. Ses études terminées, Stich retourna chez son protecteur le comte de Thun, et fut attaché à son service pendant trois ans; mais le pressentiment de la renommée qu'il devait acquérir lui rendant cette position insupportable, il s'éloigna de Prague en secret, et parcourut l'Allemagne et la Hongrie, puis l'Italie (où il prit le nom de *Punto*), l'Espagne, l'Angleterre, les Pays-Bas et la France. Il était à Paris en 1778. Partout son talent excita autant d'étonnement que de plaisir, et toutes les nations le déclarèrent sans rival. Mon père, qui l'entendit en 1780, m'a dit qu'on ne peut imaginer de plus beau son que le sien, une sûreté plus grande dans l'attaque, une manière de chanter plus touchante, ni plus de précision dans les traits. Il se servait d'un cor d'argent, parce qu'il en trouvait le timbre plus pur et plus pénétrant, préjugé partagé même par les acousticiens, qui n'ont pas su, jusqu'à ce moment, que le timbre est donné, d'une part, en raison des proportions de la colonne d'air contenue dans le tube de l'instrument; de l'autre, par le mode d'ébranlement de cette colonne au moyen du souffle vertical ou latéral, des embouchures de diverses forces, des anches, etc. De retour en Allemagne, vers 1781, Punto reçut des propositions du prince évêque de Wurzbourg, et accepta une place dans sa musique; mais bientôt des offres plus avantageuses lui furent faites au nom du comte d'Artois (depuis lors Charles X), qui, de tous les instruments et de toute musique, n'aimait que le cor. Une pension viagère était garantie à l'artiste pour une sorte de sinécure, dont il prit possession en 1782. En 1787, il obtint un congé, et visita l'Allemagne du

(1) *Stich* est un mot allemand qui signifie *piqûre, point;* de là le nom de *Punto* (point) qu'on donna à l'artiste en Italie, et qui lui est resté

Rhin, en passant par Nancy, Metz, Trèves et Coblence. Il s'arrêta quelque temps dans ces deux dernières villes. Après une absence d'environ deux ans, il arrivait à Paris, vers le mois d'août 1789, lorsqu'il apprit à la fois les premiers événements de la révolution, et le départ du comte d'Artois. Cependant il resta dans cette ville, y publia plusieurs ouvrages, et grâce au talent assez distingué qu'il possédait sur le violon, il trouva des ressources dans la direction de l'orchestre du *Théâtre des Variétés amusantes*, pendant le régime de la terreur. En 1799, il quitta Paris pour retourner en Allemagne, visita Munich dans l'année suivante, et fit une vive impression dans les concerts qu'il donna à Vienne. Beethoven, enthousiasmé par la beauté de son talent, écrivit pour lui sa sonate de piano et cor, œuvre 17.

Après trente-trois années d'absence, Punto arriva à Prague, et y donna, en 1801, un concert au Théâtre national, où sa prodigieuse habileté fut admirée de tout l'auditoire. En 1802, Dussek arriva à Prague pour s'y faire entendre; les deux artistes célèbres furent bientôt liés d'amitié. Ils allèrent ensemble donner un concert à Czaslau, le 16 septembre de la même année : parmi les morceaux qu'ils y firent entendre se trouvait la sonate de Beethoven exécutée par Dussek et Punto. De retour à Prague, celui-ci se disposait à retourner à Paris; mais une maladie se déclara et le mit au tombeau le 16 février 1803, après cinq mois de souffrances. Des obsèques magnifiques lui furent faites par ses compatriotes : on y exécuta le *Requiem* de Mozart, et l'on mit sur sa tombe ce distique latin :

Omne tulit punctum Punto, cui Musa Bohema
Ut plausit vivo, sic moriente gemit.

Punto a publié de sa composition : 1° Concertos pour cor et orchestre; nos 1 (en *mi*), 2 (en *mi*), 3 (en *fa*), 4 (en *fa*), Paris, Sieber; n° 5 (en *fa*), Paris, Pleyel; nos 6 (en *ré*), 7 (en *fa*), Paris, Naderman; nos 8 (en *mi* b.), 9 (en *mi*), Paris, Cochet; nos 10 (en *fa*), 11 (en *mi*), Paris, Imbault; nos 12 (en *sol*), pour second cor, 13 (en *mi* b.), Paris, Leduc; n° 14, Paris, Pleyel. 2° Quintette pour cor, flûte, violon, alto et basse; Paris, Sieber. 3° Six quatuors pour cor, violon, alto et basse, op. 1; *ibid.* 4° Six *idem*, op. 2; *ibid.* 5° Six *idem*, op. 3; *ibid.* 6° Six *idem*, op. 18; Paris, Pleyel. 7° Vingt trios pour trois cors; Paris, Imbault. 8° Duos pour deux cors, liv. 1 et 2; Paris, Sieber. 9° Huit *idem*; Paris, Imbault. 10° Vingt *idem*; Paris, Leduc. 11° Vingt-quatre *idem*; ibid. 12° Trois duos pour cor et basson; *ibid.* 13° Études et exercices; *ibid.* 14° Sextuor pour cor, clarinette, basson, violon, alto et contrebasse, op. 34; *ibid.* 15° *Méthode pour apprendre facilement les éléments des premier et second cors aux jeunes élèves, dans laquelle sont indiqués les coups de langue et les liaisons les plus nécessaires pour tirer de beaux sons de cet instrument, composée par Hampel et perfectionnée par Punto, son élève*; Paris, Leduc, 1798, in-4°. 16° Hymne à la liberté, avec orchestre; Paris, Naderman. 17° Trios pour violon, alto et basse, op. 7; Paris, Louis. 18° Duos pour deux violons, op. 5; Paris, Sieber.

STICKL (François), né à Diessen, sur le lac d'Ammer, vers la fin du dix-septième siècle, apprit dans le monastère de ce lieu les éléments des sciences et de la musique, puis alla terminer ses études dans les universités de Salzbourg et d'Ingolstadt. Il s'établit dans cette dernière ville, en 1720, comme organiste. Plus tard il ajouta à sa position le titre de procureur du collége ducal. Il mourut en 1742. On a imprimé de sa composition : 1° *Psalmi vespertini pro toto anno, a 4 voc. violino unisono et continuo*; Augsbourg, 1721, in-fol. 2° *Anglipolitana veneratio erga sanctissimam crucis particulam, in academico B. V. spaciosæ templo cultui publico expositam, constans VI Missis cantatis, à 4 vocibus concertantibus, nec non instrumentis variis ad libitum adhibendis et concinato ac inclyto magistratui Anglipolitano demississime dedicata; Augustæ Vindelicorum*, 1727, in-fol. 3° *Psalmi vespertini pro toto anno a 4 vocibus, violino unisono et continuo; Augustæ Vindelicorum*, 1728. Peut être ce dernier ouvrage n'est-il qu'une deuxième édition du premier.

STICKL (Joseph), fils du précédent, naquit à Ingolstadt, en 1724. Il y fit ses études, et son père lui enseigna la musique et la composition. La place d'organiste à Weichering étant devenue vacante, il l'obtint et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée en 1778. On connaît de sa composition, en manuscrit, des préludes et des pièces d'orgue.

STIELER (Charles-Auguste), professeur de musique au gymnase de Stockholm, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, est auteur d'un manuel des principes de la musique et du chant, en langue danoise, publié sous ce titre : *Lærebok i de første grunderne för Musik och Sang ving ungdomens under-*

wisning Scolar och gymnasier; Stockholm, 1820, gr. in-4°.

STIERLEIN (Jean-Christophe), musicien allemand de la fin du dix-septième siècle, fut d'abord attaché à la musique de la cour de Stuttgart; puis il eut le titre de second maître de chapelle du duc de Wurtemberg. Il a fait imprimer de sa composition les ouvrages suivants : 1° *Musikalische geistliche Zeit und Ewigkeit Betrachtung, in 25 Arien von einer Singstimmen und Generalbass* (Le temps et l'éternité, méditation musicale et spirituelle en vingt-cinq airs à voix seule et basse continue); Stuttgart, 1688, petit in-8° oblong. 2° *Trifolium musicale consistens in musica theorica, practica et poetica*, etc.; Stuttgart, 1691, in-4° oblong de quarante-huit pages, avec vingt-deux planches. C'est un traité abrégé des éléments de la musique et de la basse continue, par demandes et réponses.

STILES (Sir François **HASKINS EYLES**), baronnet, fut membre de la Société royale de Londres, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié dans les *Transactions philosophiques* (vol. LI, part. II, p. 695-775) une très-bonne dissertation intitulée : *An Explanation of the modes or tones in the ancient Grecian music* (Explication des modes ou tons de l'ancienne musique grecque). Cette dissertation se trouve aussi dans l'abrégé des *Transactions philosophiques* (année 1760, t. XI, p. 485).

STILLE (Jean), savant hanovrien, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un recueil de dissertations sur divers sujets, intitulé : *Disputatio philosophica continens Quæstiones miscellaneas*; Helmstadt, 1646, in-4° de quatre feuilles. Il examine, dans la seconde question, les opinions diverses des harmonistes concernant la nature consonnante ou dissonante de la quarte; et dans le troisième, les méthodes de solmisation en usage dans les écoles. Ces deux morceaux remplissent onze pages de son opuscule.

STILLINGFLEET (Benjamin), petit-neveu de l'évêque de Worcester, Édouard Stillingfleet, naquit en 1702, commença ses études à l'école de Norwich, et les acheva avec succès à l'université de Cambridge. Après avoir employé quatorze années à faire l'éducation d'un gentilhomme anglais, et avoir voyagé avec lui sur le continent, il retourna en Angleterre, en 1745, et vécut d'une pension viagère que lui faisait le père de son élève. Il s'occupa pendant le reste de sa vie de botanique, d'agriculture, de poésie et de musique. Il mourut à Londres, le 15 décembre 1771. Stillingfleet n'est cité dans cette biographie que pour une sorte d'analyse ou d'abrégé du traité de musique de Tartini qu'il a publié sous ce titre : *Principles and power of harmony* (Traité sur les principes et le pouvoir de l'harmonie); Londres, 1771, in-4°. Les exemplaires de cet ouvrage ne sont pas communs.

STIPHELIUS (Laurent), *cantor* à Naumbourg, au commencement du dix-septième siècle, a publié : *Libellus scholasticus pro Senatoriæ Numburgensium Scholæ pueris, continens Odas spirituales, Responsoria, item christliche Beicht, Kirchen-und Schul-gesæng, Harmonias ad odas, et ipsius cantoris manuale*; Jéna, 1607, in-4°. On ignore si cet ouvrage, connu seulement par une indication de la Bibliothèque classique de Draudius, est le même que celui qui est cité par Forkel (*Allgem. Litter. der Mus.*, p. 271), sous le titre de *Compendium musicum*; Naumbourg, 1609, in-8°, et dont il indique une autre édition de Jéna, 1614. On ne peut présumer que Forkel n'ait donné qu'un titre défiguré, car aux détails qu'il fournit sur le livre et sur ce qu'il contient, il est évident qu'il l'avait vu. Je pense qu'il s'agit de deux ouvrages différents.

STIPPER (Jean-Daniel), savant allemand, vécut à Leipsick, dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer une thèse qui a pour titre : *Programma de musica instrumentali tempore luctus publici prohibita, quo lectiones hibernales incipiendas publice intimat*, etc.; *Lipsiæ*, 1727, in-4° de quatre pages.

STIVORI (François), organiste à Montagnana (États de Venise), dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est connu par les compositions dont les titres suivent : 1° *Madrigali a quattro voci, con un dialogo a otto*, lib. I; Venise, 1583, in-4°. 2° *Mottetti a cinque voci*; ibid., 1587, in-4°. 3° *Quattro libri di motetti a 6, 7 e 8 voci*; ibid., 1590, in-4°.

STOBÆUS (Jean), maître de chapelle à Kœnigsberg, naquit à Graudenz, en Prusse, dans les dernières années du seizième siècle, et mourut en 1646. On connaît sous son nom un recueil de motets intitulé : *Cantiones sacræ 4, 5 et 10 vocum*; Francfort, 1624. Il a aussi publié à Dantzick, en 1634, un autre recueil de motets à cinq voix sur le plain-chant de l'église. Valentin Thilo (*voyez* ce nom) a

fait imprimer un éloge funèbre de ce musicien, sous ce titre : *Laudatio funebris in memoriam Joan. Stobæi, Graudentini-Borussi, serenissimi electoris Brandenburgensis in Borussia capellæ magistri celeberrimi, musici excellentissimi. Regiomontani*, 1646, in-4°.

STOCKFLET (Henri-Arnold), né à Hanovre, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut professeur de droit à Altdorf. Il est auteur d'un traité de l'usage des cloches et des carillons intitulé : *Exercitium academicum de Campanarum usu, in illustri Noricorum Altdorphina, concinnatum cum indice rerum et verborum accuratissimo ; Altdorffi, typis et sumptibus Joh. Henrici Schœnnersstædt*, 1665, in-12 de XIII feuillets et trois cent trente-quatre pages.

STOCKHAUSEN (Jean-Christophe), surintendant et conseiller du consistoire, à Hanau, naquit à Gladenbach, le 20 octobre 1725, et mourut à Hanau, le 4 septembre 1784. Il est auteur d'un livre estimé qui a pour titre : *Kritischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek, für den Liebhaber der Philosophie und schœnen Wissenschaften* (Esquisse critique d'une bibliothèque choisie, à l'usage des amateurs de la philosophie et des belles-lettres) ; Berlin, 1758, in-4°, deuxième édition. La troisième édition a paru en 1764, et la quatrième en 1771, toutes in-4°. On trouve dans cet ouvrage l'esquisse d'une bibliothèque de musique.

STOCKHAUSEN (François), harpiste et compositeur, né à Cologne, vers 1798, voyagea vers 1825 en Suisse avec sa femme, jeune cantatrice douée d'une voix légère, juste, et qui se faisait remarquer par un goût élégant et une bonne méthode. Stockhausen vécut quelque temps à Genève, où il se livrait à l'enseignement de la harpe. Vers 1826, il se rendit à Paris, et s'y fit entendre avec sa femme dans quelques concerts, mais sans y obtenir de succès, car son talent d'exécution ne pouvait briller dans une ville où il y avait alors quelques harpistes de beaucoup de mérite. Deux ans après il alla en Angleterre, et grâce au talent de madame Stockhausen, il y donna des concerts productifs. Parcourant les provinces du Royaume-Uni, puis l'Irlande et l'Écosse, il y recueillit les éléments de l'indépendance dont il put jouir dans une retraite, à Colmar. En 1849, M. Stockhausen s'est encore fait entendre dans cette ville, dans un concert que son fils (*voyez* la notice suivante) y donnait. L'organe vocal de madame Stockhausen, fatigué par un trop fréquent exercice, s'est usé avant le temps.

Stockhausen a publié à Paris environ trente œuvres de sonates, duos, fantaisies, airs variés, divertissements, nocturnes, exercices, contredanses et valses pour la harpe. Parmi ses ouvrages, on remarque une messe à quatre voix avec deux harpes, quatre cors et basse, op. 6 ; Paris, Pacini.

STOCKHAUSEN (Jules), fils du précédent, est né à Paris, en 1826. Doué d'une belle voix de baryton et d'une heureuse organisation musicale, il cultiva ces dons précieux dans les classes de chant et de déclamation du Conservatoire de Paris, puis se rendit à Londres, en 1845, et y reçut des leçons de Manuel Garcia. En 1848, il débuta au théâtre italien de cette ville et y obtint un brillant succès, puis il voyagea en Suisse et produisit une vive sensation à Genève. Pendant les années suivantes il vécut au sein de sa famille à Colmar, faisant seulement de temps en temps des excursions dans l'Allemagne rhénane, pour les festivals, particulièrement à Strasbourg, où il chanta les parties principales dans les exécutions de l'*Élie*, de Mendelsohn, en 1852, et du *Paulus*, en 1853. Arrivé à Paris, dans l'hiver de 1854-1855, il y brilla dans les concerts par sa belle voix, son excellente école et la variété de son style. Dans l'été de 1855, il fit un voyage en Italie, d'où il retourna par la Suisse à Colmar. Au mois de mars 1856, il était à Francfort et y donnait des concerts ; puis il visita Weimar, Berlin, et chanta au festival de Dusseldorf. Engagé ensuite à Londres pour chanter au concert de la Société philharmonique, il retourna en Allemagne après cet engagement, chanta le *Maître de chapelle*, de Paer, au théâtre de Manheim, puis au festival de Darmstadt. Le 7 novembre, il débuta au théâtre de l'Opéra-Comique de Paris, dans le rôle du Sénéchal de *Jean de Paris*. Ce fut une faute que cet engagement d'un artiste de talent aussi sérieux, aussi pur que Stockhausen, pour chanter l'ancien répertoire de Martin. Bien plus grand chanteur que cet ancien acteur de l'Opéra-Comique, ne possédant pas comme lui certaines qualités d'entrain qui sont à la portée du public de ce théâtre, il n'obtint que des demi-succès, et la presse se montra tout à fait incapable de l'apprécier. Après avoir joué *Jean de Paris, la Fête du village voisin, Jeannot et Colin*, et *le Valet de chambre*, Stockhausen rompit son engagement avec l'Opéra-Comique et retrouva sa véritable destination dans les festivals et les concerts de

l'Allemagne. Au moment où cette notice est écrite (1864), il est directeur et chef d'orchestre du théâtre de Hambourg.

STOEBER (Charles), pianiste et compositeur, naquit à Presbourg, en 1806. Son père, bon maître de piano, le guida dans ses études. Arrivé fort jeune à Vienne, Stœber y eut de brillants débuts par son talent d'exécution, et se fit connaître avantageusement par ses ouvrages; mais une fièvre cérébrale le mit au tombeau à l'âge de vingt-neuf ans, le 21 novembre 1835. Les œuvres de cet artiste, au nombre d'environ quarante, consistent en fantaisies, variations et rondeaux pour piano seul ou piano à quatre mains. Son œuvre sixième est un quatuor pour piano, harpe, clarinette et violoncelle, où il y a du mérite.

STOECKEL (le P. Boniface), bénédictin de Mallersdorf, en Bavière, naquit le 27 novembre 1747, à Piling, dans ce royaume, et fit ses études à Salzbourg, où Léopold Mozart lui enseigna la composition. Il entra dans son ordre le 27 octobre 1771, et fut ordonné prêtre le 18 juillet 1773. Son mérite comme compositeur le fit choisir pour diriger la musique de son couvent, et dans l'exercice de ses fonctions, il écrivit plusieurs messes, vêpres complètes, litanies, etc., où l'on remarque un bon style. Tous ses ouvrages sont restés en manuscrit, à l'exception de chants à quatre voix sur les prières du matin et du soir, qui ont été publiés à Salzbach, chez Siedel. Pendant les années 1782 et 1783, le P. Stœckel enseigna la grammaire au gymnase d'Amberg; il retourna à son couvent de Mallersdorf, au commencement de 1784, et y mourut le 7 septembre de la même année.

STOECKEL (J.-G.-E.), *cantor* à Burg, près de Magdebourg, vivait vers la fin du dix-huitième siècle. Il inventa un chronomètre musical dont il a donné la description, en 1796, dans le journal de l'Allemagne (*Journal für Deutschland*), puis dans le deuxième volume de la *Gazette musicale de Leipsick* (pages 67 et 673).

STOECKL ou **STOEKEL** (Clara). *Voyez* **HEINEFETTER** (Clara).

STOEGER (le P. Antoine), religieux franciscain du couvent de Pfaffenhofen, en Bavière, naquit en 1727, à Grossmehring, près d'Ingolstadt, et entra dans son ordre, en 1746. Il fut bon organiste et se fit connaître avantageusement par des pièces d'orgue et par deux *Requiem* de sa composition. Il mourut à Pfaffenhofen, en 1798.

STOELZEL (Godefroid-Henri), compositeur, naquit le 13 janvier 1690, à Grünstadt, dans les montagnes de la Saxe électorale. Son père, organiste du lieu, lui donna les premières leçons de musique et de clavecin. A l'âge de treize ans, Stœlzel fut envoyé au lycée de Schneeberg, et mis en pension chez le *cantor* Umlauf, élève de Kuhnau, qui ne négligea rien pour en faire un musicien instruit. En 1707, Stœlzel se rendit à l'université de Leipsick : l'Opéra de cette ville lui fournit l'occasion d'acquérir de nouvelles connaissances et de former son goût. Hoffmann, alors directeur de musique de la nouvelle église, lui fit bon accueil, et eut même la complaisance de faire exécuter, sous son nom, les premiers essais de Stœlzel, afin que les artistes leur accordassent l'attention qu'ils n'auraient pas prêtée aux tentatives d'un jeune homme inconnu.

Après un séjour de trois ans à Leipsick, Stœlzel se rendit à Breslau et y passa deux années, se livrant à l'enseignement du chant et du clavecin. Au nombre des ouvertures, concertos et autres compositions de tout genre qu'il y produisit, on remarque une sérénade à l'occasion du couronnement de l'empereur Charles VI, ainsi qu'une pièce dramatique intitulée *Narcisse*, dont il a composé le texte et la musique pour la comtesse de Neidhardt. La peinture séduisante qu'un de ses amis lui fit alors de l'Italie lui fit prendre la résolution d'y faire un voyage. Avant de s'y rendre, il voulut revoir encore sa famille; mais à son passage en Saxe, il fut chargé par le maître de chapelle Theile de composer un opéra pour la foire de Naumbourg. Cet ouvrage, intitulé *Valérie*, eut beaucoup de succès, et procura à Stœlzel la demande de deux autres opéras (*Artémise* et *Orion*) pour la foire suivante. Le texte de ces dernières pièces lui appartenait. De Naumbourg, il se rendit à Géra, où il écrivit la partition de *les Roses et les épines de l'amour*, pastorale. Des places de maître de chapelle lui furent offertes dans cette ville et à Zeitz; mais il les refusa pour faire son voyage, qu'il entreprit enfin, en 1713, en passant par Hof, Bayreuth, Nuremberg et Augsbourg, où la diète de l'Empire était assemblée. Arrivé à Venise, il s'y lia d'amitié avec Heinichen, son compatriote (*voyez* ce nom), dont la conversation fut très-instructive pour lui. Ce fut avec lui qu'il visita les quatre conservatoires qu'on trouvait alors dans cette ville; il y connut Gasparini, Vivaldi, Antoine Polarolo, Antoine Biffi, et Vinaccesi (*voyez* ces noms), musiciens cé-

lèbres, qui en étaient alors les inspecteurs et professeurs. Ses liaisons avec ces hommes de mérite et avec l'illustre Marcello lui rendirent le séjour de Venise aussi agréable qu'utile. De là il se rendit à Florence, où il connut Ludwig, musicien de Berlin, et sa femme, Vénitienne dont le talent sur le luth était fort remarquable. Le duc Salviati, qui logeait ces artistes dans son palais, présenta Stœlzel à la princesse Éléonore de Guastalla, qui était aussi fort habile sur le même instrument. Au mois de septembre, Stœlzel partit de Florence pour aller à Rome, où il connut particulièrement Bononcini. Il ne paraît pas qu'il ait compris ce qu'il y avait d'intéressant pour lui dans cette capitale du monde chrétien, car il n'y resta qu'un mois. De retour à Florence, il y entendit quelques opéras d'Orlandini et de Gasparini qui lui plurent beaucoup; puis il reprit le chemin de l'Allemagne, en passant par Bologne, Venise, Trente et Inspruck. La cour du prince Palatin était alors retirée dans cette ville du Tyrol. Stœlzel y admira l'excellent ensemble des artistes de sa chapelle. D'Inspruck, il alla à Prague, où le comte Logi et les barons de Hartig et d'Adlersfeld le retinrent pendant trois ans. Il y composa les opéras *Vénus et Adonis*, *Acis et Galatée*, *la Fortune vaincue par l'Amour*, quelques oratorios latins, italiens et allemands, parmi lesquels on cite *Jesus patiens*, *Caïno, ovvero Il primo figlio malvaggio*, et *Marie Madeleine*; enfin, plusieurs messes et des morceaux pour divers instruments. D'après le conseil de ses amis, il commença dès lors à donner des concerts où il faisait exécuter ses compositions. Appelé à Dresde au commencement de 1717, il ne s'y rendit point, et préféra aller à Bayreuth, où il écrivit plusieurs morceaux de musique solennelle pour le second jubilé de la réformation luthérienne. Il composa aussi dans cette ville des sérénades pour la fête du Margrave, et *Diomedes*, grand opéra allemand.

En 1719, Stœlzel entra au service du comte de Géra; quoiqu'il n'y soit demeuré que six mois, il écrivit dans ce court espace beaucoup de compositions instrumentales et vocales. La place de maître de chapelle de la cour de Gotha, qu'il avait sollicitée, lui ayant été accordée dans cette même année, il en prit possession et l'occupa pendant trente ans, incessamment occupé de compositions nouvelles. Dans le nombre immense de ses ouvrages écrits depuis cette époque, on compte huit années entières de musique d'église, où chaque dimanche et chaque fête ont deux compositions différentes; quatorze *Passions* complètes; autant de musiques complètes pour la fête de Noël; quatorze opéras, seize sérénades, plus de quatre-vingts morceaux de musique de table, une quantité prodigieuse de morceaux pour diverses circonstances, de messes, d'ouvertures, de symphonies, et de concertos pour divers instruments. Toute cette musique, restée en manuscrit, est maintenant peu connue. Stœlzel mourut à Gotha, le 27 novembre 1749, à l'âge de près de soixante ans. Il ne nous reste qu'un spécimen de l'habileté de ce savant musicien, dans un petit traité des canons multiformes et perpétuels sur un seul thème. Il fit imprimer cet écrit au nombre d'environ cent exemplaires pour ses amis, et ne le mit pas dans le commerce, en sorte qu'il est devenu d'une rareté excessive. J'en possède un exemplaire qui a beaucoup souffert par le feu, où il paraît être tombé par accident ; toutefois le texte ni la musique n'en ont pas été détruits. Ce petit ouvrage a pour titre : *Praktischer Beweis*, *wie aus einem noch dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypodiapente quatuor vocum*, *viel und mancherley*, *Theils an Melodie*, *Theils auch an Harmonie unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn*, etc. (Démonstration pratique pour faire, d'après les vrais principes, et d'après un exemple, un canon perpétuel à la quinte inférieure, etc.), 1725, petit in-4° de trois feuilles, sans nom de lieu. L'exemple choisi par Stœlzel est fort ingénieux et bien écrit.

Stœlzel a laissé en manuscrit quelques traités relatifs à la musique qui se trouvaient encore en 1760, entre les mains de son fils, surintendant à Gotha. Ils consistaient : 1° En un traité de la musique des Grecs; 2° Un traité du récitatif, écrit pour la Société musicale de Mizler, dont l'auteur était membre. Albrecht, de Mulhausen, avait promis, en 1762, de publier cet ouvrage; mais il n'a pas tenu sa parole; 3° Une introduction à la composition; 4° Une instruction sur le contrepoint.

STOELZEL (Henri), né vers 1780, à Pleiss, dans la Haute-Silésie, étudia la musique et le cor dans sa jeunesse, puis entra dans la chapelle du prince de Pleiss, et vécut à Breslau pendant plusieurs années, en qualité de musicien de chambre. En 1814, il se signala par une invention qui a modifié toute la famille des instruments de cuivre, en leur

fournissant des notes ouvertes sur tous les degrés de l'échelle chromatique. Cette invention fut celle de deux pistons placés par Stœlzel sur la pompe du cor, pour mettre en communication l'air avec des tubes ouverts pour chaque note, au lieu de ne produire ces notes en sons bouchés que par la main dans le pavillon, d'après le procédé inventé longtemps auparavant par Hampel (*voyez* ce nom). Cette invention de Stœlzel fut signalée par Bierey, directeur de musique à Breslau, dans une note insérée au n° 18 de la *Gazette musicale de Leipsick* (ann. 1815), et le savant maître de chapelle Frédéric Schneider analysa dans le même journal (26 novembre 1817) les avantages de cette invention, et fit très-bien remarquer qu'ils consistent surtout à donner de bonnes notes sonores dans l'octave basse du cor, au lieu des notes sourdes et sans effet que produit le cor ordinaire. Au mois de décembre 1817, Stœlzel fit entendre son nouvel instrument dans un concert à Leipsick. Dans l'année suivante, il joua aussi à Berlin avec succès, et obtint du roi de Prusse un brevet pour dix ans. A la même époque, il fut admis dans la chapelle royale et dans la musique de la chambre. Schlott, fabricant d'instruments de cuivre à Berlin, entreprit de perfectionner l'invention encore bien grossière de Stœlzel, et plus tard, Schuster, autre facteur d'instruments à Carlsruhe, modifia cette invention, d'après l'invitation de Christophe Schuncke, en ôtant les pistons de la coulisse pour les placer sur les branches de l'instrument. M. Meyfred, professeur de cor à pistons au Conservatoire de Paris, fit aussi des travaux pour améliorer cet instrument; mais il était réservé à M. Sax (*voyez* ce nom) de le porter à sa perfection. L'invention de Stœlzel a conduit au cornet à pistons, aux familles des *Sax-horns* et *Saxo-tromba*, à la trompette à cylindre, au trombone à trois, quatre, cinq et six pistons, et aux basses d'harmonie. Stœlzel a obtenu, en 1829, sa pension de retraite; il est mort à Berlin, en 1844.

STOEPEL (François-David-Christophe), né le 14 novembre 1794, à Oberheilderungen, en Prusse, était fils du *cantor* et maître d'école de ce lieu. Destiné à l'état de son père, il fut envoyé fort jeune au séminaire de Weissenfels. Dès sa dix-huitième année, il obtint une place de maître d'école à Frankenberg, en Saxe; malheureusement son caractère inconstant, inquiet, commença dès lors à se manifester, en lui faisant quitter cette position peu de temps après l'avoir prise. Dévoré d'ambition, et ne possédant, pour la satisfaire, ni une spécialité de talents, ni une instruction suffisante, il vit commencer, dès le début de sa carrière, une lutte pénible entre ses désirs de renommée et de bien-être, et la fortune qui le trahissait. A son départ de la Saxe, Stœpel fit un petit voyage dans le Holstein; puis il se vit contraint d'accepter une place de précepteur chez un baron Dunkelmann; mais il ne la garda pas plus longtemps que celle de Frankenberg. Après l'abandon de sa dernière place, il y a une lacune de quelques années dans les renseignements qu'on possède sur sa vie. On ne retrouve Stœpel qu'à Berlin, en 1819 : il était alors âgé de vingt-cinq ans. Alors, seulement, il essaya d'appuyer son existence sur la musique qu'il avait apprise dans sa jeunesse. Il jouait un peu de piano et de violon, avait quelque teinture de théorie, d'histoire et de littérature musicale; mais tout cela était superficiel. Toutefois, il ne s'effraya point à l'idée de se mettre au grand jour dans une ville aussi importante que Berlin, et il osa y entreprendre un cours d'histoire de l'art, dans le local de l'Académie royale des sciences : il en a publié plus tard la première leçon dans la *Gazette musicale de Vienne* (ann. 1822). Ce fut aussi à cette occasion qu'il fit paraître une sorte d'abrégé de l'histoire de la musique moderne (*Grundzüge der Geschichte der modernen Musik;* Berlin, 1821, in-4° de quatre-vingt-cinq pages), en forme de table chronologique des principaux faits. Le cours et le livre eurent peu de succès.

A cette époque, quelques musiciens français et allemands se préoccupaient de la nouvelle méthode d'enseignement du piano et de l'harmonie imaginée par Logier (*voyez* ce nom), et mise en pratique par lui dans plusieurs villes d'Angleterre avec beaucoup de succès : Stœpel crut y entrevoir une source de fortune, et il eut assez de protection pour obtenir du gouvernement la mission d'aller étudier cette méthode à Londres, auprès de l'inventeur. De retour à Berlin, il établit son école sous le patronage du roi; mais après un certain temps d'essai, le résultat ne répondant point à ses pompeuses promesses, le gouvernement fit inviter Logier à se rendre à Berlin, pour diriger lui-même l'organisation de l'école. A son arrivée, de vives discussions éclatèrent entre lui et Stœpel, et celui-ci s'éloigna, en 1825, pour aller fonder des écoles du même genre à Potsdam, puis à Erfurt, Gotha et Meiningen. Dans cette dernière ville, il obtint un secours considérable du duc régnant. Il aurait pu s'y

créer une honorable position ; mais l'instabilité de ses goûts et de ses projets lui fit encore quitter cette résidence pour aller à Hildburghausen, d'où des motifs graves le firent partir. Il se rendit alors à Francfort sur-le-Mein (en 1825), y établit une école d'après son système, et y entreprit un journal de musique (1). On ignore les motifs qui lui firent quitter précipitamment cette ville pour aller à Darmstadt, où le grand-duc de Hesse l'employa à donner des leçons de théorie aux musiciens de sa chapelle. Schilling dit, dans son *Lexique universel de musique*, que des motifs impérieux firent cesser les leçons, et que Stœpel disparut. Peu de temps auparavant, il avait obtenu de la faculté de philosophie de l'université d'Erlang, le diplôme de docteur ès arts.

Au commencement de 1827, Stœpel arriva à Munich, y établit une école et entreprit la publication d'un nouveau journal de musique (2). Après deux années de séjour dans cette ville, il en partit, et la difficulté de trouver dès lors une position en Allemagne lui fit prendre la résolution de se rendre à Paris. Il y arriva au mois de mars 1829, sans recommandation, et sans autre appui que celui de l'auteur de cette biographie, avec qui il avait eu des relations épistolaires pendant son séjour à Munich. Celui-ci le recommanda au vicomte de la Rochefoucauld, et obtint qu'il lui fût donné des secours pour établir une école de musique d'après le système de Logier. Malheureusement, la mode de cet enseignement, autrefois florissant sous la direction de Zimmerman, était passée. Les frais de loyer du local et des pianos absorbèrent les produits de l'établissement de Stœpel : après quelques années d'une existence languissante, cette école fut fermée, et la position du professeur devint très-malheureuse, quoiqu'il fût employé dans la rédaction de la *Gazette musicale de Paris*, et qu'il eût ouvert des cours dans quelques pensionnats. Le chagrin altéra sa santé, et le 19 décembre 1836, il mourut d'une maladie de langueur.

Outre les ouvrages cités précédemment, Stœpel a publié : 1° *Ueber J.-B. Logier's System der Musik-Wissenschaft* (Sur le système de la science musicale, par J.-B. Logier); Munich, 1827, in-8°. 2° *Beytræge zur Würdigung der neuen Methode der gleichzeitigen Unterricht einer Mehrzahl von Schuleren im Piano-forte-Spiel und der Harmonie*, etc. (Essais d'appréciation de la nouvelle méthode d'enseignement simultané à l'égard de la plupart des élèves pour le piano et l'harmonie); Gotha, 1823, in-8°. On a aussi de sa composition : 1° Trois recueils de chants allemands à voix seule, avec piano, sous le titre de *Melodora* : le premier a paru à Leipsick, chez Hofmeister; le second, à Hambourg, chez Cristiani, et le troisième, à Francfort, chez Fischer. 2° Chants spirituels de Gœthe, Herder et Novalis à quatre voix, op. 11; Francfort, Andrea. 3° Thèmes variés pour piano, Hildburghausen, Kesselring. 4° *Neues System der Harmonielehre und des Unterrichts in Piano-forte-Spiel*; Francfort, Andrea, trois parties in-4°. 5° Méthode de chant; Paris, Stœpel. 6° Méthode de piano; *idem.*, ibid. 7° Collection de morceaux de piano pour le cours; *ibid.* Stœpel a fourni beaucoup d'articles à la *Gazette musicale de Paris*, et quelques-uns à celle de Leipsick (t. XXIII et XXVII).

STOEPPLER (Charles), musicien de la chambre du duc de Brunswick, né vers 1810, a fait représenter, au mois de décembre 1847, sur le théâtre de Brunswick, l'opéra en trois actes intitulé *Karl der Fünfte vor Tunis* (Charles-Quint devant Tunis). Cet ouvrage obtint un brillant succès, et le compositeur fut appelé sur la scène à la fin de la représentation; honneur plus rare en Allemagne qu'en Italie et en France. Le même artiste a publié quelques *Lieder* à voix seule avec piano, et le chant à quatre voix d'hommes qui a pour titre : *Teutsches Volkslied, gedichtet von Karl Schiller, in Musik gesetzt für 4 Mænnerstimmen*; Brunswick, C. Weinholtz, 1841.

STOER (1) (Charles), musicien au service du grand-duc de Saxe-Weimar, est né le 20 juin 1814, à Stolberg, dans le Harz. Son père, musicien de la ville, lui donna les premières leçons de musique; ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans, il put débuter sur le violon dans les concerts. Lorsqu'il eut atteint sa huitième année, il alla étudier sous la direction de Taubert, à Halle. Après deux ans de séjour dans cette ville, il retourna chez ses parents et y resta jusqu'à sa douzième année. Ayant fait un voyage à Weimar, il y eut tant

(1) *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* (Le Moniteur général de la musique). Francfort, Fischer, 1826, in-4°. Ce journal n'eut qu'une année d'existence. Stœpel en commença une suite sous ce titre : *Minerva, ein Beiblatt zum Allgemeiner musikalischer Anzeiger* (Minerve, continuation du Moniteur général de la musique). Francfort, 1826-1827. Il n'en parut que quatre numéros.

(2) *Munchner Musikzeitung* (Gazette musicale de Munich). Munich, Sidler, 1827 et 1828, in-4°.

(1) Par une faute typographique, ce nom est écrit *Stoerl* dans la première édition de cette biographie.

de succès, que le grand-duc l'engagea pour sa chapelle. Depuis lors, il n'a plus quitté cette ville. Parmi ses compositions, on cite les ballets qu'il a écrits pour le théâtre de Weimar, remarquables par des idées brillantes de fraîcheur et d'originalité. On lui doit aussi plusieurs morceaux pour l'orchestre et pour le violon. En 1843, il a fait représenter, sur le théâtre de la cour à Weimar, l'opéra intitulé *Die Flucht* (la Fuite). Une ouverture de sa composition y a été exécutée en 1842. Stœr a été souvent appelé à Iéna pour y jouer dans les concerts. En 1840, il a visité Leipsick et Berlin, et s'y est fait entendre avec succès.

STOERL (Jean-Georges-Chrétien), maître de chapelle du duc de Wurtemberg, naquit en 1676, à Kirchberg, dans la principauté de Hohenlohe. A l'âge de douze ans, il entra comme enfant de chœur à la chapelle de Stuttgart; puis le prince l'envoya à Nuremberg étudier le clavecin et le contrepoint chez le célèbre organiste. Pachelbel. De retour à Stuttgart, il reçut sa nomination de maître de chapelle. En 1701, Stœrl fit un voyage à Vienne, et pendant un séjour d'une année dans cette ville, il acheva de s'instruire dans la composition, sous la direction de Ferdinand-Tobie Richter; puis il fit un voyage à Venise, s'y lia d'amitié avec Polarolo, et enfin il alla à Rome, où il passa une année dans l'intimité de Pasquini et de Corelli. Le duc de Wurtemberg l'ayant rappelé à Stuttgart, il retourna dans sa patrie, et y occupa la place de maître de la chapelle ducale jusqu'en 1743, époque de sa mort. On a publié de cet artiste un recueil de mélodies pour des cantiques allemands, intitulé : *Choral-Schlagbuch vor alten und neuen*, etc., à voix seule et basse continuè; Stuttgart, 1711, in-4°. Il y en a eu deux autres éditions dans la même ville, en 1721 et 1744. Stœrl a laissé en manuscrit une année entière de musique d'église, et des cantates à voix seule et basse continue.

STOESSEL (Nicolas), chef de musique de la garnison de Louisbourg, dans le Wurtemberg, est né le 17 mai 1793, à Hassfurt, en Bavière. Fils d'un pauvre tisserand, qui était en même temps musicien de guinguette, il apprit la musique dès l'âge de cinq ans, chez le *cantor* du lieu. Après avoir reçu des leçons de piano, de chant et d'orgue, il commença à seconder son maître à l'église, dès la deuxième année. La nécessité d'aider aussi son père dans les bals de villages, lui fit apprendre à jouer de la flûte et du violon. Dans l'automne de 1806, il s'engagea dans le 13^{me} régiment de chasseurs, qui se trouvait à Hassfurt, et fit avec ce corps les campagnes de Prusse et d'Autriche. De retour dans sa ville natale, il prit la résolution de se faire maître d'école, et entra au séminaire de Würzbourg. Frœhlich (*voyez* ce nom), maître de musique de cet établissement, ayant remarqué ses heureuses dispositions, lui donna des leçons de composition, et Stœssel écrivit sous les yeux de ce maître des messes et des symphonies. Ses études terminées, il obtint une place de sous-maître à l'école de Neustadt sur la Saale; mais son goût passionné pour la musique lui fit quitter cet emploi, pour celui de chef de musique du 4^{me} régiment de chevau-légers, en garnison à Augsbourg. En peu de temps il fit de son corps de musique un des meilleurs de l'armée bavaroise, et composa beaucoup de morceaux de musique militaire. En 1826, il reçut sa nomination de maître de musique au service du roi de Wurtemberg, à Louisbourg; il en remplissait encore les fonctions en 1844. La direction supérieure de la musique de tous les régiments qui composent cette garnison lui était confiée. Stœssel a écrit pour le théâtre les opéras intitulés *Rodenstein* (représenté à Stuttgart, en 1833), et *Lichtenstein*. On a gravé de sa composition : 1° Fanfares pour six trompettes, quatre cors et deux trombones, op. 4; Augsbourg, Gombart. 2° Musique militaire pour l'église, à treize trompettes, quatre cors et deux trombones, op. 6; *ibid*. 3° Sérénade pour guitare, violon et alto, op. 5; *ibid*. 4° Divertissement pour piano, guitare et flûte, op. 13; Mayence, Schott. 5° Pièces pour piano et flûte, op. 8; *ibid*. 6° Grande sonate pour piano et flûte, op. 9; Mayence, Schott. 7° Beaucoup de danses pour divers instruments. 8° Des chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano; Augsbourg, Gombart.

STOHRIUS (Jean-Maurice), savant allemand, naquit à Grimma, dans la Poméranie, vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé sous son nom une dissertation intitulée : *Organum musicum historice exstructum*; Leipsick, 1693, in-4°.

STOKEM (Jean), musicien flamand, vécut dans la seconde moitié du quinzième siècle. On n'a jusqu'à ce jour aucun renseignement sur le lieu et la date de sa naissance; la position qu'il occupa est également ignorée; son nom même n'était pas connu dans l'histoire de la musique, lorsque le hasard a fait découvrir des morceaux de sa composition dans deux livres d'un recueil dont l'exemplaire est unique. Ce recueil, monument le plus ancien de la typographie musicale inventée par Octavien Pe-

trucci de Fossombrone (*voyez* Petrucci), a pour titre *Harmonice musices Odhecaton* : il est divisé en trois livres. Le premier, marqué A, qui fut publié à Venise, en 1501, contient sept chansons françaises de Jean Stokem, dont six à quatre parties et une à trois. Les premiers mots des chansons à quatre voix sont : 1° *Brunette;* 2° *J'ay pris amours;* 3° *Por quoy ie ne puis dire* (Je ne puis dire pourquoi); 4° *Mon mignault* (Mon mignon); 5° *Dit le Bourguygnon;* 6° *Halas ce n'est pas.* La chanson à trois voix commence ainsi : *Ha traytre Amours.* Le troisième livre du même recueil, marqué *Canti C., n° cento cinquanta,* et publié à Venise, en 1503, renferme trois chansons à quatre voix de Stokem ; elles commencent par ces mots : 1° *Jay pris mon bourdon;* 2° *Serviteur soye;* 3° *Je sui Dalemagne* (Je suis d'Allemagne). On trouve aussi un *Et in terra pax,* tiré de la messe à quatre voix *De Beata Virgine,* par *Jean Stockem,* dans le recueil de fragments de messes (*Fragmenta missarum*) publié par Petrucci, en 1509, petit in-4° oblong.

STOLI (Antoine), chanoine romain, n'est connu que par un écrit intitulé : *Metodo grafico di riduzzione delle note di musica in cifre numeriche ad uso dell' armonographia, dal canonico Stoli; in Roma, tipografia Salviucci,* 1841, in-8° avec planches lithographiées.

STOLL (François de Paule), guitariste distingué, est né le 26 avril 1807, au château de Schœnbrunn, près de Vienne. Par inclination, il apprit dans sa jeunesse à jouer de la guitare, et quoiqu'il ne fût alors qu'amateur, il acquit sur cet instrument une habileté remarquable. Plus tard, il perfectionna son talent sous la direction de Giuliani, et Fœrster lui donna des leçons de composition. Après avoir parcouru avec succès l'Allemagne, la Russie, la France et la Hollande, il s'est fixé à Amsterdam, où il se trouvait en 1843. Stoll a publié, dans cette ville et à Vienne, quelques pièces pour son instrument, entre autres des variations, op. 2, 7, 8, 9; Vienne, Pennauer; des danses et des valses.

STOLLE (Philippe), téorbiste et compositeur allemand, né en Bohême, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Après avoir été attaché quelque temps au prince électoral de Saxe, il obtint la place d'administrateur des mines à Magdebourg. Il occupait cette position lorsqu'il publia l'ouvrage qui a pour titre : *David Schirmers singende Rosen, oder Sitten und Tugenlieder, in die Musik gebracht, durch Ph. Stollen* (les Roses chantantes de David Schirmer, ou chansons morales et de mœurs mises en musique par Ph. Stolle); Dresde, 1654, in-fol.

STOLLE (Gotthard-Antoine), virtuose sur le trombone, était moine du couvent de Kœnigsal, en Bohême. Il naquit à Kunersdorf, le 27 janvier 1739. Un franciscain, nommé *le père Hermolaüs,* fut le maître qui lui enseigna à jouer de son instrument. Après la suppression de son monastère, il se retira à Prague, et forma quelques bons élèves trombonistes. Déjà âgé de cinquante-huit ans, le P. Stolle se fit entendre à la cour de Dresde, en 1797, et fut admiré comme un prodige. L'électeur de Saxe lui fit présent d'une tabatière d'or, en témoignage de sa satisfaction. Stolle mourut à Prague, le 29 mai 1814, laissant en manuscrit douze concertos pour trombone et quelques thèmes variés.

STOLLEWERK (Mademoiselle Nina), compositeur, née à Vienne vers 1825, est élève de Simon Sechter. Elle s'est particulièrement distinguée, dès l'âge de seize ans, par le goût et le charme de ses *Lieder;* mais elle a écrit aussi de grandes et sérieuses compositions, au nombre desquelles on remarque une messe (en *fa*), qui a été exécutée à Vienne, dans l'été de 1846, à l'église des Franciscains. Les œuvres publiées par mademoiselle Stollewerk sont : 1° *Eliza's erstes Begegnen* (les Premières rencontres d'Élisa), poëme à voix seule avec piano; Vienne, Glœggl. 2° *Grubenfahrt* (la Descende dans les mines), *idem,* op. 2; *ibid.* 4° *Wo bist du?* (Où es-tu?) *idem,* op. 3; Vienne, Diabelli. 4° Trois *Lieder* idem, op. 4; Leipsick, Kistner. 5° Deux poëmes *idem,* op. 5; Vienne, Witzendorf. 6° *Wunsch und Gruss* (Souhait et compliment), chanson de nourrice *idem,* op. 6; Vienne, Diabelli.

STOLLIUS (Jean), dont le nom allemand était vraisemblablement **STOLLE**, naquit vers 1560, à Calemberg, en Saxe. Après avoir été quelque temps *cantor* à Reichenbach, il alla remplir des fonctions semblables à Zwickau, en 1591; puis il fut appelé à Weimar, avec le titre de maître de chapelle. On a de cet artiste : 1° *Epicedia, oder Grab-Lieder beym Tode Herzogs Johann, mit 4 und 8 Stimmen* (Chant funèbre sur la mort du duc Jean de Saxe, à quatre et à huit voix). 2° Motet de noces sur le texte : *Wer die Braut hat, der ist den Brautigam,* à six voix; *ibid.,* 1614.

STOLZ (Rosine), dont les noms véri-

tables, suivant M. Scudo (1), sont **ROSE NIVA**, mais dont l'acte de naissance porte ceux de **VICTORINE NOEB**, est née à Paris, le 13 février 1815. Jusqu'à l'âge de onze ans, son éducation fut complétement négligée, et la misère dans laquelle languissait sa mère, seul soutien de quatre enfants, fut cause du peu de soins donnés à sa personne dans son enfance. Douée d'une voix de *mezzo soprano* naturellement accentuée et d'une rare intelligence, elle fut admise, en 1826, dans l'école de musique dirigée par Choron, et, dirigée dans ses études par un maître de cette institution, nommé *Ramier*, elle y développa ses qualités instinctives pour le chant d'expression auxquelles il manqua malheureusement toujours un bon mécanisme de vocalisation. La révolution de juillet 1830 ayant amené la suppression de l'institution de musique religieuse de Choron, *Rose Niva*, ou plutôt *Victorine Noeb* en sortit, après quatre ans et demi d'études, et n'eut d'abord d'autre ressource que de se faire choriste de théâtre. Arrivée à Bruxelles, en 1832, sous le nom de *madame Ternaux*, elle entra dans les chœurs du Théâtre-Royal. Snel, alors chef d'orchestre et directeur de musique de ce théâtre, frappé de l'intelligence dramatique de cette jeune fille, lui fit chanter quelques petits rôles. Dans la même année, elle quitta cette position pour aller à Spa, où elle fut engagée comme seconde chanteuse pour la saison. Elle y débuta sous le nom de *mademoiselle Héloïse*. Après la clôture du théâtre de Spa, elle fut attachée pendant quelques mois au théâtre d'Anvers, où elle ne fut pas remarquée; puis elle eut, en 1833, un engagement au théâtre de Lille, où elle prit le nom de *Stolz*, qu'elle a conservé depuis lors. Elle eut peu de succès dans cette ville, où elle débuta par le rôle de *Nicette* dans *le Pré aux Clercs* d'Hérold. En 1834, elle chanta à Amsterdam, dans l'opéra français; puis elle retourna à Anvers, et quelques mois après, elle rentra au théâtre de Bruxelles, comme premier rôle du grand opéra. Ce fut alors que, blessée par l'accueil peu bienveillant que lui faisait le public, elle vint me demander mon opinion sur sa voix et sur son talent. Je la fis chanter et je fus immédiatement intéressé par son accentuation dramatique et par la largeur de son stlye; mais je ne lui cachai pas les défauts de son éducation vocale ainsi que l'inégalité de quelques notes du médium de sa voix. Cassel, élève de Garat et bon professeur de chant, était alors à Bruxelles; je conseillai à madame Stolz de prendre de lui quelques leçons pour améliorer sa mise de voix, ce qu'elle fit. Dans l'année suivante, Nourrit vint à Bruxelles et choisit *la Juive*, d'Halévy, pour un des ouvrages qu'il voulait chanter; je lui recommandai la jeune femme qui devait chanter le rôle de *Rachel*, et lui en parlai comme d'une artiste douée de précieuses qualités. Elle s'y révéla en effet et me donna la certitude de ses succès futurs, lorsqu'on écrirait pour elle des rôles où ses qualités personnelles seraient mises en évidence. Le 2 mars 1837, elle épousa, à Bruxelles, M. *Lescuyer*, de Rouen, régisseur du Théâtre-Royal de cette ville; bientôt après, elle partit pour Paris, avec une lettre de recommandation que je lui donnai pour M. Duponchel, directeur de l'Opéra, et, le 25 août de la même année, elle débuta dans *la Juive*, pendant une absence de mademoiselle Falcon. Elle y réussit par ses qualités, en dépit de ses défauts, qui furent constatés par la critique. Suivant le conseil que je lui avais donné, elle prit un maître de vocalisation et ses progrès furent remarqués dans le rôle du page, du *Comte Ory*. Le premier ouvrage qu'on écrivit pour elle fut *la Xacarilla*, de Marliani, en 1839; elle y eut un brillant succès dans le rôle du matelot. Ce fut surtout dans *la Favorite*, de Donizetti, représentée le 29 novembre 1840, que madame Stolz conquit une position assurée dans l'opinion publique; son chant y fut pur et large; son action dramatique, pleine de chaleur et de sensibilité. *La Reine de Chypre* (décembre 1841), et le rôle d'*Odette*, dans *Charles VI* (mars 1843), achevèrent de consolider la réputation de cette cantatrice, et démontrèrent que je ne m'étais pas trompé lorsque j'avais jugé qu'elle ne pouvait réussir que dans des ouvrages écrits pour elle; car elle ne fut que médiocre dans les rôles de l'ancien répertoire. *Le Lazzarone*, d'Halévy, et *Marie Stuart*, de Niedermeyer (1844), lui fournirent aussi des occasions de mettre en relief ses qualités personnelles. Dans les années 1845 et 1846, sa voix subit de notables altérations; elle ne réussit pas dans *l'Étoile de Séville*, écrite pour elle par Balfe; et le changement d'administration de l'Opéra l'obligea de prendre sa retraite en 1847; car elle avait abusé de son influence sur le directeur auquel on venait de donner un successeur, pour faire écarter de ce théâtre les artistes dont le talent lui donnait de l'ombrage, tels que Baroilhet et madame Dorus, voulant que tous les éléments de succès fussent concentrés

(1) *Critique littéraire et musicale*, p. 411.

en elle seule. Après sa retraite, elle voyagea pour donner des représentations dans les départements de la France et à l'étranger, jusqu'à ce que la perte totale de son organe vocal l'eût fait enfin disparaître de la scène. J'ignore quel est le lieu de sa retraite. On a publié : 1° *Madame Rosine Stolz ; souvenirs biographiques et anecdotiques*, par M. Julien Lamer ; Paris, 1847, in-16. 2° *Les Adieux de madame Stolz ; sa retraite de l'Opéra, sa vie théâtrale, ses concurrentes, son intérieur, etc.*, par M. Cantinjou ; Paris, 1847, in-18.

STOLZE (Georges-Christophe), né le 17 mars 1762, à Erfurt, commença son éducation à l'école Saint-Michel de cette ville, et apprit fort jeune à jouer de l'orgue, sous la direction de Georges-Henri Reichardt, organiste de l'église des Négociants. Depuis 1776 jusqu'en 1786, il fréquenta le gymnase d'Erfurt, et dans le même temps il remplit les fonctions d'organiste à Saint-Thomas. Le 17 septembre 1786, il fut nommé *cantor* de l'église Saint-Michel. Il employa le temps que lui laissaient les fonctions de cette place à écrire des pièces d'orgue dans le style de son maître Reichardt. En 1794, la place de *cantor* de l'église des Prédicateurs lui fut donnée et dans l'année suivante, il succéda à Georges-Pierre Weimar comme directeur de musique de la même église. Il conserva cette place jusqu'en 1828, époque où il obtint sa pension de retraite, après trente-quatre ans de service. Il mourut à Erfurt, le 23 août 1830, à l'âge de soixante-huit ans, laissant en manuscrit des mélodies de cantiques et des pièces d'orgue qui ont été publiées en partie, après sa mort, par son second fils.

STOLZE (Henri-Guillaume), deuxième fils du précédent, est né le 1er janvier 1801, à Erfurt. L'excellent organiste Kittel fut son premier maître de musique et de piano, mais le jeune Stolze n'était âgé que de huit ans lorsque cet homme distingué mourut. Il resta dès lors livré à ses propres efforts pour la direction de ses études. Plus tard, il reçut des leçons du directeur de musique Gebhardi pour l'orgue et la composition, puis il devint élève de Fischer, successeur de Kittel, et apprit aussi à jouer du violon. Pendant les années 1814 à 1821, où Stolze fréquenta le collége d'Erfurt, il remplaça souvent son maître à l'orgue dans le service divin. Le 19 juin 1824, il obtint la place d'organiste à Clausthal, dans le Harz, et peu de temps après il devint organiste de la ville et du château de Zelle, professeur du collége et de l'école des jeunes filles. Il y organisa une société de chant et de concerts où il fit exécuter les symphonies de Mozart, de Beethoven, et ses propres compositions : lui-même s'y fit remarquer par son talent sur le piano. On a publié de cet artiste : 1° Des petites pièces de piano, à deux et à quatre mains, avec ou sans accompagnement, à Erfurt, chez Andrea. 2° Des danses pour l'orchestre, Wolfenbuttel, chez Hartmann. 3° Des fugues pour l'orgue, op. 3, 7 et 21. 4° Trente petites pièces faciles pour orgue, op. 22. 5° Le livre complet des mélodies chorales pour la Thuringe (*Allgem. Choral melodieenbuch*, etc.). 6° Chants à quatre voix d'hommes, op. 11, 26 et 47. 7° Quatre *Lieder* à voix seule avec piano, op. 11. 8° Introduction, variations et finale pour piano à quatre mains, op. 27 et 28. 9° Variations pour violoncelle et piano, op. 6. 10° L'oratorio *Die Eroberung Jerusalems* (la Prise de Jérusalem), op. 40. 11° Cent *Lieder* à une, deux, trois et quatre voix avec piano, op. 9, divisé en trois parties ; *ibid.* 12° Un hymne à quatre voix et orchestre, op. 3 ; *ibid.* 13° Des cantates et motets avec et sans accompagnement. 14° Un livre de mélodies chorales pour les églises du Hanovre, en trois parties ; Hanovre, Kruchwitz. Stolze a écrit aussi la musique de l'opéra en trois actes *Claudine de Villabella*, de Gœthe.

STOLZENBERG (Christophe), né à Wertheim, en Saxe, le 21 février 1690, était âgé de près de vingt ans lorsqu'il commença à cultiver la musique pour en faire sa profession. En 1711, il fut nommé *cantor* à Sulzbach, et deux ans après, il entra au collége de Ratisbonne, en qualité de professeur de chant. En 1720, il avait déjà composé trois années complètes de musique d'église, des cantates, et des concertos pour divers instruments. Il vivait encore à Ratisbonne, en 1741.

STOLZER (Thomas), fut un des musiciens allemands les plus distingués qui vécurent au commencement du seizième siècle. Il naquit à Schweidnitz, en Silésie, vers 1490, et fut maître de chapelle de Louis de Hongrie, qui monta sur le trône en 1516. Stolzer mourut le 29 août 1526. Un poëte de la Silésie a dit de lui :

> Stolcerus vagulis certans Syrenibus undas
> Occupat ; o vestrum turba canora decus !

Hermann Fink place Stolzer au nombre des musiciens allemands les plus remarquables de son temps. On trouve des morceaux de sa composition dans les recueils qui ont pour titres : 1° *Hundert und fünffzehen guter newer*

Liedlein, mit vier, fünff, sechs Stimmen, vor nie im truck aussgangen, deutsch, frantzœsisch, welsch und lateinisch, etc. (Cent quinze nouvelles chansons à quatre, cinq, six voix, en allemand, français, flamand et latin, non précédemment imprimées, etc.); Nuremberg, Jean Ott, 1544, in-4°. 2° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile usquam est editum, etc.; Noribergæ, arte Hieronymi Graphæi etc.*, 1537, petit in-4° oblong. 3° *Tomus primus Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in Harmonias quatuor aut quinque vocum redactorum; Norimbergæ, apud Joh. Petreium*, 1538, petit in-4° obl. 4° *Tomus secundus*, etc.; *ibid.*, 1539. 5° *Symphoniæ jucundæ atque adeo breves quatuor vocum; Vitebergæ*, 1538, *par Georg. Rhau.* 6° *Vesperarum precum officia, psalmi feriarum, et dominicalium dierum totius anni*, etc.; *Vitebergæ*, 1540, *apud G. Rav* (*sic*). 7° *Sacrorum hymnorum liber primus. Centum et tringinta quatuor hymnos continens, ex optimis quibusque authoribus musicis collectus inter quos primi artifices in hac æditione sunt Thomas Stolzer, Henricus Finck, Arnoldus de Bruck, et alii quidam; Vitebergæ, apud Giorgium Rhav*, 1542, petit in-4° obl. 8° *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ. Tomi duo; Vitebergæ, apud G. Rhav*, 1545, petit in-4° obl.

STORACE (Anne-Céline), cantatrice distinguée, était fille d'un contrebassiste italien qui s'était fixé en Angleterre. Elle naquit à Londres, en 1761. Son père lui donna les premières leçons de musique, puis l'envoya au Conservatoire de l'*Ospedaletto*, à Venise, où elle devint élève de Sacchini pour le chant. En 1780, elle débuta au théâtre de *la Pergola*, à Florence, avec un brillant succès. L'année suivante, elle chanta à Parme, et dans l'automne de 1782, elle brilla au théâtre de *la Scala*, à Milan. En 1784, l'empereur Joseph II la fit engager pour le théâtre impérial de Vienne, et lui assura un traitement de mille ducats, somme considérable pour cette époque. Après le carnaval de 1787, elle quitta Vienne, pour aller à Venise, et de là à Londres, où elle arriva en 1788. Elle y fut bientôt mise au rang des premières cantatrices de l'époque. Elle chanta avec un prodigieux succès au festival de la commémoration de Hændel, en 1790, puis elle s'engagea au théâtre de Drury-Lane. Elle ne quitta ce théâtre qu'après la mort de son frère, en 1796. Alors elle retourna en Italie, chanta aux théâtres du Turin et de Milan dans les années 1798 et 1799, et, enfin, elle se retira, en 1801, dans une maison de campagne près de Londres, où elle mourut en 1814.

STORACE (Étienne), frère de la cantatrice de ce nom, naquit à Londres, en 1763. Son père lui donna les premières leçons de musique et lui fit faire de si rapides progrès, qu'à l'âge de onze ans, Storace exécutait avec beaucoup de correction les ouvrages les plus difficiles de Tartini. Vers cette époque, son père l'envoya en Italie, où il étudia le clavecin, le violon et le contrepoint. Il s'y lia d'amitié avec le chanteur Kelly, qui, plus tard, lui fut utile en Angleterre. De retour dans ce pays, Storace alla d'abord s'établir à Bath; mais n'y ayant pas trouvé plus d'occasions qu'à Londres d'y faire usage de ses talents en musique, il fut obligé d'avoir recours à la peinture de portraits, où il avait quelque habileté. Enfin, Kelly lui procura un engagement au théâtre de Drury-Lane, comme compositeur. Son premier ouvrage fut un brillant début qui lui fit obtenir des éditeurs de musique un prix beaucoup plus élevé pour les morceaux de ses opéras que celui qu'on avait accordé précédemment. Ses ouvrages se succédaient avec rapidité, et sa réputation commençait à s'étendre, lorsqu'une goutte remontée lui donna la mort à l'âge de trente-trois ans, dans le mois de mars 1796. Il avait épousé la fille du célèbre graveur Hull, et en avait eu plusieurs enfants. Storace était un compositeur fécond en idées originales, et traitait particulièrement avec un rare talent les morceaux d'ensemble et les finales de ses opéras. Voici la liste de ceux qu'il a fait représenter au théâtre de Drury-Lane, à Londres : 1° *Le Docteur et l'Apothicaire*, en 1788. 2° *Haunted tower* (la Tour enchantée), opéra-comique, en 1789. 3° *No song, no supper* (Point de chanson, point de souper), 1790. 4° *Le Siége de Belgrade*, opéra-comique, 1791. 5° *L'Antre de Trophonius*, farce, 1791. 6° *Les Pirates*, opéra semi-seria, 1792. 7° *Didon*, opéra sérieux en trois actes, 1792. 8° *The Prize* (le Prix), intermède, 1793. 9° *Le premier de juin*, idem, 1794. 10° *Cherokee*, opéra-comique, 1794. 11° *Lodoïska*, opéra-romantique, 1794. 12° *My Grand-Mother* (Ma Grand'Mère), farce, 1795. 13° *Mahmoud*, opéra, 1796. 14° *The iron Chest* (le Coffre de Fer), 1796.

STORCH (Antoine-M.), compositeur et corniste, fut d'abord membre de l'orchestre à Posen (1830-1836), puis se rendit à Vienne, où

il devint directeur de musique d'une société de chant d'hommes. En 1845, il fut nommé chef d'orchestre du théâtre de la Porte de Carinthie. Cet artiste s'est distingué par l'originalité de ses chants pour des chœurs d'hommes; ses principaux ouvrages pour le chant sont : 1° *Das Vœgelein* (le Petit Oiseau), poëme à voix seule avec piano, cor ou violoncelle; Vienne, Witzendorf. 2° *La Nonne*, ballade à voix seule avec piano, op. 11 ; *ibid.* 3° Chants populaires de la Basse-Autriche, *idem*, op. 12; *ibid.* 4° *Die Karthause* (la Chartreuse), poëme à 4 voix d'hommes (solo et chœur), avec quatre cors *ad libitum*, op. 15; Vienne, Mechetti. 5° *Kriegers Heimkehr* (Retour du Guerrier), poëme pour deux ténors et trois basses (quintette et chœur), op. 18; Vienne, Haslinger. 6° *Grün* (la Verdure), chant à quatre voix d'hommes avec quatre cors, op. 19 ; *ibid.* 7° *Morgengrüsse* (Salut du matin), chant pour quatre voix d'hommes seules, op. 20; *ibid.* 8° *Leben und Lied* (Vie et Chant), double chœur à huit voix, op. 21 ; Vienne, Glœggl. 9° *Vor der Schlacht* (Avant la Bataille), chant pour des voix d'hommes, op. 22; *ibid.* 10° Chanson à boire pour quatre voix d'hommes, op. 27 ; Vienne, Müller. 11° *Après la Bataille*, poëme pour des voix d'hommes ; Vienne, Witzendorf. 12° Chant de Bohémiens pour quatre basses et quatre cors ; Vienne, Müller. 13° Offertoire (*Ave Regina*), pour quatre voix d'hommes ; Vienne, Mechetti. 14° *Miserere mei Deus*, idem ; *ibid.* 15° *Tantum ergo*, idem ; Vienne, Müller. Les biographes allemands ne fournissent aucun renseignement sur cet artiste, et ne le mentionnent même pas.

STORIONI (Laurent) fut le dernier luthier de quelque mérite qui travailla à Crémone, et succéda aux Guarneri. Il naquit dans cette ville, en 1751, et commença à travailler sous son nom, en 1776, car on connait des violons de lui qui portent cette date. Il est vraisemblable qu'il mourut dans un âge peu avancé, car ses derniers produits ne dépassent pas 1795. Les violons et les basses de Storioni sont des imitations des instruments de Stradivari ; mais les proportions ne sont pas toujours exactement observées. Cependant, on connait de lui des violons qui ne manquent pas de qualité. Leur prix est celui des instruments italiens de troisième ordre. Ses violoncelles surtout se font remarquer par le volume du son.

STRADELLA (Alexandre), célèbre compositeur et chanteur, naquit à Naples, vers 1645. Aucun renseignement n'est parvenu jusqu'à nous sur la direction de ses études, le nom de ses maîtres, et vraisemblablement la touchante histoire de ses malheurs serait maintenant ignorée, malgré la réputation qu'il se fit par ses talents, si le médecin Bourdelot, son contemporain, ne nous l'avait transmise dans les mémoires manuscrits qui ont servi de base à l'informe histoire de la musique écrite par son neveu Bonnet. Burney pense que Bourdelot s'est trompé en disant, au commencement de cette histoire, que la république de Venise avait invité Stradella à écrire pour les théâtres de cette ville, parce qu'aucune pièce de sa composition ne paraît dans le Catalogue des opéras représentés à Venise dans le dix-septième siècle; toutefois, il serait possible qu'il eût été engagé pour quelque ouvrage de ce genre, et que l'aventure qui le fit s'éloigner précipitamment de Venise ne lui eût pas permis de l'achever et de le faire représenter. Quoi qu'il en soit, voici comment Bourdelot rapporte cette aventure, et la fin malheureuse de Stradella (1) :

« Un nommé Stradel (2), fameux musicien » qui était à Venise gagé par la république, » pour composer la musique des opéras, qui y » sont si considérables pendant le cours du » carnaval, ne charmait pas moins par sa voix » que par sa composition. Un noble vénitien, » nommé Pig... (3), avait une maîtresse qui » chantait assez proprement; il voulut que ce » musicien lui donnât la perfection du chant » et allât lui montrer chez elle, ce qui est assez » contraire aux mœurs des Vénitiens dont la » jalousie est à l'excès; après quelques mois » de leçons, l'écolière et le maître se trouvèrent avoir tant de sympathie l'un pour » l'autre, qu'ils résolurent de s'en aller en» semble à Rome, quand ils en trouveraient » l'occasion, qui n'arriva que trop tôt pour » leur malheur ; ils s'embarquèrent une belle » nuit pour Rome. Cette évasion mit au déses» poir le noble vénitien, qui résolut, à quel» que prix que ce fût, de s'en venger par la » mort de l'un et de l'autre; il envoya aussi» tôt chercher deux des plus célèbres assassins » qui fussent alors dans Venise, avec lesquels » il convint d'une somme de trois cents pis» toles pour aller assassiner Stradel et sa mal» tresse, et promit encore de les rembourser » des frais du voyage, et leur donna la moitié

(1) *Histoire de la musique et de ses effets* (Paris, 1715, p. 59 et suiv.

(2) C'est ainsi que Bourdelot appelle *Stradella*.

(3) Pignaver ?

» d'avance, avec un mémoire instructif pour » l'exécution du meurtre. Ils prirent le chemin » de Naples, où étant arrivés, ils apprirent » que Stradel était à Rome avec sa maîtresse, » qui passait pour sa femme; ils en donnèrent » avis au noble vénitien, et lui mandèrent » qu'ils ne manqueraient pas leur coup, s'ils » le trouvaient encore à Rome, et le prièrent » de leur envoyer des lettres de recommanda- » tion pour l'ambassadeur de Venise à Rome, » afin d'être sûrs d'un asile. Étant arrivés, » ils prirent langue, et surent que le lende- » main Stradel devait donner un opéra spiri- » tuel dans Saint-Jean de Latran, à cinq » heures du soir, que les Italiens appellent » *oratorio*, où les assassins ne manquèrent » pas de se rendre, dans l'espérance de faire » leur coup, quand Stradel s'en retournerait » le soir chez lui avec sa maîtresse; mais l'ap- » probation que tout le peuple fit du concert » de ce grand musicien, jointe à l'impression » que la beauté de sa musique fit dans le » cœur de ces assassins, changea comme par » miracle leur fureur en pitié, et tous deux » convinrent que c'était dommage d'ôter la » vie à un homme dont le beau génie pour la » musique faisait l'admiration de toute l'Italie; » de sorte que frappés d'un même esprit, ils » résolurent de lui sauver la vie plutôt que de » la lui ôter; ils l'attendirent en sortant de » l'église, et lui firent dans la rue un compli- » ment sur son *oratorio*, et lui avouèrent le » dessein qu'ils avaient eu de le poignarder » avec sa maîtresse pour venger Pig..., noble » vénitien, du rapt qu'il lui avait fait; mais » que touchés des charmes de sa musique, ils » avaient changé de résolution, et lui conseil- » lèrent de partir dès le lendemain pour trou- » ver un lieu de sûreté; et qu'ils allaient man- » der à Pig... qu'il était parti de Rome la » veille qu'ils étaient arrivés, afin de n'être » pas soupçonnés de négligence. Stradel ne se » le fit pas dire deux fois, il partit pour Turin » avec sa maîtresse. Madame Royale d'aujour- » d'hui était pour lors régente; ces assassins » retournèrent à Venise et persuadèrent au » noble vénitien que Stradel était parti de » Rome, comme ils l'avaient mandé, pour s'en » aller à Turin, où il est bien plus difficile de » faire un meurtre d'importance que dans les » autres villes d'Italie, à cause de la garnison » et de la sévérité de la justice, qui n'a pas » tant d'égard aux asiles qui servent de refuge » aux assassins, si ce n'est chez les ambassa- » deurs; mais Stradel n'en fut pas quitte, car » le noble vénitien songea aux moyens d'exé- » cuter sa vengeance à Turin, et pour en être » plus sûr, il y engagea le père de sa maî- » tresse, lequel partit de Venise avec deux » autres assassins pour aller poignarder sa » fille et Stradel à Turin, ayant des lettres de » recommandation de M. l'abbé d'Estrade, » pour lors ambassadeur de France à Venise, » adressées à M. le marquis de Villars aussi » ambassadeur de France à Turin. M. l'abbé » d'Estrade lui demandait sa protection pour » trois négociants qui devaient faire quelque » séjour à Turin, qui étaient ces assassins, » lesquels faisaient régulièrement leur cour à » M. l'ambasseur, en attendant l'occasion de » pouvoir exécuter leur dessein avec sûreté; » mais madame la duchesse Royale, ayant ap- » pris le sujet de l'évasion de Stradel, fit » mettre sa maîtresse dans un couvent, con- » naissant bien l'humeur des Vénitiens qui ne » pardonnent jamais une pareille injure, et se » servit du musicien pour sa musique, lequel » s'allant promener un jour à six heures du » soir sur les remparts de la ville de Turin, il » y fut attaqué par ces trois assassins, qui lui » donnèrent chacun un coup de stylet dans la » poitrine, et se sauvèrent chez l'ambassadeur » de France, comme un asile certain pour » eux; l'action, vue de bien des gens qui se » promenaient aussi sur les remparts, causa » d'abord un si grand bruit que les portes de » la ville furent fermées aussitôt; la nouvelle » en étant venue à Madame Royale, elle or- » donna la perquisition des assassins; on sut » qu'ils étaient chez M. l'ambassadeur de » France, auquel elle envoya les demander; » mais il s'excusa de les rendre sans ordre de » la cour, attendu les privilégés des hôtels des » ambassadeurs pour les asiles. Cette affaire » fit grand bruit par toute l'Italie. M. de Vil- » lars voulut savoir la cause de l'assassinat, » par ces meurtriers, qui lui déclarèrent le » fait; il en écrivit à M. l'abbé d'Estrade, qui » lui manda qu'il avait été surpris par Pig..., » l'un des plus puissants nobles de Venise; » mais comme Stradel ne mourut pas de ses » blessures, M. de Villars fit évader les assas- » sins, dont le père de la maîtresse du noble » vénitien était le chef, laquelle il aurait poi- » gnardée, s'il en avait trouvé l'occasion.

» Mais comme les Vénitiens sont irréconci- » liables pour une trahison amoureuse, Stra- » del n'échappa pas à la vengeance de son » ennemi, qui laissa toujours des espions à » Turin, pour suivre sa marche; de sorte » qu'un an après sa guérison, il voulut par » curiosité aller voir Gênes avec sa maîtresse,

» qu'il appelait Ortensia, que Madame Royale » lui avait fait épouser dans sa convalescence; mais dès le lendemain qu'ils y » furent arrivés, ils furent assassinés dans » leur chambre, et les assassins se sauvèrent » sur une barque qui les attendait dans le » port de Gênes, de sorte qu'il n'en fut plus » parlé depuis. Ainsi périt le plus excellent » musicien de toute l'Italie, environ l'an » 1670. »

Les circonstances de cette aventure sont trop bien détaillées, et appuyées par des noms qui étaient trop connus lorsque Bourdelot écrivait, pour qu'on n'accorde pas une entière confiance à son récit. Mort en 1685, ce médecin a été en quelque sorte le témoin du fait qu'il rapporte. D'ailleurs, à cette époque, si ce fait n'avait été notoire, l'écrivain n'aurait osé compromettre le nom d'une princesse qui vivait encore à la cour de France, et ceux de deux ambassadeurs. Bourdelot ne s'est trompé que sur la date de la mort de Stradella, en la plaçant vers 1670; mais la preuve même de son erreur à cet égard garantit son exactitude dans le reste. Cette preuve se trouve dans le livret d'un opéra intitulé : *La Forza dell' amor paterno*, imprimé à Gênes, en 1678. A la fin de l'avertissement de l'éditeur de cette pièce, on lit ces mots : *Bastando il dirti, che il concerto di sì perfetta melodia sia valore d'un Alessandro, cioè del Signor Stradella, riconosciuto senza contrasto per il primo Apollo della musica* (Il suffit de te dire que le concert d'une mélodie si parfaite est l'œuvre d'un Alexandre, c'est-à-dire de M. Stradella, reconnu sans contestation comme le premier Apollon de la musique). Cette circonstance explique le séjour de Stradella à Gênes : il était allé y écrire un opéra; et c'est après la représentation de cet ouvrage qu'il fut assassiné, mais il est à peu près impossible de dire avec précision en quelle année; on sait seulement, par la date d'un de ses ouvrages, que Stradella vivait en 1681. Cette production est l'oratorio de *Susanna*, en deux parties, pour cinq voix, chœur, violons et basse, dédié à François II, duc de Modène, le 16 avril 1681. L'oratorio que ce grand artiste avait écrit précédemment à Rome coïncide aussi avec le récit de Bourdelot, car il ne précéda que de deux ans l'opéra de Gênes. Cet oratorio est intitulé : *Oratorio di S. Giov. Battista a 5 voci con stromenti dell' Alessandro Stradella*. Burney, qui en possédait la partition manuscrite, adjugée à la vente de sa Bibliothèque pour trois guinées, dit que cet ouvrage est daté de Rome, en 1676. L'aventure de Rome se passa dans cette année. Un charmant duo de cet oratorio a été publié par le P. Martini dans le deuxième volume de son *Esemplare di contrappunto fugato* (p. 17 et suiv.). Ce morceau se trouve aussi dans le quatrième volume de l'*Histoire générale de la musique*, par Burney (p. 118).

Les copies des compositions de Stradella sont rares, parce qu'on n'imprimait plus de musique en Italie à l'époque où il écrivit; la bibliothèque ducale de Modène en possède toutefois un grand nombre qui, la plupart, ont été composés pour la cour de Ferrare, et parmi lesquels on remarque les opéras intitulés : *Corispero; Orazio Cocle sul ponte; Trespolo tutore; Biante*, drame dont une partie était déclamée en prose, et dont le reste était en musique. Ces renseignements sont donnés par Giambatista Dall' Olio, dans les notes de son poëme de *la Musica* (page 65).

La Bibliothèque du Conservatoire de Naples renferme un recueil des cantates de Stradella. L'abbé Santini a quelques-uns de ses madrigaux à cinq voix; j'en possède d'autres, ainsi qu'un air d'église admirable pour voix de ténor, avec *deux viole da braccio, viola di gamba*, et *violone*, que j'ai fait exécuter dans mes concerts historiques. La Bibliothèque de Saint-Marc, de Venise, renferme un recueil de vingt et une cantates du même compositeur, dont six ont été exécutées et publiées à Paris, sous ce titre : *Canti a voce sola dell' insigne A. Stradella legati alla bibliotheca* (*sic*) *San Marco di Venezia dalla nobile famiglia Contarini. Accompagnamento di piano da F. Halevy*. Paris, Léon Escudier. On trouve à la Bibliothèque impériale de Paris, dans un recueil in-4° obl. (Vm 1120), deux *duetti* pour soprano et basse, et un autre duo dans le recueil in-4° (Vm 1175). La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède aussi quelques morceaux de ce musicien, sous les n^{os} 4556 et 4557, et l'on en trouve d'autres au Musée britannique de Londres, cod. 1265, 1272, 1273, et dans la Bibliothèque d'Oxford. M. Angelo Catelani de Modène (voyez ce nom), prépare une monographie de Stradella qui ne peut manquer d'offrir un grand intérêt, car on connaît l'exactitude et les soins intelligents de ce savant. M. Richard, employé de la Bibliothèque impériale de Paris, en a écrit une autre, d'après une correspondance authentique de l'ambassadeur de France, à Turin, concernant l'assassinat du célèbre musicien, dont il a fait la découverte.

STRADIVARI (Antoine), en latin **STRADIVARIUS** (1), le plus célèbre des anciens luthiers italiens, naquit à Crémone. L'excellent luthier M. Vuilliaume, qui a fait plusieurs voyages en Italie pour réunir des documents authentiques concernant cet habile artiste, et n'a épargné ni dépense ni soins pour atteindre son but, n'a pu découvrir la date de sa naissance, parce qu'après la suppression de plusieurs églises de Crémone, leurs archives paraissent avoir été soustraites, cachées, et peut-être anéanties. Heureusement, un monument est resté, qui dissipe les doutes sur l'année où est né le luthier célèbre. Dans les notes de Carlo Carli, banquier à Milan, s'est trouvé un inventaire des instruments qui appartenaient au comte de Salabue, et dont il était dépositaire. On y voit figurer un violon de Stradivarius qui porte intérieurement une étiquette écrite de la main de l'auteur lui-même, et dans laquelle on lit son nom, son âge (quatre-vingt-douze ans), et la date 1736. Stradivarius était donc né en 1644. Élève de Nicolas Amati, il fabriqua dès 1667, c'est-à-dire à l'âge de vingt-trois ans, quelques violons qui n'étaient que la reproduction exacte des formes de son maître, et dans lesquels il plaçait l'étiquette de Nicolas. Ce ne fut qu'en 1670 qu'il commença à signer ses instruments de son propre nom. Dans les vingt années qui s'écoulèrent jusqu'en 1690, il produisit peu. On serait tenté de croire que l'artiste était alors plus occupé d'essais et de méditations sur son art que de travaux au point de vue du commerce. 1690 est une époque de transition dans le travail d'Antoine Stradivari. C'est alors qu'il commença à donner plus d'ampleur à son modèle, à perfectionner les voûtes, et qu'il détermina les épaisseurs d'une manière plus rigoureuse. Son vernis est plus coloré ; en un mot, ses produits ont pris un autre aspect ; cependant on y retrouve encore des traditions de l'école de Nicolas Amati. Les luthiers de l'époque actuelle les désignent sous le nom de *Stradivarius amatisé*. En 1700, l'artiste est parvenu à sa cinquante-sixième année. Son talent est alors dans toute sa force, et depuis cette époque jusqu'en 1725, les instruments qui sortent de ses mains sont autant d'œuvres parfaites. Il ne tâtonne plus : certain de ce qu'il fait, il porte dans les moindres détails le fini le plus précieux. Son modèle a toute l'ampleur désirable ; il en dessine les contours avec un goût, une pureté qui, depuis un siècle et demi, excitent l'admiration des connaisseurs. Le bois, choisi avec le discernement le plus fin, réunit à la richesse des nuances toutes les conditions de sonorité. Pour le fond, comme pour les éclisses, il change alors les dispositions, le place sur maille, et non plus sur couche. Les voûtes de ses instruments, sans être trop élevées, s'abaissent en courbes adoucies et régulières qui leur laissent toute la flexibilité nécessaire. Les ouïes, coupées de main de maître, deviennent des modèles pour tous ses successeurs. La volute, qui a pris un caractère plus sévère, est sculptée dans une grande perfection. Les beaux tons chauds du vernis de Stradivarius datent de cette époque : la pâte en est fine et d'une grande souplesse. A l'intérieur de l'instrument, le travail de l'artiste n'offre pas moins de perfection : tout y est fait avec le plus grand soin. Les épaisseurs sont fixées d'une manière rationnelle et se font remarquer par une précision qui n'a pu être atteinte que par de longues études. Le fond, la table et toutes les parties qui composent l'instrument sont dans un rapport parfait d'harmonie. Ce furent sans doute aussi des essais réitérés et des observations persévérantes qui le conduisirent à faire, dans toute cette période de sa carrière productive, les tasseaux et les éclisses de ses violons en bois de saule, dont la légèreté spécifique surpasse celle de tous les autres bois. Au résumé, tout a été prévu, calculé, déterminé d'une manière certaine dans ces instruments admirables. La barre seule est trop faible, par suite de l'élévation progressive du diapason, depuis le commencement du dix-huitième siècle, laquelle a eu pour résultat inévitable une augmentation considérable de tension, et une pression beaucoup plus grande exercée sur la table. De là est venue la nécessité de rebarrer tous les anciens violons et violoncelles.

A la même époque où Stradivari était parvenu à la perfection dont il vient d'être parlé, et lorsqu'il travaillait avec la certitude des résultats, il s'est quelquefois écarté de son type définitif pour satisfaire des fantaisies d'artistes ou d'amateurs. C'est ainsi qu'il a fait des violons d'un patron plus allongé : leur aspect a moins de grâce, mais les mêmes soins ont présidé à leur confection ; tout y est proportionné à cette modification de la forme pour maintenir l'équilibre dans les vibrations. Dans ces

(1) Cette notice est extraite de mon livre intitulé : *Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius, précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet, etc.*; Paris, Vuilliaume, luthier, rue de Nemours, nº 3, aux Thernes, 1856, 1 vol. grand in-8º.

instruments, comme dans d'autres, sortis des mains de l'artiste à cette période de sa vie, la sonorité a cette puissance noble, ce brillant, cette distinction qui ont assuré partout la grande renommée de Stradivarius. Les instruments produits par lui de 1725 à 1730 ont encore de la qualité; toutefois, le travail n'a pas la même perfection. Les voûtes sont un peu plus arrondies, d'où résulte un peu moins de clarté dans le son; la délicatesse et le fini du travail s'altèrent progressivement; le vernis est plus brun. La fabrication paraît aussi se ralentir; car on rencontre moins d'instruments de cette époque que de la précédente, proportion gardée. En 1730, et même un peu avant, le cachet du maître disparaît presque complétement. Un œil exercé reconnaît que les instruments ont été faits par des mains moins habiles. Lui-même en désigne plusieurs comme ayant été faits simplement sous sa direction : *sub disciplina Stradivarii.* Dans d'autres, on reconnaît la main de Charles Bergonzi et des fils de Stradivari, *Omobono* et *Francesco.* Après la mort de cet homme célèbre, beaucoup d'instruments non terminés existaient dans son atelier; ils furent achevés par ses fils. La plupart portent son nom dans l'étiquette imprimée : de là résultent l'incertitude et la confusion à l'égard des produits des derniers temps.

Stradivari n'a fait qu'un petit nombre d'altos : tous sont de grand format. Leur qualité de son, pénétrante, noble, sympathique, est de la plus grande beauté. Les violoncelles sortis de ses mains sont en plus grande quantité : on y remarque la même progression ascendante que dans les violons pour la perfection du travail et le fini précieux. Ces instruments sont de deux dimensions, l'une grande, à laquelle on donnait autrefois le nom de *basse;* l'autre plus petite, qui est le *violoncelle* proprement dit. A la première de ces catégories appartient la basse de M. Servais, professeur au Conservatoire royal de Bruxelles, et virtuose dont la renommée est universelle. La sonorité de ce bel instrument a une puissance extraordinaire, réunie au moelleux argentin. Le violoncelle de l'artiste distingué M. Franchomme est de l'autre patron; il appartint autrefois à Duport : c'est un instrument du plus grand prix. On préfère aujourd'hui ce patron, dont les dimensions sont commodes pour l'exécution des difficultés. Il faut la main de Servais pour une basse aussi grande que la sienne. Les violoncelles de Stradivari ont une immense supériorité sur tous les instruments du même genre : leur voix puissante a une ampleur, une distinction de timbre et un brillant que rien n'égale. Ces précieuses qualités résultent, d'une part, du choix des bois, de l'autre, de la force des épaisseurs, qui sont traitées d'une manière large, et enfin du rapport exact de toutes les parties de l'instrument, lesquelles sont équilibrées pour que les vibrations soient libres, énergiques et prolongées; ce qui assure la supériorité de ces instruments est, comme dans les violons, l'application constante des lois de l'acoustique.

A l'époque où Stradivari travaillait, les violes de toute espèce étaient encore en usage dans les orchestres; lui-même en fabriqua beaucoup de diverses formes et dimensions, à six et à sept cordes, ainsi que des quintons à dos plat, avec des éclisses élevées et des tables voûtées; enfin, des guitares, des luths et des mandores. Un de ces derniers instruments, construit par ce grand artiste, est la propriété de M. Vuilliaume, célèbre luthier de Paris. La finesse du travail et la beauté du vernis sont très-remarquables; les sculptures de la tête sont d'une rare délicatesse, et, dans son ensemble comme dans ses détails, ce joli instrument réunit tous les genres de perfections.

Deux choses sont également dignes d'attention dans les travaux d'Antoine Stradivari, à savoir, l'excellence de ses instruments et leur nombre presque infini. Il est vrai que la multiplicité de ses produits s'explique par le grand âge où il parvint et par sa persévérance au travail, qui se soutint jusqu'à ses derniers jours. Stradivari fut du petit nombre de ces hommes d'élite qui, se posant pour but la perfection, autant qu'il est donné à l'humanité de l'atteindre, ne s'écartent pas de la route qui peut les y conduire, que rien ne distrait, que rien ne détourne de leur objet; que les déceptions ne découragent pas, et qui, pleins de foi dans la valeur de cet objet, comme dans leurs facultés pour le réaliser, recommencent incessamment ce qu'ils ont bien fait, pour arriver au mieux possible. Pour Stradivari, la lutherie fut le monde tout entier; il y concentra toute sa personnalité. C'est comme cela qu'on s'élève, quand l'aptitude répond à la volonté. La longue existence de quatre-vingt-treize ans, qui fut celle de l'artiste objet de cette notice, s'écoula tout entière dans un atelier, en face d'un établi, le compas ou l'outil à la main.

On a vu précédemment qu'Antoine Stradivari termina un violon à l'âge de quatre-vingt-

douze ans, en 1736. Déjà il s'était préparé à la mort depuis plusieurs années, car il avait fait préparer son tombeau dès 1729. On en a la preuve dans l'extrait suivant du livre des inscriptions de Crémone (*Inscriptiones cremonenses universæ*). Cet extrait est fait en ces termes :

« Finalement, dans le même volume, à la » page CXXXII, nº 923, on lit l'épitaphe du » tombeau du célèbre fabricant de violons, » Antoine Stradivari, qui était autrefois dans » le pavement, entièrement refait, de l'église » de Saint-Dominique des PP. Dominicains, » laquelle est la suivante :

» SEPULCRO. DI
» ANTONIO. STRADIVARI
» E. SUOI. EREDI. AN. 1729.

» En foi de ce qui est ci-dessus;
» Crémone, le 18 septembre 1855.
» Le prélat primicier Antoine Dragoni, ex- » vicaire général capitulaire de la ville et du » diocèse de Crémone (1). »

La date de 1729, placée sur le tombeau de Stradivari, avait fait croire qu'il était décédé à cette époque; mais la découverte du violon de 1736, dans lequel l'artiste lui-même avait consigné son âge de quatre-vingt-douze ans, était venue renverser cette tradition. De nouvelles recherches faites avec une persévérance infatigable ont été, enfin, couronnées de succès, et ont fait connaître la date précise de la mort de l'artiste célèbre. Dans un extrait authentique des registres de la cathédrale de Crémone, délivré à M. Vuilliaume et signé par M. Jules Fusetti, vicaire de cette église, on a la preuve qu'Antoine Stradivari fut inhumé le 19 décembre 1737, et conséquemment qu'il était décédé le 17 ou le 18 du même mois, à l'âge de quatre vingt-treize ans accomplis. Mais, par une singularité inexplicable, ni ses restes, ni ceux de ses enfants, ne furent déposés dans le tombeau qu'il avait fait préparer; car l'extrait de l'acte mortuaire est ainsi conçu :

« Dans le livre intitulé *Libro de' morti* de » l'église Saint-Dominique, existant dans les » archives de cette paroisse, on trouve ce qui » suit :

» Du 19 décembre 1737. Donné la sépulture » à feu M. Antoine Stradivari, inhumé dans le » caveau de M. François Vitani, dans la cha- » pelle du Rosaire, paroisse de Saint-Mat- » thieu.

» De la cathédrale de Crémone, le 19 sep- » tembre 1855. Certifié et signé : Fusetti » (Jules), vicaire (1). »

Antoine Stradivari avait été marié, et avait eu trois fils et une fille. Les fils se nommaient *Francesco, Omobono* et *Paolo*. Les deux premiers travaillèrent dans l'atelier de leur père; Paolo se livra au commerce. La vie d'Antoine Stradivari fut calme autant que sa profession était paisible. L'année 1702, seule, dut lui causer d'assez rudes émotions lorsque, pendant la guerre de la succession, la ville de Crémone fut prise par le maréchal de Villeroy sur les Impériaux, reprise par le prince Eugène, et, enfin, prise une troisième fois par les Français; mais après cette époque, l'Italie jouit d'une longue tranquillité, dans laquelle s'écoula la vieillesse de l'artiste. On sait peu de chose concernant cette existence dénuée d'événements. Polledro, ancien premier violon et maître de la chapelle royale de Turin, mort vers 1822, dans un âge avancé, rapportait que son maître avait connu Stradivari dans ses dernières années, et qu'il aimait à parler de lui. Il était, disait-il, de haute stature et maigre. Habituellement coiffé d'un bonnet de laine blanche en hiver, et de coton en été, il portait sur ses vêtements un tablier de peau blanche lorsqu'il travaillait, et comme il travaillait toujours, son costume ne variait guère. Il avait acquis plus que de l'aisance par le travail et l'économie, car les habitants de Crémone avaient pour habitude de dire : *Riche comme Stradivari*. Le vieux La Houssaie, que j'ai connu dans ma jeunesse, et qui avait visité Crémone peu de temps après la mort de Stradivari, m'a dit que le prix qu'il avait fixé pour ses violons était *quatre louis d'or*. Dans ces conditions, et à l'époque où il vécut, il dut, en effet, acquérir quelques richesses. Bergonzi, petit-fils de Charles (le meilleur élève de Stradivari, après Guarneri),

(1) Finalmente, nello stesso volume a pag. CXXXII, nº 923, leggesi la Epigrafe del Sepolcro del celebre fabricatore di violini Antonio Stradivari, che era già nel pavimento, interamente rifatto della Chiesa di San Domenico de Padri Domenicani ed è la seguente :
Sepolcro di
Antonio. Stradivari
E. Suoi. Eredi. An. 1729.
In fede di quanto sopra
Cremona, il 18 Settembre 1855.
Il Prelato Primicerio Antonio Dragoni, etc.

(1) Nel libro col titolo : *Libro de' Morti* nella Chiesa di S. Domenico, esistante nell' archivio di questa parocchia trovasi quanto segue :
« A dì 19 decembre 1737. — Dato sepoltura al fù sig. » Antonio Stradivari, sepolto nella sepoltura del sig. » Francesco Vitani, nella Capella del *Rosario*, parocchia » di S. Mateo. Dalla Cattedrale di Cremona, le 19 settembre 1855. In fede : Signé : Fusetti Giulio, vic. »

mort à l'âge de quatre-vingts ans, indiquait l'endroit où travaillait le luthier célèbre, dans la maison qui porte le n° 1239, sur la place Saint-Dominique, en face de la porte Majeure.

STRADIVARI (Francesco et Omobono), fils du précédent, ont travaillé longtemps dans l'atelier de leur père. *François* a fait quelques bons violons qui, depuis 1725 jusqu'en 1740, portent son nom; mais on en connaît d'autres faits en collaboration avec *Omobono*, et qui portent cette inscription : *Sotto la disciplina d'A. Stradivarius, Cremona*. Omobono Stradivari s'occupa plus particulièrement de la réparation et de la monture des instruments que de leur fabrication. Il mourut dans les premiers jours de juin 1742, et fut inhumé le 9 du même mois, ainsi que le prouve un extrait authentique des registres de l'église Saint-Dominique de Crémone (1). Son frère *Francesco* ne lui survécut que onze mois, car il fut enterré le 13 mai 1743, ainsi que le démontre un extrait des mêmes registres (2). Tous deux furent réunis dans le même tombeau avec leur père.

STRAKOSCH (M.), pianiste et compositeur, né d'une famille hongroise en 1825, fit son éducation musicale à Pesth et à Vienne. En 1846, il arriva à Naples, et y fit son début, comme virtuose pianiste, avec un brillant succès; puis il parcourut l'Italie et s'arrêta quelque temps à Milan, où il publia plusieurs œuvres pour le piano, chez Ricordi. Vers 1851, il se rendit en Amérique et s'établit à New-York, comme professeur de piano et de chant. Il s'y est allié à la famille des cantatrices *Patti*. De retour en Europe avec sa belle-sœur (Adelina Patti), il a visité avec elle toutes les capitales où elle a chanté. Ses compositions pour le piano consistent en fantaisies sur des thèmes d'opéras, en caprices, en *transcriptions*, suivant l'expression à la mode, et en études. Dans le nombre de ces morceaux, on remarque : *La Willis*, étude fantastique pour piano, op. 33; Milan, Ricordi; *Il Vesuvio; Rimembranza di Napoli*, pour piano, op. 34; *ibid.; Addio a l'Italia*, Album pour piano, composé d'une ballade, d'une étude, d'un hymne, d'une prière, d'un nocturne et d'un galop, op. 36; *ibid.*, etc.

(1) A di 9 giugno 1742. — Dato sepoltura al fù sig. Omobono Stradivari, sepolto nella Capella del Rosario, nella sepoltura del sig. Francesco Vitani, parocchia di S. Mateo. — In fede, Fusetti Giulio vic°.

(2) A di 13 Maggio 1743. — Dato sepoltura al fù sig. Francesco Stradivari, sepolto nella Capella del Rosario nella sepoltura del sig. Francesco Vitani, parocchia de S. Mateo. — In fede, Fusetti Giulio vic°.

STRÆHLE (Daniel P.), savant suédois, membre de l'Académie des sciences de Stockholm, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer dans le cinquième volume des Mémoires de cette Académie un Essai sur le tempérament de l'accord des instruments de musique, intitulé : *Versuch einer gleichwebende Temperatur mecanisch zu entwurfen*.

STRAMBOLI (Bartholomé), prêtre et chantre de l'église de Saint-Marc, à Venise, au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer un ouvrage de sa composition, intitulé : *Salmi vespertini à quattro voci, con basso continuo per l'organo;* Venise, 1619, in-4°. M. Caffi ne parle pas de ce musicien dans son *Histoire de la musique de la chapelle Saint-Marc*.

STRASSER (Jean-Georges), mécanicien habile, né à Baden, près de Vienne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, se fixa à Pétersbourg, en 1795, et y termina, en 1802, une horloge à carillon avec deux orgues mécaniques à *crescendo* et *decrescendo*, qui exécutaient les pièces les plus compliquées à grand orchestre. Cet ouvrage fut mis en loterie à cette époque, et gagné par la veuve d'un prédicateur allemand, qui l'a vendu à l'empereur de Russie pour la somme de vingt-cinq mille roubles, et une pension de mille roubles.

STRATTNER (Georges-Christophe), né en Hongrie, vers 1650, fut d'abord attaché à la chapelle du prince de Dourlach, puis obtint une place de maître de chapelle à Francfort-sur-le-Mein. Dans les derniers temps de sa vie, il remplit les fonctions de second maître de chapelle à Weimar, où il mourut en 1705. Il composa les mélodies avec basse continue pour la cinquième des *Bundes- und Himmels-Liedern* de Neander. On connaît aussi sous son nom : *Vier Aria novissima, mit einer Sing- und zwei Instrumental Stimmen, nebst einen Generalbass*; Francfort, 1685, in-fol.

STRAUBE (Rodolphe), virtuose sur le clavecin et sur la guitare, naquit dans la Saxe, vers 1720, et étudia le clavecin et la composition à l'école Saint-Thomas de Leipsick, sous la direction de Jean Sébastien Bach. Il s'établit à Londres, vers 1754, et y publia un œuvre de duos pour clavecin et guitare, et un autre pour guitare et violon.

STRAUSS (Christophe), organiste de la musique de l'empereur Matthias, vécut à Vienne, au commencement du dix-septième siècle. On a publié de sa composition : *Can-*

tiones sacræ seu motetti 5-10 *vocum;* Vienne, 1613.

STRAUSS (JOSEPH), maître de chapelle du grand-duc de Bade, est né en 1793, à Brünn, en Moravie. Son père, autrefois maître de concerts d'une petite cour italienne, ne le destinait pas à la profession de musicien, mais il lui fit enseigner à jouer du violon et du piano. Devenu orphelin, Strauss fut conduit à Vienne pour y faire ses études musicales. A l'âge de douze ans, il joua un solo de violon au théâtre *sur la Vienne,* dans un entr'acte. L'empereur, qui assistait à cette représentation, accorda des éloges au jeu du jeune artiste, et cette circonstance fit engager celui-ci pour l'orchestre du théâtre. Depuis cette époque, il eut tour à tour pour maîtres de violon Casimir Blumenthal (plus tard directeur de musique à Zurich), De Urbani (qui fut postérieurement maître de chapelle à Pesth), et Schuppanzigh. Dans le même temps, le maître de chapelle Joseph Teyber lui enseigna l'harmonie, et Albrechtsberger lui donna quelques leçons de contrepoint. Après avoir obtenu du succès dans plusieurs concerts à Vienne, Strauss reçut des propositions pour être directeur de musique à Lucerne, et violon solo au théâtre de Pesth ; il accepta cette dernière position. Ce fut dans cette ville qu'il écrivit ses premières grandes compositions, entre autres l'ouverture et les entr'actes d'une pièce intitulée : *Die Belegerung Wiens* (le Siége de Vienne), un petit opéra, un sextuor pour harpe et instruments à vent, une cantate en langue hébraïque, et des chœurs pour des tragédies. En 1813, il fut engagé comme directeur de musique à Temeswar, en Hongrie ; mais il ne resta qu'un an dans cette ville, ayant accepté, en 1814, la direction de la musique de l'opéra allemand dans la province de Transylvanie, pour lequel il écrivit les opéras *Faust's Leben und Thaten* (la Vie et les actions de Faust), et *Die Sœhne des Waldes* (les Fils de la forêt). A cette époque de la vie de l'artiste appartiennent aussi une messe, deux cantates et plusieurs morceaux pour le violon.

En 1817, Strauss se rendit à Brünn, et y composa une messe pour l'inauguration de l'évêque, plusieurs graduels et offertoires pour l'église de Saint-Jacques, un concerto et quelques autres morceaux pour le violon. Pendant un court séjour à Prague, il se lia d'amitié avec le maître de chapelle de la cathédrale Wittasek, et avec le directeur du Conservatoire D. Weber; puis il se fit entendre avec succès comme violoniste à Leipsick, Dresde, Halle, Altenbourg, Magdebourg, Breslau, Cassel et Francfort-sur-le-Mein. Arrivé à Manheim, il s'y arrêta et s'y occupa de plusieurs compositions importantes ; puis il fit un petit voyage en Suisse, et donna des concerts à Bâle, Berne et Zurich. A cette époque (1822), il reçut l'invitation d'organiser l'Opéra allemand de Strasbourg, et y fit exécuter *Don Juan, Fidelio, Freischütz* et *Médée.* De retour à Manheim, il y fut chargé (au mois d'octobre 1823) des fonctions de directeur de musique du théâtre de la cour, et mit en scène le *Fernand Cortez* de Spontini. Satisfait de la parfaite exécution de cet opéra, le grand-duc de Bade nomma immédiatement Strauss directeur des concerts de la cour, et après la mort de Danzi lui donna le titre et les fonctions de son maître de chapelle. M. Strauss occupait encore cette place en 1860. Je l'ai visité à Carlsruhe, en 1838, et j'ai trouvé en lui un homme aussi aimable que modeste. La manière dont il a organisé l'orchestre de cette cour, et son talent dans sa direction méritent beaucoup d'éloges. Peu de temps auparavant, une grande symphonie de sa composition avait été exécutée au concours de Vienne pour ce genre de composition, et avait obtenu le deuxième prix. En 1840, M. Strauss a dirigé l'Opéra allemand à Londres, et y a fait exécuter sa symphonie couronnée. Une deuxième symphonie lui a été demandée à cette époque pour la Société philharmonique de cette ville. M. Strauss a écrit aussi pour le théâtre de Carlsruhe les opéras *Armiodan, Zélide, Berthold le pleureur,* et *Der Wœhrwolf* (le Loup-Garou), qui a été représenté plus de cinquante fois à Vienne.

On a publié de la composition de cet artiste estimable : 1° Variations brillantes pour violon et orchestre, op. 9; Manheim, Heckel. 2° Quatuor brillant pour deux violons, alto et basse, op. 5; Leipsick, Hofmeister. 3° Pots-pourris pour violon, avec un second violon, alto et basse, op. 5 et 6; *ibid.* 4° Douze variations pour violon, avec un second violon et basse, op. 4; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Variations sur un menuet milanais pour violon et piano, op. 3; *ibid.* 6° Plusieurs suites de chansons allemandes avec piano; Prague, Enders; Leipsick, Hofmeister.

STRAUSS (JEAN), célèbre compositeur de danses allemandes et de valses, est né à Vienne, le 14 mars 1804. Ses parents le destinaient à être relieur de livres, et il apprit, en effet, cet état; mais entraîné par un goût passionné pour la musique, il apprit à jouer du

violon, et, par des études persévérantes, acquit assez d'habileté sur cet instrument pour être employé, à l'âge de dix-neuf ans, dans l'excellent orchestre de Lanner (*voyez* ce nom). La nature l'avait doué du génie de la musique de danse; ses premières valses eurent un succès de vogue. Pour les exécuter, il forma un orchestre qu'il dirigea lui-même, à l'imitation de Lanner, et bientôt il devint un rival redoutable pour ce rénovateur de la danse allemande. Secondé par son éditeur Haslinger, qui sut exploiter ses productions avec intelligence, il acquit en peu de temps une renommée universelle, que son inépuisable fécondité a soutenue jusqu'à sa mort. Des critiques allemands le placent au-dessous de Lanner comme compositeur, comme violoniste, et comme directeur d'orchestre; toutefois, il est certain que la popularité de son nom l'emporte sur celle de son rival. Le nombre des cahiers de valses et de galops qu'il a publiés s'élève à plus de cent cinquante, et l'on a fait de la plupart de nombreuses éditions. Strauss a voyagé avec son orchestre en Allemagne, en Belgique, en France et en Angleterre: partout il a excité le plus vif intérêt. Cet artiste remarquable est mort à Vienne, le 21 septembre 1849, après une courte maladie. On a publié sur lui : *Strauss's Ankunft im Elysium* (Arrivée de Strauss dans l'Élysée), en vers, par Charles Meisl; Vienne, 1849, in-8°, et *Johann Strauss's musikalische Wanderung durch das Leben* (Voyage musical de Strauss dans la vie); Vienne, 1850, in-8°. Un chef d'orchestre de danse a exploité à Paris le nom de *Strauss;* mais il n'y aucun rapport entre lui et son célèbre homonyme.

STREBINGER (Matthias) est né, le 17 janvier 1807, à la seigneurie de Weikersdorf, dans la Basse-Autriche. Fils d'un vigneron, il apprit la musique et le piano chez le maître d'école de Baden, près de Vienne. Le chef d'orchestre du théâtre de ce lieu lui enseigna le violon, et Strebinger l'accompagna à Presbourg, où il se fit entendre en public à l'âge de douze ans. Helmesberger, professeur au Conservatoire de Vienne, le prit comme élève en 1820, et lui fit obtenir, deux ans après, une place de violoniste au théâtre de la cour. Il y remplaça quelquefois Mayseder dans les solos; dès lors sa réputation s'étendit, et il joua avec succès dans les concerts. Depuis 1834, il est un des membres titulaires de la chapelle impériale. Le maître de chapelle Dreschler lui a enseigné la composition. Strebinger a composé pour son instrument deux concertos, plusieurs concertinos, et a publié à Vienne plusieurs thèmes variés avec orchestre, d'autres thèmes variés avec quatuor, un quatuor brillant, op. 1, des duos de violon, des rondos, divertissements et pots-pourris. Il a écrit aussi plusieurs solos avec orchestre pour des ballets.

STREICHER (Jean-André), naquit à Stuttgart, le 13 décembre 1761. La mort de son père l'obligea à entrer fort jeune dans la Maison des orphelins. Ce ne fut que dans sa dix-septième année qu'il lui fut permis de se livrer à son goût pour le piano : un vieux maître d'école lui enseigna à jouer de cet instrument, sur lequel il fit de rapides progrès. Streicher avait ensuite formé le projet d'aller à Hambourg étudier la composition, sous la direction d'Emmanuel Bach; mais entraîné par son amitié pour le célèbre poëte Schiller, il l'accompagna à Manheim et à Francfort, et dépensa l'argent destiné à son voyage. Il prit alors la résolution d'aller à Munich, où il se livra à l'enseignement du piano. Il y publia aussi ses premières compositions, et devint l'associé d'un marchand de musique. Quelques voyages qu'il fit à Augsbourg le lièrent d'amitié avec le célèbre facteur d'instruments Stein, dont il épousa la fille. Après son mariage, il alla se fixer à Vienne, où sa femme établit une fabrique de pianos, tandis qu'il continuait à cultiver l'art comme pianiste et comme compositeur. Mais bientôt sa fabrique de pianos acquit trop d'importance pour qu'il en laissât la direction à sa femme seule; il commença à s'occuper de la construction de ces instruments, y introduisit quelques modifications, et finit par en changer le système ordinaire, en plaçant le mécanisme des marteaux au-dessus des cordes. M. Pape (*voyez* ce nom), qui adopta ensuite ce système à Paris, l'a beaucoup perfectionné. La mort de la femme de Streicher le plongea dans la douleur; il céda sa maison et ses affaires à son fils, et mourut quatre mois après à Vienne, le 25 mai 1833, à l'âge de soixante et onze ans. Streicher a publié de sa composition : 1° Rondeau ou caprice avec huit variations pour piano sur l'air anglais : *The Lass of Richmond's Hill;* Munich, Falter. 2° Douze variations pour piano; Manheim, Heckel.

STREICHER (Marie-Anne ou Nanette), femme du précédent, et fille du facteur d'instruments Jean-André Stein, naquit à Augsbourg, le 2 janvier 1760. Élève de son père, elle devint habile pianiste, et joua avec succès dans un concert, en 1787, un concerto de

piano. En 1793, elle devint la femme de Streicher, et dans l'année suivante, elle alla établir à Vienne une fabrique de pianos, dont son frère dirigea les travaux. Les instruments sortis de ses ateliers eurent de la réputation en Allemagne. Madame Streicher est morte à Vienne, le 16 janvier 1833.

STREIT (GUILLELMINE), dont le nom de famille est **SCHUTZ**, cantatrice distinguée du théâtre allemand, est née à Berlin, en 1806. Dans son enfance, elle fut conduite par ses parents à Carlsruhe, et y joua de petits rôles. Le compositeur Fesca s'intéressa à cette enfant et lui donna des leçons de chant qui furent continuées par la cantatrice Gervais. Ayant débuté avec succès dans quelques opéras de Mozart et de Paër, elle donna des représentations à Darmstadt, Cassel, Brunswick et Hambourg, et puis accepta des engagements à Hanovre, à Francfort et à Leipsick. C'est dans cette dernière ville qu'elle s'est mariée et que sa réputation s'est établie. En 1829, le grand-duc de Saxe-Weimar l'a fait engager à vie pour le théâtre de la cour. Elle était le plus bel ornement de ce théâtre, en 1836, et y jouait avec succès les premiers rôles de son emploi. Madame Streit s'est retirée de la scène, vers 1848, avec une pension du grand-duc.

STREITWOLFF (JEAN-HENRI-GOTTLIEB ou THÉOPHILE), habile facteur d'instruments, à Gœttingue, naquit dans cette ville, le 17 novembre 1779. Ayant appris la musique dans sa jeunesse, il fut d'abord guitariste, puis violoncelliste. En 1809, il se livra à la facture des instruments à vent, bien qu'il n'eût fait aucune étude préliminaire des principes de leur construction; mais son intelligence suppléa au défaut des connaissances, et ses essais furent couronnés de succès. Sa réputation commença par ses flûtes, qui passaient en Allemagne pour excellentes. Il fut un des premiers qui adoptèrent les principes de Müller pour la construction de la clarinette. Son cor basse chromatique, exécuté en 1820, d'après l'idée première de Stœlzel qu'il avait perfectionnée, lui fit beaucoup d'honneur. En 1828, il fit aussi une clarinette basse dont les journaux de musique ont parlé avec éloge, mais que l'instrument du même genre fait par Adolphe Sax a fait oublier. Streitwolff mourut d'une maladie de poitrine, à Gœttingue, le 14 février 1837. Il a publié quelques compositions pour la flûte, la guitare et le violoncelle, à Brunswick et à Hambourg.

STREPPONI (FÉLIX), compositeur, né à Milan, fut maître de chapelle à Monza. Il mourut à Trieste, au printemps de 1832. Son opéra *Gli Illinesi* fut représenté à Trieste, au mois d'octobre 1829. En 1830, il donna, à Turin, *Amore e mistero*, et dans l'année suivante il écrivit *Ullà di Bassora*.

STREPPONI (JOSÉPHINE), fille du précédent et cantatrice distinguée, naquit à Monza. Ayant été admise au conservatoire de Milan, elle y fit ses études de chant. En 1835, elle débuta avec succès au théâtre de Trieste, et dans la même année, elle fut engagée à l'opéra italien de Vienne. En 1836, elle chanta à Venise, à Brescia et à Mantoue. Rappelée à Trieste en 1837, elle y excita l'enthousiasme, et dans la même année, elle brilla à Bologne. En 1838, elle chanta à Rome, à Livourne et à Florence. Chaque année, sa réputation acquérait plus d'éclat. Je l'entendis, en 1841, à Bergame, où elle chanta pendant la saison de la foire avec Salvi et Coletti : je lui trouvai la voix bien posée, le style large et expressif dans le *Marino Faliero* de Donizetti. Cette époque fut celle où Verdi obtint ses premiers succès : la musique de ce maître mit en vogue le chant déclamé et la funeste tradition des sons poussés avec effort; la Strepponi s'y abandonna sans réserve : elle en éprouva bientôt les effets; car, en 1846, elle n'était déjà plus que l'ombre d'elle-même. Dans un voyage que je fis en Italie, en 1850, elle avait déjà disparu de la scène.

STRICKER (AUGUSTIN-REINHARDT), musicien de la chambre, compositeur et ténor au service de Frédéric Ier, roi de Prusse, fut engagé à cette cour en 1702. Suivant l'*Histoire de l'Opéra*, de L. Schneider, Stricker était encore au service de cette cour en 1712; mais M. de Ledebur prouve que le fait n'est pas exact, le nom de cet artiste ne se trouvant pas dans le *Calendrier des adresses de Berlin*, de cette année. De Berlin, Stricker se rendit à Cœthen, où il entra au service du prince d'Anhalt. Il s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Der Sieg der Schœnheit über die Helden* (le Triomphe de la beauté sur les héros), opéra, en collaboration avec Finger et Volumier, représenté à Berlin, en 1706, pour le mariage du prince royal Frédéric-Guillaume Ier. 2° *Le Mariage d'Alexandre et de Roxane*, opéra, représenté, en 1708, pour le mariage en secondes noces de Frédéric Ier. 3° Six cantates italiennes à voix seule avec accompagnement de violon ou hautbois solo, op. 1; Cœthen, Antoine Lœfflern, 1715.

STRIGGIO (ALEXANDRE), gentilhomme de

Mantoue, né vers 1535, fut d'abord attaché au service de Cosme de Médicis, et devint ensuite maître de chapelle de la cour de Mantoue. Il vivait encore dans cette ville en 1584. Outre son talent de compositeur, il possédait aussi celui de jouer supérieurement du luth et jouissait de la réputation d'un des meilleurs organistes de son temps. Striggio fut un des premiers musiciens qui essayèrent de composer des intermèdes pour le théâtre, et l'on cite de lui un ouvrage de ce genre intitulé *l'Amico fido*, composé vers 1565, ainsi que les deux premiers actes de *Psyché*, qui fut représenté à Florence pour les noces de François de Médicis et de l'archiduchesse *Jeanne* d'Autriche. Il a mis aussi en musique les vers qui se trouvent dans l'opuscule intitulé : *Descrittione dell' intermezzi fatti nel felicissimo Palazzo del gran duca Cosimo* (*I*°), *et del suo illustriss. figliuolo Principe de Firenze et di Siena, per honorar la illustriss. presenza Altezza dello Eccellentissimo Archiduca d'Austria, il primo giorno di maggio l'anno MDLXIX. In Fiorenza, appresso Barthol. Sermartelli.* On lit dans les préliminaires : *Il vertuoso* (sic) *M. Alessandro Strigio, nobiliss. gentilhuomo Mantova ne fece le musiche sopra le canzoni.* Enfin, Striggio composa, avec Pierre Strozzi, Jules Caccini et Claude de Correggio, la musique pour les fêtes qui eurent lieu à Florence, en 1579, à l'occasion du mariage de François I^er^ de Médicis avec la fameuse Bianca Cappello. Ses œuvres imprimés sont : 1° *Madrigali a 6 voci, lib. 1;* Venise, 1566. 2° *Il secondo libro de' madrigali a 6 voci; Venetia, Antonio Gardano*, in-4° obl., 1566. Une deuxième édition de ces deux recueils, dont je possède un exemplaire, a été publiée dans la même ville, en 1569. 3° *Il primo libro de' madrigali a 5 voci nuovamente con nuova giunta ristampato e corretto;* ibid., 1560. Je possède cette édition, qui est fort rare. Il y en a d'autres imprimées par le même et par Geronimo Scotto, en 1566, 1569, 1571, 1585 et 1592, toutes in-4° oblong. Je ne connais du second livre de madrigaux à cinq voix de Striggio que les éditions données, en 1583 et 1585, par les héritiers de Jérôme Scotto, mais il y en a certainement d'antérieures. Le catalogue de la Bibliothèque musicale du roi de Portugal, Jean IV, contient l'indication des livres II, III et IV de madrigaux à cinq voix, mais sans nom de ville ni date. 4° *Madrigali a sei voci, lib. III;* Venise, 1582. 5° *Il Cicalamento delle donne al buccato, e la caccia a 4, 5 e 7 voci, con il giuoco di primeria a 5 voci;* Venise, 1584, in-4°. Je possède une édition plus ancienne de cet ouvrage, laquelle a pour titre : *Il Cicalamento delle donne al buccato, e la caccia di Alessandro Striggio, con un lamento di Didone ad Enea, per la sua partenza, di Cipriano Rore, a quattro, cinque, et sette voci. Di nouo poste in luce per Giulio Bonagionta da San Genesi, musico della illust. Signoria di Venezia in S. Marco et con ogni diligentia corrette; in Vinegia*, 1567, *appresso Girolamo Scotto*, in-4°. On voit que cette édition n'est pas la première. 6° *Di Hettore Vidue e d'Alessandro Striggio e d' altri eccellentissimi musici Madrigali a 5 e 6 voci;* Venise, 1566. Les autres auteurs dont on trouve des madrigaux dans ce recueil sont Franc. *Russello*, Gio. *Contino*, Jos. *Ferretti*, Leandro *Mira*, Jos. *Zarlino*, *Silao* de Lucques, et Franc. *Londariti*. On trouve aussi un madrigal à huit voix de Striggio dans la collection de madrigaux de divers auteurs intitulée : *Il Lauro verde*, Anvers, 1591, in-4°. Enfin, des compositions de Striggio ont été insérées dans les recueils intitulés : 1° *Musica divina di XIX autori illustri a 4, 5, 6 et 7 voci;* Anvers, P. Phalèse, 1595, in-4°. 2° *Harmonia celeste, di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6, 7 et 8 voci*, etc.; *ibid.*, 1593, in-4° obl. 3° *Melodia Olympica di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6 et 8 voci*, ibid., 1594, in-4°. 4° *Il Trionfo di Dori*, etc., *6 voci*, etc.; Venise, Gardane, 1596, in-4°. Jacques Paix a arrangé un madrigal du même musicien dans son livre de Tablature d'orgue (*Orgel-Tabulatur Buch*); Lauingen, 1583, in-fol. Le talent de Striggio consistait principalement dans l'art d'exprimer la parole par le chant : lui, Peri, Caccini et Monteverde peuvent être considérés comme les premiers qui ont essayé ce moyen d'effet si puissant : leurs prédécesseurs, et même leurs contemporains n'avaient eu pour but que l'élégance des procédés mécaniques de l'art.

STRINASACCHI (Thérèse), cantatrice distinguée, naquit à Rome, en 1768, et apprit l'art du chant d'un abbé de la chapelle de Sainte-Marie-Majeure. Au printemps de 1787, elle débuta comme *seconda donna* dans *le due Contesse* de Paisiello, au théâtre de Mantoue. Dans les années suivantes, elle chanta à Plaisance, à Trieste, à Florence, en 1796, à Vienne, à Venise, en 1797, dans l'*Intrigo della lettera*, de Mayr, et dans la même ville, en 1798; à Rome, au carnaval de l'année suivante, puis, de nouveau à Venise, en 1799, où

elle chanta, au théâtre *San Benedetto*, les opéras bouffes de Mayr, l'*Avaro* et *Labino e Carlotta;* enfin, à Paris, en 1801, dans la première troupe d'opéra italien qu'on y organisa sous le Consulat et qui fit son début au petit théâtre de la *rue de la Victoire,* le 31 mai de cette année. Madame Strinasacchi y chanta d'abord dans *Furberia e Puntiglio,* de Marcello de Capua, et dans *Non irritar le donne,* de Portogallo. Elle y obtint un succès d'enthousiasme dans le *Matrimonio segreto* de Cimarosa, quoiqu'elle fût inégale et qu'elle ne chantât pas toujours avec justesse; lorsqu'elle était bien disposée, elle était quelquefois admirable d'inspiration.

Les affaires de l'entrepreneur de l'opéra bouffe du théâtre de la rue de la Victoire n'ayant pas prospéré, ce théâtre fut fermé au commencement de 1803; la dernière représentation qui y fut donnée, ou du moins dont on trouve l'indication, eut lieu le 15 janvier de cette année : on y joua *Il Matrimonio segreto,* et Thérèse Strinasacchi y chanta le rôle de *Carolina*. Une nouvelle administration s'étant formée pour l'organisation d'un opéra italien, qui fit son début au théâtre Favart, le 14 mai 1803, madame Strinasacchi n'y fut pas engagée et fut remplacée par madame Georgi-Belloc, comme *prima donna*. Elle y rentra, toutefois, le 10 septembre de la même année, par son rôle favori de *Carolina,* du *Matrimonio segreto*. Elle y resta jusqu'au 17 juin 1805, et chanta ce jour-là, pour la clôture du théâtre de l'opéra bouffe, *Il Mercato di Malmantile,* de Paisiello; après quoi elle s'éloigna de Paris et retourna en Italie. En 1806, elle était à Milan et chantait au théâtre Carcano. Engagée ensuite à Venise, elle chanta, pendant la saison d'automne, au théâtre San-Mosè, *La Sorpresa*, de Pavesi. J'ai dit, dans la première édition de cette biographie, que je ne trouvais plus de renseignements sur la Strinasacchi après cette époque; M. Farrenc, à qui je suis redevable des détails qu'on vient de lire, m'a appris aussi que cette cantatrice reparut au Théâtre Italien de Paris le 8 mai 1816, et qu'elle y fit sa rentrée dans le *Matrimonio segreto*. Elle avait alors quarante-huit ans et paraissait être plus âgée. Sa petite taille, son embonpoint excessif, le peu d'agrément de sa figure et sa voix fatiguée ne pouvaient réussir près des *dilettanti* parisiens : elle dut bientôt se retirer. Le célèbre hautboïste Vogt (voyez ce nom) la retrouva à Londres, en 1825; trois ans après, il retourna dans cette ville et apprit que madame Strinasacchi y vivait encore dans une profonde misère. On sait qu'elle y est morte, mais on ignore la date de son décès.

Thérèse Strinasacchi eut une sœur aînée, nommée *Anna,* cantatrice comme elle, qui chanta à Mantoue comme *prima donna,* en 1787, mais qui mourut jeune.

STRNAD (1) (Gaspard), facteur d'instruments, naquit en Bohême, vers 1750, et se fixa à Prague, où il fabriqua beaucoup de bons violons et violoncelles depuis 1781 jusqu'en 1793. Ses guitares sont aussi fort estimées.

STROBACH (Jean), luthiste et compositeur, né en Bohême, vers le milieu du dix-septième siècle, fut attaché au service de l'empereur Léopold Ier. Il a publié des concerts très-curieux pour clavecin, luth, mandoline, viole d'amour et basse de viole, à Prague, en 1698, in-fol. J'ai fait entendre un de ces morceaux dans un de mes concerts historiques, au mois de mars 1833. Le célèbre guitariste Sor avait eu la patience de faire une étude spéciale du luth pour exécuter la partie obligée de cet instrument, dont je lui avais traduit la tablature; Carcassi jouait la mandoline, Urhan la viole d'amour, Franchomme la basse de viole, et moi le clavecin.

STROBACH (Joseph), directeur de l'orchestre de l'Opéra de Prague, et violoniste de talent, naquit le 2 décembre 1731, à Zwittau, dans la seigneurie de Birkstein, en Bohême. Destiné à l'état ecclésiastique, il fit ses études à Liegnitz et à l'université de Breslau, puis il suivit à Prague les cours de philosophie et de théologie. Un goût passionné pour la musique le fit ensuite renoncer à la carrière qu'il s'était préparée, pour se livrer exclusivement à la culture de cet art. Après avoir été attaché pendant treize ans comme violoniste à l'église des chanoines réguliers de la croix, il occupa la position de directeur de musique aux églises de Saint-Paul, de Saint-Gall, de Saint-Wenceslas et de Saint-Nicolas, et dirigea en même temps l'orchestre du théâtre avec beaucoup de talent. Il mourut le 10 septembre 1794, laissant en manuscrit des concertos, des sonates et des caprices pour le violon.

STROBEL (Valentin), luthiste célèbre et compositeur, vécut à Strasbourg, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Mélodies pour des chansons allemandes, avec accompagnement de deux violons et basse; Strasbourg, 1652. 2° Symphonie pour trois luths et une mandoline, et pour

(1) Ce nom bohémien se prononce *Stergnad*.

quatre luths, par-dessus de viole et basse de violon; *ibid.*, 1654.

STROMEYER (Charles), basse chantante, célèbre en Allemagne, est né à Stolberg, en 1780. Moins remarquable par l'habileté de la vocalisation que par le volume et l'étendue extraordinaire de sa voix, il descendait avec facilité jusqu'au contre-*ut* grave, et montait au *sol* du ténor. Après avoir été quelque temps attaché à la musique du duc de Saxe-Gotha, il fut engagé pour le théâtre de Weimar, où il resta pendant toute la durée de sa carrière théâtrale. Lorsque sa voix fut sur son déclin, il fut fait régisseur général du théâtre; mais il montra peu d'habileté dans cette place. Après la mort du grand-duc Charles-Auguste, en 1828, Stromeyer fut mis à la retraite avec une pension de mille écus. Il est mort à Weimar, le 11 novembre 1843.

STROZZI (Pierre), de l'illustre famille florentine de ce nom, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et cultiva la musique comme amateur. En 1595, il mit en musique la Mascarade des aveuglés (*Mascarada degli accecati*), dont la poésie était d'Octave Rinuccini, auteur des célèbres drames de la *Dafné* et de l'*Euridice*. Cette mascarade se fit avec un grand nombre de masques à cheval, le 23 février : les musiciens étaient sur un char. Adrien De la Fage a tiré ces renseignements d'un manuscrit du commencement du dix-septième siècle qui se trouve à la bibliothèque Magliabecchiana de Florence (voyez *Gazetta musicale di Milano*, anno VI, nº 22).

STROZZI (le P. Berardo), prédicateur général de l'ordre des franciscains, à Rome, au commencement du dix-septième siècle, cultiva la musique avec succès, et fit imprimer de sa composition : 1º *Motetti a cinque voci;* Venise, 1618, in-4º. 2º *Il secondo libro de' Motetti a cinque voci;* ibid., 1622. Il y a une deuxième édition de ces deux livres, à Venise, en 1629. 3º *Sacri concentus, messe, salmi, sinfonie, motetti, compiete et antifone a* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voci, con basso continuo;* ibid. 4º *Salmi, magnificat, et concerti a* 2 *et* 3 *voci, con B. C.;* ibid. 5º *Concerti, motetti et salmi a* 2, 3 *et* 4 *voci, con B. C.;* ibid. 6º *Concerti*, ibid. *messe, salmi, magnificat a* 1, 2, 3 *et* 4 *voci;*

STROZZI (Barbara), noble vénitienne, vécut vers le milieu dû dix-septième siècle, et publia des compositions vocales, sous ce titre : 1º *Il primo libro de' Madrigali a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci; Venezia, app. Alessandro Vincenti,* 1644, in-4º. 2º *Cantate, ariette e duetti;* Venise, 1653, in-4º. 3º *Ariette a voce sola; Venezia, app. Bart. Magni,* 1658, in-4º. 4º *Cantate a voce sola*, op. 7; *ibid.*, in-4º.

STROZZI (D. Grégoire), abbé, docteur en droit canon et protonotaire apostolique, naquit à Naples et vécut dans cette ville vers la seconde moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : 1º *Elementarum musicæ praxis, utilis non tantum incipientibus, sed proficientibus et perfectis; Neapoli,* 1683, in-4º. Cet ouvrage renferme des canons à deux voix (soprano et ténor) destinés à servir d'exercices de solfége. 2º *Capricci da sonare sopra cembali ed organi, op. quarta; in Napoli,* 1687, *per Novello de Bonis,* in-fol. Ces caprices, d'un bon style, sont à quatre parties, en partition.

STRUCK (Jean-Baptiste). *Voyez* **BATISTIN**.

STRUCK (Paul), compositeur viennois, a passé pour élève de Haydn, sans doute à cause de l'imitation du style de ce maître qu'on remarque dans ses ouvrages. Les premières productions de Struck parurent vers 1797 : on n'a pas d'autres renseignements sur sa personne. Cet artiste a publié de sa composition : 1º Trois sonates pour clavecin, violon et basse, op. 1; Offenbach, André. 2º Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 2; *ibid.* 3º Grand trio pour clavecin, violon et basse, op. 3; *ibid.* 4º Trois sonates pour clavecin, flûte ou violon et basse, op. 4; *ibid.* 5º Menuet et trio pour piano à quatre mains; Vienne, Kozeluch. 6º Quatuor pour piano, flûte et deux cors, ou deux altos, op. 5; Vienne, Mollo. 7º Symphonie à grand orchestre, op. 10; Offenbach, André. 8º Quatuor pour clarinette, violon, alto et violoncelle, op. 12; Vienne, Artaria. 9º Sonate pour piano, clarinette et deux cors, op. 17; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 10º Des marches et autres petites pièces pour piano. 11º Cantate funèbre avec orchestre, op. 16; Vienne, Weigl. 12º Chants allemands à trois voix, op. 6; *ibid.* 13º Chansons allemandes pour voix seule avec piano, op. 11 et 15; *ibid.*

STRUNGK (Delphin), né à Brunswick, en 1601, fut organiste à Wolfenbuttel pendant les années 1630-1632, puis à Zelle (Hanovre), en 1639-1645, et, enfin, à Brunswick, sa patrie, où il remplit les places d'organiste dans cinq églises différentes. Il mourut en 1694, à l'âge de quatre-vingt-treize ans, laissant en manuscrit des pièces d'orgue en tablature.

STRUNGK (Nicolas-Adam), fils aîné du précédent, né en 1640, à Zelle, où son père était alors organiste, fut un des plus célèbres violonistes de l'Allemagne. A l'âge de douze ans, il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Magnus de Brunswick. Il continua en même temps ses études, qu'il alla terminer à l'université de Helmstadt. Ce fut dans cette ville que se développèrent ses dispositions pour le violon. Son premier maître pour cet instrument fut un habile artiste de Lubeck, nommé *Schnittelbach*. Ses progrès furent rapides, car à l'âge de vingt ans, il obtint la place de premier violon de la chapelle du duc de Wolfenbuttel. Il la quitta peu de temps après pour accepter une position plus avantageuse chez le duc de Zelle. Ayant fait un voyage à Vienne, avec l'autorisation de ce prince, il joua devant l'empereur, qui lui témoigna sa satisfaction en lui faisant présent d'une chaîne avec une médaille à son effigie. Après la mort du duc de Zelle, Strungk entra au service de l'électeur de Hanovre, d'où il fut appelé peu de temps après à Hambourg, pour diriger la musique du théâtre. Il y composa, jusqu'en 1685, les opéras intitulés : 1° *La Fortune et la chute de Séjan*, en 1678. 2° *Esther;* 3° *Doris;* 4° *Les Filles de Cécrops*, 5° *Alceste;* 6° *Thésée;* 7° *Sémiramis;* 8° *Floretto.* Frédéric-Guillaume, électeur de Brandebourg, qui visita Hambourg à cette époque, ayant été témoin des succès de Strungk, désira l'avoir à son service, le demanda au magistrat, et le nomma son maître de chapelle; mais le duc de Hanovre ayant appris le prochain départ de Strungk pour Berlin, le réclama comme son vassal. Pour le dédommager des avantages dont il le privait, il lui accorda la place d'organiste de sa musique particulière, et l'emmena en Italie, où Strungk demeura plusieurs années. De retour en Allemagne, et passant à Vienne, il s'y fit entendre une seconde fois de l'empereur, qui lui donna de nouvelles marques de sa munificence. De Vienne, Strungk se rendit à Dresde, et y fut nommé second maître de chapelle de la cour. En 1692, il succéda à Bernhardt en qualité de premier maître, et remplit les fonctions de cette place jusqu'en 1696. Plus tard, il se fixa à Leipsick, où il mourut le 20 septembre 1700, à l'âge de soixante ans. Parmi les morceaux de sa composition pour le clavecin on remarque : 1° *Ricercare*, sur la mort de sa mère, écrit à Venise, le 20 décembre 1685. 2° Exercices pour le violon ou la basse de viole, consistant en sonates, chaconnes, etc., avec accompagnement de deux violons et basse continue; Dresde, 1691, in-fol.

STRUNZ (Jacques), compositeur, né en 1783, à Pappenheim, en Bavière, a reçu les premières leçons de musique du maître de chapelle Metzger, à Munich, et plus tard est devenu élève de Winter. Dès l'âge de quatorze ans, il était attaché à la chapelle royale; mais une imprudence de jeunesse l'ayant exposé au ressentiment d'une famille puissante, il dut s'éloigner de la capitale de la Bavière. Il parcourut alors l'Allemagne, la Hollande et l'Angleterre, en donnant des concerts pour vivre. Arrivé en France, en 1800, il accepta la place de chef de musique d'un régiment, qui lui fut offerte, et fit en cette qualité, à l'âge de dix-sept ans, la campagne d'Italie qui se termina par la bataille de Marengo. Après la paix, son régiment alla tenir garnison à Anvers. Il y commit un acte de grave insubordination envers son colonel, et n'échappa à une condamnation capitale que par l'intervention de puissants amis. Ayant obtenu sa démission, Strunz s'établit à Anvers, comme professeur de musique, et y écrivit plusieurs concertos pour la flûte, le cor et le violoncelle, une messe solennelle pour la cathédrale, et *Bouffarelli, ou le Prévôt de Milan*, opéra-comique, qui fut représenté au théâtre de Bruxelles, avec quelque succès. Napoléon ayant visité la Belgique et particulièrement Anvers, en 1807, Strunz fut chargé par l'administration municipale de composer une cantate héroïque pour une fête que la ville donnait à l'empereur. Napoléon fut si satisfait de cet ouvrage, qu'il fit remettre une somme de six mille francs au compositeur. Quelque temps après, Strunz se rendit à Paris, pour s'y livrer à l'enseignement et à la composition. Il y publia beaucoup de musique instrumentale dans l'espace de dix ans. En 1818, il fit jouer au théâtre Feydeau *Les Courses de New-Market*, opéra-comique en un acte qui ne réussit pas, ce qui n'empêcha pas Strunz d'écrire un autre ouvrage en trois actes, dont il ne put obtenir la représentation. Découragé, après cinq ans d'attente vaine, il abandonna la culture de la musique pour une place d'inspecteur des subsistances militaires dans la guerre d'Espagne, en 1823. Après la paix, il resta longtemps à Barcelone, puis parcourut l'Espagne, la Grèce, une partie de l'Asie, l'Égypte, les îles Baléares, et ne revint à Paris qu'en 1831. Vers cette époque, le fruit de ses économies lui fut enlevé par une banqueroute, et cet événement l'obligea à chercher de nouveau des ressources dans la musique. Il ar-

rangea beaucoup de morceaux d'opéras pour divers instruments à vent, et composa pour le *théâtre Nautique*, en 1834, la musique des ballets *les Nymphes des eaux*, et *Guillaume Tell*, en cinq actes; mais le succès de ces ouvrages ne put retarder la ruine de ce théâtre. L'entrepreneur espérait relever ses affaires au moyen d'une troupe d'opéra allemand : Strunz fut chargé d'aller en Allemagne engager des acteurs; mais pendant son voyage, il apprit la clôture du théâtre et retourna à Paris. Sa situation précaire dans cette ville l'obligea ensuite à accepter la place de chef du bureau de copie de l'Opéra-Comique; puis il quitta cette position pour la direction de la musique du *théâtre de la Renaissance*, et écrivit pour le drame de Victor Hugo, *Ruy Blas*, une ouverture et des entr'actes. Malheureusement l'existence de ce nouveau théâtre ne fut pas plus longue que celle du *théâtre Nautique*. Strunz reprit, dans les derniers temps, sa position de chef du bureau de copie à l'Opéra-Comique. Homme de talent, bien élevé, modeste, et plein d'aménité dans ses relations du monde, il méritait un meilleur sort. On a gravé de sa composition : 1° Trois quatuors chantants pour deux violons, alto et basse; Paris, Pacini. 2° Concerto pour la flûte (en *sol*); Paris, Sieber. 3° Quintettes pour instruments à vent. 4° Quelques œuvres de duos pour deux flûtes; Paris, Sieber, Pleyel. 5° Concerto pour le cor; Paris, Pleyel. 6° Beaucoup d'arrangements pour divers instruments. 7° Des romances françaises, avec accompagnement de piano; Paris, Schlesinger. En 1849, j'ai retrouvé Strunz à Munich, où il s'était retiré : un héritage qu'il avait fait quelques années auparavant l'avait placé dans une position aisée.

STRZOSKY (Manswet), violoniste, pianiste et compositeur, naquit le 11 décembre 1755, à Geyersberg, en Bohême. Admis chez les servites de Krulich, comme enfant de chœur, il y fit ses premières études, puis alla les achever à Prague. La musique devint ensuite sa principale occupation. En 1799, il était employé comme violoniste à l'église de Strahow; plus tard il eut un emploi semblable à la cathédrale de Prague, et entra à l'orchestre de l'Opéra. Il mourut en cette ville le 8 mai 1807, laissant en manuscrit des quintettes, quatuors et trios pour instruments à cordes, et un *O salutaris*, composé, en 1800, pour l'église de Strahow, et qui fut considéré comme un bon morceau de musique religieuse.

STUCK (Jean-Guillaume), né à Zurich, le 21 mai 1542, fut professeur de théologie dans cette ville, et y mourut le 3 septembre 1607. On a de lui un livre intitulé : *Antiquitatum convivalium libri III*, imprimé à Zurich, en 1597, in-fol. Il y traite, au 20° chapitre du septième livre, *De musicæ divisione, vi, utilitate ac suavitate*, etc.

STUDZINSKI (Vincent), compositeur, violoniste et professeur de piano, naquit à Cracovie, en 1815. Professeur de violon à l'institut technique de cette ville, il dirigea pendant quelques années l'orchestre du théâtre. Il est mort d'une maladie de poitrine, en 1854. La plupart des ouvrages de cet artiste sont restés en manuscrit; on y remarque quatre quatuors pour deux violons, alto et basse; variations pour violon principal avec accompagnement de quatuor; caprice pour violon sur une krakowiak avec accompagnement de piano; trois fantaisies *idem* sur des krakowiaks et des mazourkes; *le Marinier*, ballade pour violon, avec accompagnement de piano; Elégie *idem*; trois nocturnes *idem*; variations *idem* sur des thèmes de *Bianca e Fernando*, de Bellini; *Mes Rêveries*, six fantaisies pour violon et piano; *le Rêve*, idem; *Moment de gaieté*, rondeau pour violon avec accompagnement de piano; Mazourkes de concert *idem*; *la Danse des fantômes*, idem; scènes fantastiques pour deux chœurs et orchestre; polonaises, etc. On n'a publié de Studzinski que deux livraisons de Mazourkes, en 1853 et 1854. Une notice biographique sur cet artiste, en langue polonaise, a été publiée en 1853, par M. Radwanski.

Trois frères de Studzinski, Charles, Pierre et Gaëtan, cultivent la musique et en font leur profession : Pierre est auteur de la musique de *Lobzowianie*, opéra-comique représenté avec succès à Varsovie.

STUMM (Henri), fut un bon facteur d'orgues allemand, vers la fin du dix-huitième siècle. Il vivait, en 1780, à Rauhen-Sulzbach, près de Kien, dans les montagnes du Hundsrück. Aidé par ses fils, il construisit l'orgue de trente-six jeux dans l'église du culte réformé à Bockenheim, en 1768, et le grand orgue de l'église Sainte-Catherine de Francfort, composé de quarante et un jeux, trois claviers et pédale, en 1779.

STUMPF (Jean-Chrétien), bassoniste allemand, vécut à Paris, vers 1785, et y publia plusieurs compositions; puis il fut attaché à l'orchestre d'Altona jusqu'en 1798; enfin, il eut le titre de second répétiteur au théâtre de Francfort-sur-le-Mein. Il mourut dans cette ville, en 1801. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° Entr'actes pour des pièces de

théâtre, à grand orchestre, livres 1 à 4; Offenbach, André. 2° Pièces d'harmonie pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, livres 1 à 4; *ibid.* 3° Concerto pour flûte, op. 15; Augsbourg, Gombart. 4° Duos pour deux clarinettes, op. 18; Paris, Naderman. 5° Concertos pour le basson, nos 1, 2, 3, 4; Bonn, Simrock. 6° Quatuor pour basson, violon, alto et basse; *ibid.* 7° Duos pour deux bassons, liv. 1 et 2; Paris, Leduc. 8° Sonates en duos pour violon et violoncelle, op. 1 et 2; *ibid.* 9° Duos pour deux violoncelles, op. 16 et 17; Paris, Sieber. 10° Quelques œuvres de duos et de trios pour le violon; *ibid.* Stumpf a arrangé pour divers instruments à vent plusieurs opéras de Mozart, Salieri, Paer et Wranitzky.

STUNZ (Joseph-Hartmann), maître de la chapelle royale à Munich, né à Arlesheim, en Suisse (canton de Bâle), le 25 juillet 1793, fit ses études de composition dans la capitale de la Bavière, sous la direction de Winter. En 1819, il se rendit en Italie et fut engagé pour écrire l'opéra *la Rappresaglia,* pour le théâtre de *la Scala,* à Milan. Cet ouvrage, représenté avec succès le 2 septembre de la même année, fut joué ensuite sur plusieurs théâtres, et fit obtenir au compositeur un nouvel engagement pour celui de *la Fenice,* à Venise. *Costantino* était le titre de ce second opéra, qui, accueilli avec beaucoup de faveur, au mois de février 1820, malgré les préventions des Italiens de cette époque contre les compositeurs étrangers, fut joué aussi avec succès à Padoue et au théâtre italien de Munich. Rappelé à Milan, en 1821, Stunz y donna, au mois de juin, sur le théâtre de *la Scala,* son opéra *Elvira e Lucindo,* et alla, dans l'année suivante, écrire à Turin *Argene ed Almira,* qui réussit également. Après quatre essais heureux sur des scènes qui tiennent le premier rang en Italie, la carrière du compositeur semblait tracée; mais rappelé à Munich pour y prendre la direction du chant et des chœurs du théâtre allemand, Stunz se laissa séduire par l'appât d'une position stable, à l'abri des éventualités capricieuses du théâtre, et accepta les propositions qui lui étaient faites. Déjà il avait donné à Munich l'opéra allemand *Henri IV à Givry.* En 1824, il écrivit *Caribald,* dont l'introduction et le finale furent remarqués, et deux ans après il donna à Vienne *Schloss Lowinsky* (Le château de Lowinsky). Ses derniers ouvrages pour le théâtre sont la musique du ballet *Alasman et Balsora,* représenté à Munich, en 1831, et *Rosa,* opéra composé pour la même ville, en 1845. Il avait succédé à Fraenzel, en 1824, dans la direction de l'Opéra allemand. Après la mort de Winter, en 1826, il obtint la place de maître de la chapelle royale. Le traitement attaché à cette place n'était que de mille deux cents florins (moins de trois mille francs); c'était bien peu. J'ai trouvé à Munich, en 1849, le pauvre Stunz fort découragé : il se sentait éteindre dans un pays dont la population ne prend quelque intérêt qu'à la musique de théâtre. L'objet principal de ses travaux, depuis sa nomination à la place de maître de chapelle, fut la musique d'église. Il a écrit plusieurs messes solennelles avec orchestre; d'autres pour les voix avec orgue, des motets, des offertoires, un très-beau *Stabat Mater,* composé pour Vienne, en 1822, des chants en chœur, des symphonies, une cantate pour l'entrée de l'empereur d'Autriche à Munich, et une autre pour l'inauguration du *Walhalla.* Stunz est mort à Munich, le 18 juin 1859. Outre les ouvrages cités ci-dessus, ses autres productions consistent en deux ouvertures, op. 7 et 9; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; un quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 8; Augsbourg, Gombart; des nocturnes à deux voix; le chœur *Der wilde Jager* (Le chasseur sauvage), qui a obtenu un succès d'enthousiasme, en 1837, et le *Chant des héros à Walhalla,* pour quatre voix d'hommes avec des instruments de cuivre, publié à Munich, chez Falter.

STYLES (François-Hatkins-Eyles). *Voyez* **STILES**.

SUARD (Jean-Baptiste-Antoine), membre de l'Académie française, né à Besançon, le 15 janvier 1734, mourut à Paris, le 20 juillet 1817, à l'âge de quatre-vingt-six ans. L'histoire de sa vie et de ses travaux littéraires n'appartient pas à ce dictionnaire biographique; il n'y est cité que pour la part qu'il prit, avec l'abbé Arnaud, aux querelles des gluckistes et des piccinnistes. Partisan déclaré de la musique de Gluck, il écrivit dans le *Journal de Paris* et dans le *Mercure de France,* sous le nom de l'*Anonyme de Vaugirard,* quelques articles piquants contre ses antagonistes. Ces morceaux ont été réunis dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck* (Paris, 1781, un volume in-8°), et dans les *Mélanges de littérature* de Suard, Paris, Dentu, 1804-1805, cinq volumes in-8°, avec quelques autres écrits relatifs à la musique. Suard a fait insérer dans le premier volume des *Variétés littéraires* (Paris, Lacombe, 1770, quatre volumes in-12), une *Lettre sur un ouvrage italien, intitulé* Il Teatro alla

moda (de Marcello), p. 192-220. Il est aussi l'auteur du supplément de l'*Essai sur la musique*, de Laborde (tome IV, pages 457-474). Enfin, il a fourni quelques articles au Dictionnaire de musique de l'*Encyclopédie méthodique*.

SUDRE (Jean-François), né à Alby (Tarn), le 15 août 1787, apprit la musique dès son enfance, et fut envoyé comme élève au Conservatoire de Paris, où il fut admis le 12 mai 1806. Il y reçut des leçons de violon d'Habeneck, et Catel lui enseigna l'harmonie. De retour dans le Midi de la France, il enseigna d'abord le chant, la guitare et le violon à Sorèze; mais, en 1818, il s'établit à Toulouse, et y fonda une école d'enseignement mutuel pour la musique. Vers le même temps, il publia quelques romances avec accompagnement de piano et de guitare, des nocturnes, des trios et des quatuors de chant, avec ou sans accompagnement. En 1822, Sudre se rendit à Paris, où il ouvrit un magasin de musique, qu'il abandonna quelques années après. Depuis 1817, il s'était préoccupé de la possibilité de former un système de signes par les sons des instruments de musique, et de le faire servir à établir avec rapidité des communications lointaines. Cette idée première mûrit lentement dans l'esprit de l'inventeur. Au mois de janvier 1828, il crut que sa *langue musicale* était assez bien combinée pour être soumise à l'examen de l'Institut de France. Une commission, composée de Prony, Arago, Fourier, Raoul-Rochette, Cherubini, Lesueur, Berton, Catel et Boieldieu, donna des éloges à cette découverte, et termina son rapport par ces mots : *La commission croit que ce nouveau moyen de communication de la pensée peut offrir de grands avantages, et que le système de M. Sudre renferme en lui tous les germes d'une découverte ingénieuse et utile.* Des expériences faites ensuite au Champ-de-Mars, par ordre du ministre de la guerre, en présence de plusieurs officiers généraux, démontrèrent que l'application de cette langue musicale dans les opérations militaires, au moyen de signaux donnés par un clairon, pouvait faire parvenir des ordres à de grandes distances, et donner le retour du message dans l'espace de quinze secondes. Le rapport des généraux au ministre de la guerre donna des éloges sans restriction au nouveau moyen de communication, que Sudre appela depuis lors *Téléphonie*. Il en fut de même du rapport d'un comité de la marine. En 1833, l'inventeur de la téléphonie commença à donner des séances publiques dans lesquelles il excita vivement la curiosité par la traduction instantanée de phrases dictées, au moyen de trois notes d'un cornet ou d'un clairon, diversement combinées dans les intonations ou dans la mesure et le rhythme. Tous les journaux signalèrent l'intérêt de ces séances dans des analyses élogieuses. Un nouveau rapport de toutes les académies de l'Institut de France approuva, le 14 septembre 1833, les perfectionnements progressifs introduits par Sudre dans sa langue musicale. Dans ses voyages en France, en Belgique, en Angleterre, partout, enfin, il a été accueilli avec intérêt et comblé d'éloges. Lui-même a recueilli dans une brochure de soixante-deux pages in-8° les rapports officiels dont son invention a été l'objet, ainsi que les opinions des journaux ; cette brochure a pour titre : *Rapports sur la langue musicale inventée par M. F. Sudre, approuvée par l'Institut royal de France, et opinion de la presse française, belge et anglaise, sur les différentes applications de cette science*; Paris, 1838, in-8°. Les derniers perfectionnements de la langue musicale imaginés par Sudre ont consisté à faire disparaître la nécessité de l'intonation et du son, en la formant simplement d'éléments rhythmiques, en faveur d'une classe d'infortunés, heureusement peu nombreuse, qui sont à la fois aveugles, sourds et muets. Par des attouchements rhythmiques des mains, toutes les idées et les faits peuvent être communiqués immédiatement. La section de musique du jury de l'exposition internationale de Londres, en 1862, fut appelée à juger la valeur de ces perfectionnements, et dans la séance consacrée à cet objet, nous dictâmes par écrit plusieurs phrases qui, lues par Sudre, furent transmises par lui à la personne qui devait les traduire, sans aucune autre communication que le contact des mains. Toutes les traductions furent instantanées et d'une exactitude parfaite, entre autres cette phrase, qui fut rendue mot pour mot : *Nous allons nous séparer ; qu'on fasse approcher des voitures pour chacun de nous*. Déjà le jury de l'exposition universelle de Paris, en 1855, avait voté une récompense de dix mille francs pour l'inventeur de la langue musicale : cette somme fut payée à Sudre par le gouvernement français. Le jury de l'exposition internationale de Londres, à qui Sudre communiqua la grammaire et le vocabulaire de la *Téléphonie*, qui n'ont point encore été publiés, a demandé au même gouvernement qu'une pension viagère fût accordée à son inventeur. Cette demande fut accueillie;

mais Sudre ne jouit pas longtemps de cette amélioration de sa position, car il mourut à Paris, le 3 octobre 1862. Il a composé et publié quelques solos de violon avec orchestre ou piano, des romances, des nocturnes à deux et trois voix, et les chants patriotiques *la Colonne* et *le Champ d'Asile*, dont il a été fait plusieurs éditions.

SUEVUS (Gaspard), recteur du collége de Lowenberg, en Silésie, naquit dans cette ville, en 1577, et mourut le 21 octobre 1625. Il fit imprimer en 1612, un programme académique *in Fest. Gregor. Scholæ Leoburgensis,* qui contient l'éloge de la musique.

SUEVUS (Félicien), gardien du couvent des capucins de Strasbourg, vers 1650, passa ensuite au couvent d'Inspruck, où il était encore en 1661. Il a publié de sa composition : 1° *Cithara patientis Jobi versa in luctum,* motets à trois voix, deux violons et basse continue; Strasbourg, 1647. 2° *Magnificat seu Vaticinium Dei Parentis, semper virginis, cum hymno Ambrosiano et falsi bordoni 4 vocibus, adjuncto choro secundo cum violonis et symphoniis non necessariis;* Inspruck, 1651, in-4°. 3° *Psalmi vespertini 3 voc.;* ibid., 1651, in-4°. 4° *Fasciculus musicus sacrorum concentuum, trium vocum tam instrumentorum quam vocalium,* etc.; ibid., 1656, in-4°. 5° *Litania B. M. Virginis Lauretanæ von 2 oder 3, oder 5 Stimmen,* ibid., 1661, in-4°. 6° *Sacra Eremus piarum cantionum 2 et 3 voc. cum 2 violinis.* 7° *Motetti a 2, 3, 4 et 5 voci cum violini.* 8° *Tuba sacra, seu concerti a 1, 2, 3 voci.* 9° *Magnificat a 3 voci.*

SUIRE (Robert-Martin LE), ou **LESUIRE**, littérateur, né à Rouen, en 1737, se rendit à Paris après avoir achevé ses études, et y obtint la place de lecteur du duc de Parme. Il suivit son élève en Italie, puis fit plusieurs voyages en Angleterre. De retour à Paris, il s'y mit aux gages de libraires et publia des poésies et des compilations médiocres, de mauvais romans et quelques morceaux de polémique. Échappé aux orages de la révolution, il fut nommé professeur de législation à l'école centrale de Moulins, perdit cette place à l'époque de l'organisation des lycées, et revint à Paris, où il mourut le 27 avril 1815. Ce littérateur n'est cité dans la *Biographie universelle des musiciens* que pour un pamphlet pseudonyme concernant la musique des opéras de Gluck, intitulé : *Lettre de M. Camille Trillo, fausset de la cathédrale d'Auch, sur la musique dramatique;* Paris, 1777, in-12.

SULTZBERGER (Jean-Ulrich), directeur de musique et virtuose sur le zink (1), à Berne, au commencement du dix-huitième siècle, a mis en musique à quatre parties, en contrepoint simple de note contre note, les Psaumes de David traduits en vers allemands par Ambroise Lobwasser. Cet ouvrage a été publié sous ce titre : *Vierstimmiger Psalmenbuch; das ist, Psalmen David's, durch D. Ambr. Lobwasser in teutsche Reymen gebracht, worinn die hochclevierten Psalmen transponiert, etc.;* Berne, Daniel Tschiffelt, 1727, petit in-8° de six cent quarante et une pages. On trouve en tête du volume des principes abrégés de musique.

SULZER (Jean-Georges), littérateur et membre de l'Académie royale des sciences de Berlin, naquit à Winterthur, en 1719. Après avoir fait ses études dans sa ville natale et à Zurich, il remplit pendant quelque temps des fonctions pastorales dans un village, puis fut instituteur à Magdebourg, et, enfin, professeur de mathématiques à Berlin. Il fut admis à l'Académie des sciences de cette ville, en 1750, et plus tard y eut le titre de directeur de la section de philosophie. Il mourut à Berlin, le 27 février 1779. Au nombre de ses ouvrages, on trouve celui qu'il publia en français sous ce titre : *Pensées sur l'origine et les différents emplois des sciences et des beaux-arts, discours prononcé dans l'assemblée royale des sciences et des belles-lettres, le 27 de janvier 1757,* Berlin, in-8° de quarante-huit pages. C'est le fond de cet écrit qui est devenu la base de celui que Sulzer a publié plus tard en allemand, et qui est intitulé : *Die Schœnen Künste in ihrem Ursprunge, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet;* Leipsick, 1772, in-8° de huit feuilles. Mais l'ouvrage qui a rendu célèbre le nom de Sulzer est son encyclopédie des arts intitulée : *Allgemeine Theorie der schœnen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwœrter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt* (Théorie générale des beaux-arts dans leur spécialité, en forme de dictionnaire par ordre alphabétique, etc.), dont la première édition parut à Leipsick, en 1772, deux volumes in-4°, et dont la dernière, augmentée de beaucoup d'articles, a été publiée dans la même ville, en 1792-1794, quatre volumes in-8°. Agricola, Kirnberger et Jean-

(1) Sorte de cornet en bois, courbé et percé de trous, le plus ancien des instruments à vent du moyen âge, resté en usage dans quelques parties de la Suisse et de l'Allemagne.

Abraham-Pierre Schulz ont fourni les articles de musique pour ce livre; les meilleurs sont ceux de Schulz. Blankenburg, qui a publié la dernière édition du livre de Sulzer, en a donné un supplément très-utile intitulé : *Litterarische Zusætze zu Johann George Sulzers allgemeiner Theorie der schœnen Künste*, etc.; Leipsick, 1796-1798, trois volumes in-8°. *Le Dictionnaire des Beaux-Arts*, de Millin, renferme la traduction des principaux articles de l'ouvrage de Sulzer. Parmi les morceaux que ce savant a fait insérer dans les Mémoires de l'Académie de Berlin, on trouve celui-ci : *Description d'un instrument fait pour noter les pièces de musique, à mesure qu'on les exécute sur le clavecin* (ann. 1771).

SULZER (François-Joseph), auditeur militaire à Vienne, naquit à Laufenbourg, dans le Brisgau, et mourut à Vienne, en 1790. On a de lui un livre intitulé : *Geschichte des transalpin. Daciens*, etc. (Histoire de la Dacie-transalpine, c'est-à-dire de la Valachie, de la Moldavie et de la Bessarabie); Vienne, 1781 et 1782, trois volumes in-8°. Il y donne une notice très-détaillée de la musique des Turcs et des Grecs modernes.

SULZER (Jean-Antoine), docteur en droit, et bailli de l'abbaye de Kreuzlingen, s'est fait connaître, dès 1782, comme compositeur et comme auteur d'écrits sur la philosophie et la morale. Il vivait encore à Sulzbach en 1827. Ses œuvres musicales sont : 1° Quatre sonates pour clavecin avec un violon, op. 1; Manheim. 2° Quatre *idem*, op. 2; Spire. 3° Quatre solos pour violon, op. 3; Spire. 4° Chansons de Lavater, premier et deuxième recueils; Zurich.

SULZER (Salomon), né en 1804 à Hohenems, en Autriche, de parents israélites, a fait de bonnes études dans sa jeunesse, et a cultivé particulièrement la littérature hébraïque. Un goût passionné pour la musique le fit se livrer avec ardeur à l'étude du chant, et ses progrès dans cet art furent si rapides, qu'à l'âge de dix-sept ans, il était déjà premier chantre de la synagogue de sa ville natale. Quelques années après, il fut appelé en qualité de chantre supérieur de la nouvelle et belle synagogue de Vienne. Il y forma un excellent chœur qui, sous sa direction, exécute avec perfection les choses les plus difficiles. Sulzer, élève de Seyfried pour la composition, a écrit pour le service de sa synagogue des hymnes remarquables par l'originalité et la fantaisie.

SUNDELIN (Augustin), clarinettiste et compositeur de danses allemandes à Berlin, membre de la musique de la chambre du roi de Prusse, fut pensionné de la cour, après vingt-cinq ans de service, et mourut le 6 septembre 1842, à Berlin. Il s'est fait connaître par la publication de quelques cahiers de danses et de valses ainsi que par des *Lieder*, et surtout par deux ouvrages didactiques intitulés : 1° *Die Instrumentirung für das Orchestre, oder Nachweisungen über alle bei demselben gebrauchliche Instrumente*, etc. (L'instrumentation pour l'orchestre, ou renseignements sur tous les instruments qui y sont en usage, etc.); Berlin, 1828, Wagenführ, in-4°. 2° *Die Instrumentirung für sæmmtliche Militar-Musik-Chœre*, etc. (L'instrumentation pour tous les corps de musique militaire, etc.); *ibid.*, 1828, in-4°.

SUNDELIN (Charles), docteur en médecine et professeur à Berlin, vraisemblablement frère du précédent, est auteur de beaucoup d'ouvrages relatifs à la médecine et à la chimie, parmi lesquels on remarque un opuscule intitulé : *Aerztlichen Rathgeber für Musiktreibende. Nach den Angaber des kœnigl. Preussischen pensionnirten Kammermusikus Auguste Sundelin zusammengetragen* (Conseils médicaux pour les musiciens de profession, d'après les vues du musicien de chambre pensionné du roi de Prusse, Augustin Sundelin); Berlin, 1832, Grœbenschutz, in-8° de cinquante-huit pages.

SUPPÉ (Frantz DE), né le 18 avril 1820, à Spalatro, en Dalmatie, était encore enfant lorsqu'il fit des premiers essais de composition, sans aucune connaissance des règles de l'art d'écrire. En 1839, il se rendit à Vienne avec le projet de fréquenter les cours de l'université; mais bientôt il abandonna l'étude des sciences pour se livrer exclusivement à la culture de la musique. Il apprit à jouer de plusieurs instruments à vent, particulièrement de la flûte; et le chevalier de Seyfried lui enseigna la composition. Après avoir occupé pendant quelque temps la place de chef d'orchestre du théâtre Josephstadt, il passa, en la même qualité, au théâtre *An der Wien* (Sur la Vienne), où il remplit encore ses fonctions (1864). Cet artiste a composé la musique de plusieurs opéras, au nombre desquels on remarque : *Das Mædchen vom Lande*, joué à Vienne, en 1847; des vaudevilles, dont *Die Müllerin von Burgos* (la Meunière de Burgos); des ouvertures, des entr'actes pour des drames, et quelques morceaux de musique d'église. On connaît aussi sous son nom plusieurs symphonies, des quatuors pour des instruments à cordes, et beaucoup de

Lieder. Il y a de la fantaisie et du talent dans plusieurs de ces œuvres.

SUREMAIN DE MISSERY (Antoine), ancien officier d'artillerie, membre de la Société des sciences de Paris, et de l'Académie de Dijon, naquit dans cette ville, le 25 janvier 1767. Depuis 1797, il était fixé à Beaune. Auteur de plusieurs ouvrages de philosophie et de mathématiques, il a publié un livre intitulé : *Théorie acoustico-musicale, ou De la doctrine des sons rapportée aux principes de leurs combinaisons;* Paris, Didot, 1793, un volume in-8° de quatre cent quatre pages. Bien que cette théorie n'aboutisse point à la formation rationnelle d'un système de tonalité, comme le croyaient l'auteur et l'Académie royale des sciences qui approuva son ouvrage, elle n'en est pas moins digne d'estime par l'analyse rigoureuse d'une multitude de faits intéressants, et par la réfutation victorieuse de beaucoup d'erreurs auparavant émises. Vingt-trois ans après la publication de son livre, Suremain de Missery revint à l'examen de la théorie des intervalles des sons par un écrit intitulé : *Méprises d'un géomètre de l'Institut, manifestées par un provincial; ou Observations critiques sur le traité de physique expérimentale et mathématique de M. Biot, en ce qui concerne certains points d'acoustique et de musique;* Paris, Dentu, 1816, in-8° de soixante-quatorze pages de texte, et de XXIV pages de préface. Cette préface nous apprend que Suremain de Missery a composé un traité de la *Géométrie des sons, ou Principes d'acoustique pure et de musique scientifique*, dont son premier ouvrage n'était, dit-il, *que le prélude et une ébauche informe*. Venu à Paris, en 1816, pour obtenir un rapport de l'Académie des sciences sur cet important travail, on lui donna pour commissaires chargés de l'examiner, Prony, Haüy et Biot. Celui-ci venait de publier son nouveau *Traité de physique expérimentale et mathématique*, dans lequel il a reproduit toutes les anciennes erreurs concernant la formation de la gamme par les proportions arithmétiques des intervalles des sons. Éclairé trop tard sur sa fausse théorie par le travail manuscrit de Suremain de Missery, il aurait, suivant la préface de ce savant, élevé des difficultés contre l'ouvrage, feint de prendre le change sur le sens de la théorie qui y était contenue, et refusé de s'expliquer avec clarté contre elle, parce qu'il ne pouvait l'attaquer par de bons arguments. Le résultat fut qu'il n'y eut pas de rapport, et que Suremain de Missery ne crut pas devoir publier son travail; mais il attaqua, dans la brochure dont il vient d'être parlé, les erreurs de calcul et de doctrine émises par Biot dans son *Traité de physique expérimentale*, et l'on est obligé d'avouer que ses arguments analytiques sont accablants pour l'académicien. M. Brossard, juge au tribunal de Châlon-sur-Saône (*voyez* ce nom), et ami de Suremain de Missery, ayant eu communication de l'ouvrage inédit de ce savant, fut autorisé à publier un exposé de la nouvelle doctrine mathématique qui y est contenue, en ce qui concerne les proportions des intervalles des sons. On y voit que les rapports numériques adoptés par les géomètres ne constituent pas la gamme de la tonalité moderne; que ces rapports sont variables dans les tendances attractives des accords, et que le nombre des intonations résultantes des variétés d'attractions, dans les modulations, s'élève à quarante-huit dans l'étendue de l'octave. Dans le cours de philosophie et d'histoire de la musique, que j'ai professé à Paris, en 1832, j'ai présenté l'exposé d'une théorie analogue, basée sur des considérations psychologiques. Suremain de Missery a fourni la plupart des articles d'acoustique contenus dans le *Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique*. Il est mort à Beaune, le 13 avril 1852.

SUSATO (Tylman ou Tyleman). *Voyez* **TYLMAN SUSATO.**

SUSATO (Jean DE), ainsi nommé vraisemblablement du lieu de sa naissance, *Sœst*, ville fortifiée de la Westphalie, dont le nom latin est *Susatum*. Il fut docteur en médecine, savant dans la musique, et vécut vers le milieu du quinzième siècle; enfin, il avait cessé de vivre avant 1511, car Sébastien Virdung, qui nous fournit ces renseignements, dans son livre intitulé : *Musica getutsch vnd ausgezogen*, lequel fut imprimé à Bâle dans cette année, en parle en ces termes : « J'ai vu cet » instrument dans un grand livre en parchemin où se trouvaient les dessins et les descriptions de plusieurs instruments par feu » mon maître *Jean de Zusato*, docteur en » médecine. Ce livre est composé et écrit par » lui-même (1). » L'ouvrage et son auteur ont été inconnus à tous les biographes et bibliographes.

(1) Ich hab derselben instrument such etlich gemalet vnd beschreiben gesetzen, durch meynen meister seligen iohannen de zusato, doctor des artzney, in einen grossen bergamenen buch, das er selb componiert vnd geschreiben hat. (Cette orthographe est celle du livre de Virdung, et les substantifs n'y sont pas distingués par des capitales.)

SUSSMAYER (François-Xavier), compositeur de mérite, naquit en 1766, à Steyer, petite ville de la Haute-Autriche. Ayant été admis comme enfant de chœur dans la célèbre abbaye des Bénédictins de Kremsmünster, il y fit ses études littéraires, et y apprit la théorie de la musique sous la direction de Pasterwitz. Fort jeune encore, il s'essaya avec succès dans tous les genres de composition, et écrivit des chants à plusieurs voix, des symphonies, des messes, des psaumes, motets, cantates, qui lui donnèrent de bonne heure beaucoup d'expérience dans l'art d'écrire. Arrivé à Vienne, il acheva de s'instruire dans le chant et dans la composition par les leçons de Salieri, et se lia d'une intime amitié avec Mozart, qui lui donna aussi des conseils. A son lit de mort, ce grand compositeur lui confia la tâche d'achever sa messe de *Requiem*, et lui donna des instructions pour ce travail presque jusqu'au moment où il expira. On sait que la veuve de ce grand homme, pleine de confiance dans le talent de Sussmayer, lui remit en effet la partition du fameux *Requiem* de son mari pour la terminer. En 1792, ce jeune compositeur obtint la place de chef d'orchestre au théâtre national de Vienne, et deux ans après il joignit à cette position celle de second chef de l'orchestre du théâtre de la cour. Les premiers ouvrages de Sussmayer pour la scène furent : 1° *Moïse,* petit opéra composé pour le théâtre de Schikaneder, en 1792. 2° *Die schœne Schusterin* (La belle cordonnière), petit opéra; *ibid.* 3° *L'Incanto superato,* opéra bouffe, au théâtre de la cour, à Vienne, en 1793. 4° *Der Spiegel aus Arkadien* (Le tableau d'Arcadie), en deux actes, à Vienne, en 1794. Cet ouvrage a été publié à Vienne sous le titre : *Die neuen Arcadier* (Les modernes Arcadiens). Dans cette même année, il fit un voyage à Prague, et y fit représenter, pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur, son opéra *le Turc à Naples,* qui eut un brillant succès. Il écrivit aussi, pour cette circonstance, une cantate qui fut exécutée à l'université, et qu'on a publiée à Prague.

De retour à Vienne, Sussmayer y donna, en 1795, *Die edle Rache* (La noble vengeance), opéra-comique. Cet ouvrage fut suivi de *I due Gobbi,* opéra bouffe, composé pour le théâtre de la cour, en 1796; *Die Freywilligen* (Les volontaires), drame avec chant pour lequel Sussmayer reçut de l'empereur une tabatière d'or (1796); *Der Wildfang* (La chasse), opéra-comique, en 1798; *Der Marktschreyer* (Le saltimbanque), opéra-comique, en 1799; *Soliman der Zweyte, oder die beyden Sultanninnen* (Soliman II, ou les deux Sultanes), opéra-comique, 1800; *Gulnare,* opéra bouffe pour le théâtre de la cour, en 1800; *Liebe macht kurzen Prozess* (l'Amour termine vite un procès), opéra-comique, en 1801; *Phasma,* opéra-comique, en 1801. On a gravé les partitions pour piano des *Nouveaux Arcadiens* (Vienne, Artaria), de *la Chasse,* ibid., de *Soliman II,* de *Phasma,* et de la cantate pour l'archiduc Charles. Divers morceaux des autres opéras de Süssmayer et quelques-unes de ses cantates ont été publiés. Ce compositeur distingué mourut à Vienne, le 17 septembre 1803, à l'âge de trente-sept ans.

On sait que Godefroid Weber a attribué à Süssmayer la plus grande partie de la partition de la messe de *Requiem* publiée sous le nom de Mozart, et que cette allégation a soulevé une vive polémique en Allemagne; mais Süssmayer lui-même a expliqué, dans une lettre datée du 8 septembre 1800, et insérée dans la *Gazette musicale de Leipsick* (octobre 1801), la part qu'il a prise à cet ouvrage; les quatre derniers morceaux du *Dies iræ,* le *Sanctus,* le *Benedictus* et l'*Agnus Dei* lui appartiennent, et il a instrumenté tout le reste d'après la basse chiffrée et quelques indications manuscrites de Mozart. (Voyez Mozart.)

SUTOR (Guillaume), né à Munich, vers 1780, reçut des leçons de chant de Valesi, chanteur de la cour, et apprit aussi à jouer du piano, du violon, ainsi que les règles de l'harmonie et du contrepoint. Après avoir été attaché pendant quelques années au service du prince-évêque d'Eichstadt, en qualité de chanteur, il fut appelé à Stuttgart avec le titre de maître de chapelle, et chargé de la direction de l'Opéra. En 1816, il accepta la place de maître de chapelle à Hanovre, et la conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1828. Sutor a écrit à Stuttgart deux symphonies à grand orchestre, qui sont restées en manuscrit, ainsi que la musique pour le drame de *Macbeth.* Il a publié quelques compositions pour la flûte, des ouvertures pour piano à quatre mains, quelques autres morceaux pour le même instrument, plusieurs cahiers de chants pour quatre voix d'hommes, et des chansons allemandes à voix seule avec accompagnement de piano. La plupart de ces ouvrages ont paru à Hanovre, chez Bachmann.

SWELINCK (Jean-Pierre), ou **SWELING**, ou, enfin, **SWEELINCK** (1), orga-

(1) La première orthographe de ce nom est celle qui se trouve sur les éditions des ouvrages de l'artiste, publiées

niste à l'église principale d'Amsterdam, naquit à Deventer, vers 1540. Doué d'un génie heureux pour la musique, il s'y adonna de bonne heure, et par un travail assidu, acquit dès sa jeunesse une grande habileté sur l'orgue et sur les instruments à clavier alors en usage. Désirant étudier les principes de la composition, il se rendit à Venise, en 1557, et se mit sous la direction de Zarlino. De retour dans sa patrie, il ne tarda point à s'y faire une grande réputation : on le considéra comme le plus grand organiste du monde : il était, en effet, l'un des plus habiles. On lui conféra la place d'organiste de l'église principale d'Amsterdam : lorsqu'il jouait, les habitants accouraient en foule pour l'entendre. On doit considérer Swelinck comme le fondateur et le père de la grande école des organistes allemands, car il eut pour élèves Melchior Schild, de Hanovre, Paul Syffert, de Dantzick, Samuel Scheidt, de Halle, Jacques Schultz ou Prætorius et Henri Scheidmann, maître de Jean-Adam Reinke et de toute l'école de Hambourg. Lorsqu'on songe que de tous les noms que je viens de citer, il n'en est aucun qui n'ait acquis le plus haut degré de célébrité, on doit en conclure que Swelinck avait à la fois une méthode d'exécution supérieure et l'art de la communiquer. Quelques négociants d'Amsterdam, admirateurs de son talent, désirant assurer son existence dans sa vieillesse, lui empruntèrent deux cents florins, pour les faire valoir dans leurs entreprises, à condition qu'ils supporteraient seuls les pertes, et que Swelinck profiterait des bénéfices. Ce capital modique produisit, au bout de quelques années, la somme considérable de quarante mille florins, qui mit le vieil artiste dans l'aisance. Il mourut en 1622. Ses compositions connues sont : 1° *Psaumes en hollandais, traduits par Lobwasser, à quatre et huit voix.* 2° *Chansons françaises à quatre et cinq voix;* Anvers, 1592, in-4°. 3° *Chansons à cinq parties;* ibid., 1593, in-4°. 4° *Niew Chyterboeck* (Nouveau livre de Guitare); Amsterdam, 1602, in-4°. 5° *Rimes françaises et italiennes, mises en musique à deux et trois parties avec une chanson à quatre;* Leyde, 1612, in-4°. 6° *Psaumes mis en musique à quatre, cinq, six, sept et huit parties,* liv. 2; *ibid.*, 1613, in-4°. 7° *Idem,* liv. 3; *ibid.*, 1614, in-4°. 8° *Des weitberühmter Musici und Organisten zu Amsterdam vierstimmige Psalmen, auss dem 1ten, 2ten und 3ten Theil.*, etc.; (Psaumes à 4 voix des anciens musiciens et organistes d'Amsterdam, première, deuxième et troisième parties). Berlin et Francfort-sur-l'Oder, 1616. 9° *Livre deuxième et troisième des Psaumes, nouvellement mis en musique à quatre et à huit parties;* Amsterdam, 1618. 10° *Livre quatrième et dernier des Psaumes*, etc.; Amsterdam, 1622. 11° *Cantiones sacræ cum basso continuo, 5 vocum;* Anvers, 1623. 12° Quelques pièces d'orgue de Swelinck se trouvent dans un recueil manuscrit de tablature pour cet instrument in-fol., daté de 1673, contenant aussi des compositions de *Frescobaldi*, de *Galli*, de *Froberger*, de *Hammerschmidt*, de *Strunck* et de *Melchior Schild*. Ce recueil est à la bibliothèque royale de Strasbourg. On attribue à Swelinck une traduction hollandaise des *Institutions harmoniques* de Zarlino.

à Amsterdam, à Leyde et à Anvers, chez Pierre Phalèse; la seconde se lit dans les recueils de Tylman Susato, publiés à Anvers; la troisième est au titre des Psaumes à 4 voix, de Swelinck, imprimés à Berlin, par Georges Kunger, en 1616, in-4°.

SWIETEN (GODEFROID, baron VAN). *Voyez* VAN SWIETEN.

SWOBODA (THOMAS), bon organiste et directeur de musique à l'église de Pelgrim, en Bohême, mourut dans cette ville, le 17 mai 1727. Il a laissé en manuscrit quelques messes, des motets et offertoires.

SWOBODA (AUGUSTE), professeur de musique à Vienne, né en Bohême, en 1787, fut d'abord attaché à l'orchestre du comte Pachta, à Prague, en qualité de clarinettiste, puis fut chef de musique d'un régiment d'infanterie, et, enfin, s'établit à Vienne, en qualité de professeur de musique. Dans sa vieillesse, il se retira à Prague, où il est décédé, le 17 mai 1830. Il s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages suivants : 1° *Allgemeine Theorie des Tonkunst* (Théorie générale de la musique); Vienne, Ant. Strauss, 1826, in-8°. 2° *Harmonielehre* (Science de l'harmonie); Vienne, 1828-1829. Deux parties in-8°. La première partie renferme les éléments de l'harmonie. La deuxième ceux du contrepoint. Cette seconde partie a pour titre : *Anleitung zum einfachen und doppelten Contrapuncte* (Introduction au contrepoint simple et double); Vienne, 1829, in-4° de X et cent douze pages. Ces ouvrages ont été publiés pour les cours faits par l'auteur, à Vienne. 3° *Instrumentirungslehre* (Art de l'instrumentation); Vienne, 1832, in-folio obl. de trente pages, avec cinq morceaux de musique en partition.

SYFERT (PAUL), organiste de l'église Sainte-Marie, à Dantzick, naquit à Dresde, dans les dernières années du seizième siècle, et alla

faire ses études musicales à Amsterdam, sous la direction de Swelinck (*voyez* ce nom). De retour à Dresde, il y publia une collection des anciens motets de divers auteurs, à trois, quatre et cinq voix, dont le titre et la date sont sortis de ma mémoire. Syfert entra dans sa jeunesse à la chapelle du roi de Pologne Sigismond III. En 1620, il fut nommé organiste à Dantzick; il occupait encore cette place en 1645. Ayant publié un recueil de psaumes de sa composition, sous le titre de *Triticum Syfertinum*, il fut vivement critiqué dans un pamphlet de Scacchi (*voyez* ce nom), auquel celui-ci avait donné le titre de *Cribrum musicum ad triticum Syfertinum*, etc. Syfert répondit à son antagoniste par l'*Anticribratio musica, ad avenam Scacchianam, hoc est ocularis demonstratio crassissimorum errorum quos Marcus Scacchius auctor libri, ann.* 1643 *Venetiis edidit, quem Cribrum musicum ad triticum Syfertinum baptizavit, passim in eo commisit, cum annexa Syferti juxta defensione honoris ac bonæ famæ, adversus ampullas et falsitates Scacchianas, in usum studiosorum musices, et defensionum innocentiæ autoris, publicæ luci commissa;* Dantzick, 1645, in-folio de neuf feuilles. Voyez, pour les suites de cette affaire, la biographie de Scacchi.

SYLVA (Manuel-Nunez **DE**), prédicateur à Lisbonne, dans les dernières années du dix-septième siècle, fut d'abord professeur du collége de l'église Sainte-Catherine de cette ville et directeur du chœur de l'église Sainte-Marie-Madeleine; en dernier lieu il fut maître de chapelle de la collégiale Notre-Dame de la Conception du Christ. Il a publié un traité des proportions de l'ancienne notation de la musique, intitulé : *Arte minima que cum semi-breve recopilaçao trata em tempo breve os modos da maxima, e longa sciencia da musica;* Lisbonne, Jean Galrao, 1685, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée dans la même ville, en 1704, in-4°, et une troisième a paru en 1725, un volume in-4° de cent trente-six pages.

SZARVADY (madame Wilhelmine **CLAUSS**), pianiste distinguée, née à Prague, en 1834, est fille d'un commerçant de cette ville. Son heureuse organisation musicale se manifesta dès ses premières années. Joseph Proksch, artiste de mérite, fut le professeur à qui elle fut confiée. Il découvrit bientôt les rares dispositions de son élève, la prit en affection et lui donna tous ses soins. Les progrès de mademoiselle Clauss furent si rapides, qu'en 1849, son éducation musicale fut terminée, et que, dès l'âge de quinze ans, elle put entreprendre un voyage d'artiste avec sa mère et frapper d'étonnement le public et les connaisseurs. A Dresde, elle joua à la cour avec un brillant succès. A Leipsick, Liszt, Spohr et Schumann lui prédirent une belle carrière. Brunswick, Cassel, Francfort et Hambourg lui prodiguèrent aussi leurs applaudissements. Elle arriva à Paris dans les derniers jours de 1852 : son début s'y fit dans un concert de Berlioz, où elle exécuta le premier concerto de Beethoven. Toute la presse musicale n'eut qu'une voix pour louer ce jeune talent, aussi remarquable par le brillant que par la délicatesse. Un grand malheur vint frapper mademoiselle Clauss au milieu de ses triomphes, car elle perdit sa mère, morte presque subitement, en confiant son enfant à la protection de madame Ungher-Sabatier et de M. Szarvady, qui devint son mari quelques années après. A la suite de ce triste événement, la jeune artiste passa près d'une année entière dans la retraite; puis elle continua ses voyages, visita Londres, l'Allemagne méridionale et la Hongrie pendant quatre ans. De retour à Paris, en 1857, madame Szarvady s'y est fixée définitivement. Son talent, perfectionné par des études constantes et par la méditation, a pris une part active à la réaction qui s'est opérée dans le goût des amateurs, en les ramenant au culte des œuvres classiques des grands maîtres, dont elle a même fait publier quelques morceaux inconnus ou tombés dans l'oubli : au nombre de ces précieuses reliques du grand art d'autrefois se trouve un admirable concerto inédit (en *fa* mineur) de Charles-Philippe-Emmanuel Bach pour clavecin, deux violons, alto et basse, arrangé par madame Szarvady pour piano seul; Leipsick, Barth. Senff; Paris, J. Maho.

SZYMANOWSKA (Marie), née **WOLOWSKI**, pianiste distinguée, naquit en Pologne, vers 1790, et fut élève de Field, à Moscou. Elle brilla à Varsovie de 1815 à 1830, puis elle fit plusieurs voyages à Leipsick, à Vienne, à Berlin, à Hambourg et à Pétersbourg, où elle se fit entendre avec succès. Elle mourut jeune encore dans cette dernière ville, en 1831. On a gravé de sa composition : 1° Cotillon en forme de rondeau pour le piano; Hambourg, Christiani. 2° Douze exercices pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Variations sur une romance; Posen, Simon. 4° Mazurkes, danses nationales de Pologne; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Chants historiques et autres sur les poésies de Mickiewicz.

T

TABOROWSKI (Stanislas), né en 1830, près de Krzemieniça, en Wolhynie, descend d'une ancienne famille de cette province. Obligé de se retirer à Odessa, son père ne négligea rien pour lui donner une éducation distinguée. Fenz et Billé, artistes de cette ville, lui enseignèrent le violon. En 1847, M. Taborowski obtint de ses parents l'autorisation de se rendre à Pétersbourg, pour y suivre les cours de l'université. Il y continua ses études musicales; puis, encouragé et protégé par le général Adam Rzewuski et par le comte Mathieu Wielhorski, généreux mécène des artistes, il donna un concert, en 1853, et y obtint du succès. Cet heureux début lui fit prendre la résolution de voyager pour se faire connaître. Il parcourut la Pologne, la Wolhynie, la Podolie et l'Ukraine, donnant partout des concerts. De retour à Pétersbourg, il obtint un passe-port pour se rendre à Bruxelles, afin d'y perfectionner son talent sous la direction de Léonard, qui me le présenta. Je l'admis au Conservatoire, où il continua ses études pendant trois ans. En 1858, il obtint le second prix de violon au concours, et dans l'année suivante, il partagea le premier prix avec le remarquable violoniste florentin Frédéric Consolo. Rentré à Pétersbourg à la fin de 1859, M. Taborowski y a obtenu de brillants succès. Pendant son séjour à Bruxelles, il reçut des leçons de composition de M. Damke. Si je suis bien informé, il est maintenant fixé à Moscou. Il a publié à Pétersbourg plusieurs morceaux pour son instrument.

TABOUROT (Jean), chanoine de Langres, naquit à Dijon, en 1519, et mourut à Langres, en 1595. Sous le pseudonyme de *Thoinot-Arbeau*, cet ecclésiastique a publié un livre très-curieux sur la danse, intitulé *Orchesographie*. Cet ouvrage contient beaucoup d'airs de danse du seizième siècle. La première édition fut imprimée à Langres, en 1589, par J. Despreys, in-4° de cent quatre feuillets. Une deuxième édition parut dans la même ville, en 1596, in-4°.

TACCHINARDI (Nicolas), chanteur distingué, est né à Florence, le 10 septembre 1776. Destiné à l'état ecclésiastique, il fit d'abord quelques études littéraires, qu'il abandonna pour le dessin et la peinture. Dès sa onzième année, il apprit aussi la musique, le chant et le violon. A l'âge de dix-sept ans, il entra à l'orchestre du théâtre de Florence, en qualité de violoniste, et pendant cinq ans, il occupa cette place; mais sa voix s'étant développée et ayant acquis le timbre d'un beau ténor, il commença à chanter dans les églises et dans les concerts avec beaucoup de succès. Plus tard il s'essaya sur des théâtree d'amateurs, et prit pour modèle le célèbre ténor Babini. Enfin, en 1804, Tacchinardi débuta sur les théâtres de Livourne et de Pise, puis chanta à Florence, à Venise, et y fit admirer la pureté de son goût et l'excellent mécanisme de son chant. Appelé à Milan l'année suivante, à l'occasion du couronnement de Napoléon, comme roi d'Italie, il brilla sur le théâtre de *la Scala* à côté de madame Festa, et en 1806, sur le théâtre *Carcano*, avec la Strinasacchi. Il chanta, dans la même année, à la foire de Bergame, puis se rendit à Rome, où il excita l'enthousiasme du public pendant cinq ans, succès sans exemple dans cette ville. Lié d'amitié avec Canova, il fréquenta son atelier, y reprit le goût des arts du dessin, et cultiva la sculpture avec quelque succès. Il est du petit nombre d'artistes dont Canova a fait le buste.

Appelé à Paris en 1811, Tacchinardi parut pour la première fois au théâtre de l'Odéon, le 4 mai, dans la *Distruzione di Gerusalemme*, de Zingarelli. Son entrée en scène causa une sorte de rumeur dans la salle, parce qu'il avait la tête enfoncée dans les épaules, et que celles-ci étaient assez proéminentes pour justifier cette exclamation qui passait de bouche en bouche : *Il est bossu!* mais bientôt le talent de l'artiste effaça cette impression. On admira la pureté de son style, sa facilité à passer de la voix de poitrine à la voix de tête sans que la différence des timbres fût sensible; enfin, son goût dans le choix des fioritures et des traits dont il était prodigue, et qu'il exécutait avec une merveilleuse facilité. Sous ce dernier aspect, son talent était absolument différent de celui de Crivelli, qui partageait alors avec lui l'emploi de premier ténor à l'Opéra italien, et dont le chant expressif et large était,

à cette époque, rarement orné de fioritures. Dans *Adolfo e Chiara*, mauvais opéra de Pucitta, le succès que Tacchinardi avait obtenu à son début fut compromis, parce que les défauts de son extérieur, et sa nullité comme acteur, lui donnaient trop de désavantage dans la comparaison établie entre lui et Elleviou, charmant dans l'opéra français sur le même sujet. Il prit sa revanche dans *la Molinara*, de Paisiello, et dès ce moment il devint l'idole des habitués du théâtre de l'Odéon. Après les événements de 1814, il retourna en Italie, et chanta avec succès sur les principaux théâtres de sa patrie. Le grand-duc de Toscane le nomma premier chanteur de sa musique, en 1822, mais en lui laissant la liberté de continuer sa carrière dramatique. Tacchinardi chanta à Vienne l'année suivante, puis se rendit en Espagne et se fit encore admirer sur le théâtre de Barcelone, bien qu'il fût âgé de près de cinquante ans. Après 1831, il renonça à paraître sur la scène, et ne conserva que son emploi de chanteur du grand duc de Toscane. Il s'est aussi livré à l'enseignement du chant, et a formé plusieurs élèves distingués, au premier rang desquels brillèrent sa fille (madame Persiani) et la Frezzolini. Pour habituer ses élèves à l'action dramatique, Tacchinardi fit faire un petit théâtre dans une maison de campagne qu'il possédait près de Florence. Il a composé beaucoup d'exercices de chant et de vocalises, et a publié un opuscule intitulé : *Dell' Opera in musica sul teatro italiano, e de' suoi difetti*. Ce petit ouvrage, imprimé à Florence, a eu deux éditions. Une deuxième fille de Tacchinardi (Élisa), pianiste distinguée, a publié à Florence, chez Cipriani, des variations pour le piano sur un thème de Mercadante. Tacchinardi est mort à Florence, au mois de janvier 1860.

TADOLINI (Jean), né à Bologne, en 1793, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Après avoir appris les éléments de cet art sous la direction d'un maître obscur, il devint élève de Mattei pour la composition, et du célèbre ténor Babini pour le chant. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de seize ans il fut engagé au théâtre italien de Paris pour succéder à Mosca en qualité d'accompagnateur au piano, et pour diriger les choristes. Spontini était alors directeur de la musique de ce théâtre. Tadolini y remplit ses fonctions pendant les années 1811, 1812 et 1813, et retourna en Italie, après l'invasion de Paris par les armées alliées, en 1814. Agé alors de vingt ans, il écrivit à Venise l'opéra intitulé : *La Fata Alcina*, qui fut chanté par Rubini, Zamboni, la Marcolini, et obtint un brillant succès. Plus tard, et toujours avec bonheur, il écrivit *La Principessa di Navarra*, à Bologne; *Il Credulo deluso*, à Rome, dont le succès lui fit obtenir le titre de maître de chapelle de la cathédrale de Bologne; *Il Tamerlano*, dans cette ville; *Moctar*, à Milan; *Il Mitridate*, au théâtre de *la Fenice*, à Venise, et *Almanzor*, à Trieste. Il était dans cette ville avec sa femme, jeune cantatrice de talent, lorsqu'ils furent appelés tous deux à Paris, en 1830, pour le théâtre italien. Tadolini y reprit ses anciennes fonctions d'accompagnateur et de directeur de la musique. Il occupa cette position pendant neuf ans. Dans l'été de 1839, il retourna à Bologne. Artiste modeste, aussi estimé pour ses qualités sociales que pour son talent, Tadolini n'est pas seulement connu par ses travaux pour le théâtre, car il a aussi publié des cantates, des romances, des *canzonette*, entre autres la mélodie *l'Eco di Scozia*, avec cor obligé, qui a été chantée dans plusieurs concerts par Rubini. On a aussi de cet artiste : 1° *Trio pour piano, hautbois et basson*; Florence, Cipriani. 2° *Rondo pour piano et flûte*; ibid.

TADOLINI (Eugénie), femme du précédent, dont le nom de famille était **SAVORINI**, naquit en 1809, à Forli, dans la Romagne-Supérieure. Ses premiers maîtres dans l'art du chant furent Fani et Grilli; celui-ci était maître de chapelle dans cette ville. Tadolini perfectionna ensuite son talent et l'épousa. Elle débuta à Parme, en 1829, puis fut engagée au Théâtre-Italien de Paris, où elle fut peu remarquée, parce qu'à cette époque madame Malibran et mademoiselle Sontag brillaient de tout l'éclat de leur talent et obtenaient des succès d'enthousiasme. De retour en Italie, madame Tadolini chanta à Venise dans l'hiver de 1833-1834, où sa voix pure et son talent correct, mais un peu froid, reçurent un accueil sympathique. Appelée ensuite à Milan, puis à Padoue, elle y eut aussi du succès. En 1835, elle chanta à Trieste, à Vienne, à la foire de Sinigaglia et à Turin. En 1836, elle était à Florence, d'où elle retourna à Vienne, puis à Milan. En 1837, elle brilla à Venise, où les progrès de son talent furent remarqués par les connaisseurs. Dans l'année suivante, on l'entendit de nouveau à Sinigaglia, puis elle chanta à Lucques, à Vienne, pour la troisième fois, à Milan et à Brescia. En 1839, elle se fit entendre à Gênes, à Florence, à Sienne et à Rome. Dans l'année

suivante, à Faenza, à Reggio, à Bergame et à Trieste. Vienne est la ville où elle fut rappelée le plus souvent, car on l'y retrouve en 1841, en 1843, en 1846 et 1847. Cette année fut la dernière de sa carrière théâtrale. Parmi ses plus beaux succès, on doit citer ceux qu'elle obtint à Naples, lorsque Mercadante et Donizetti eurent écrit pour elle. En 1842, elle y excitait l'enthousiasme, et était considérée comme la meilleure cantatrice de l'Italie à cette époque. Depuis 1834, elle était séparée de son mari.

TAEGLICHSBECK (Thomas), maître de chapelle du prince de Hohenzollern-Hechingen, est né le 31 décembre 1799, à Ansbach, en Bavière. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quatre ans, son père lui enseigna la musique; plus tard, il choisit le violon pour son instrument, et les leçons de Rovelli qu'il reçut à Munich, en 1816, achevèrent de développer son talent. Il devint aussi, dans cette ville, élève de Grætz, pour la composition. En 1817, il écrivit une messe qui fut exécutée et lui procura une place de violoniste au théâtre de Munich. Lindpaintner, alors directeur de musique de ce théâtre, distingua bientôt le mérite de ce jeune homme, et se fit remplacer par lui lorsqu'il demanda un congé d'une année pour voyager; mais ce maître ne retourna plus à Munich, et les preuves de talent que Taeglichsbeck avait données pendant sa direction de l'orchestre, le firent choisir pour son successeur. Les changements que subit le théâtre, en 1822, décidèrent le jeune artiste à accepter une place de violoniste à la chapelle royale de Bavière. L'année suivante, il fit représenter, au théâtre de Munich, un petit opéra intitulé : *Weber's Bild* (L'image de Weber), qui eut quelque succès. Après un court voyage en Bavière, il se rendit en Suisse et visita Stuttgart, Francfort, Manheim et Carlsruhe. Partout il fut bien accueilli comme violoniste. Ses premières compositions pour le violon furent publiées en 1825. Deux ans après, il fut nommé maître de chapelle de la cour de Hechingen. Depuis cette époque, il a fait plusieurs voyages à Vienne, à Berlin, à Munich, à Leipsick, en Hollande, en Danemark et en Suède, et y a fait applaudir son talent sur le violon. Jusque-là, il n'avait écrit que pour son instrument; mais, en 1833, il s'est fait connaître comme compositeur par quatre symphonies et d'autres grands ouvrages qui lui font honneur. La première de ces symphonies fut exécutée aux concerts du Conservatoire de Paris, pendant un séjour que Taeglichsbeck fit dans cette ville, en 1835. L'accueil favorable qu'elle reçut en fit demander une deuxième à l'auteur, qui fit un second voyage à Paris, en 1837, pour la faire entendre. Au retour de son voyage en Hollande, il passa par Bruxelles, où il s'arrêta quelque temps sans y donner de concert. Par suite de la révolution badoise, en 1848, la chapelle du prince de Hohenzollern-Hechingen ayant été dispersée, Taeglichsbeck fut appelé à Strasbourg pour diriger l'orchestre du théâtre; mais le prince, qui continuait à lui faire payer son traitement, ayant manifesté son mécontentement du séjour de l'artiste en France, celui-ci se démit de ses fonctions de chef d'orchestre, et retourna à Hechingen. En 1852, il vécut quelque temps à Lœwenberg, en Silésie, puis il se rendit à Dresde, où il se trouvait encore, sans emploi, en 1857. Les productions de cet artiste sont celles-ci : 1° Variations sur un thème de la *Gazza Ladra*, pour violon et orchestre ou piano, op. 1 ; Offenbach, André. 2° Variations sur un thème de *Léocadie*, pour piano et violon, op. 2; Augsbourg, Gombart. 3° Polonaise pour le violon et orchestre ou piano, op. 3 ; Offenbach, André. 4° Variations sur un thème original, pour violon et quatuor ou piano, op. 4; Munich, Aibl. 5° *Idem* pour piano et violon (*Almalied*), op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Six chansons allemandes avec piano, op. 6; Munich, Falter. 7° Valses pour piano, op. 6; *ibid*. 8° Concerto militaire pour violon et orchestre ou piano, op. 8 ; Leipsick, Hofmeister. 9° Divertissement pour piano et violon sur des motifs du *Bal masqué*, op. 9; Munich, Falter. 10° Première symphonie pour orchestre, op. 10; Paris, Richault. 11° Trois duos pour deux violons, op. 11 ; *ibid*. 12° Variations pour violon sur un air styrien, op. 12; Leipsick, Wander. 13° Fantaisie *idem* sur des airs polonais, op. 13; Stuttgart. 14° Concertino pour violon et orchestre, op. 14; Leipsick, Hofmeister. 15° Fantaisie pour violon et orchestre sur des airs souabes, op. 15; Carlsruhe, Cranzbauer. 16° Sonate pour piano et violon; Paris, Richault. 17° Variations pour violon et orchestre, op. 17 ; Leipsick, Hofmeister. 18° *Lieder* pour quatre voix d'hommes, op. 18; Hof, Grau. 19° *Divertissements* pour violon et orchestre, sur des motifs de *la Sonnanbula*, op. 19 ; Leipsick, Hofmeister. 20° *Idem* pour piano et violon, sur des motifs de *la Chaste Suzanne*, op. 20; Paris, Richault. 21° Rondo pour cor chromatique et piano, op. 21 ; *ibid*. 22° Six *Lieder* pour quatre voix d'hommes; Stuttgart, Gœpel. 23° Six *Lieder* à voix seule

et piano, op. 22; *ibid.* 24° Quatre *Lieder* pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 24; *ibid.* 25° Messe solennelle avec orchestre, op. 25; Munich, Falter. 26° Trio pour piano, violon, et violoncelle, op. 20; Hambourg, Schuberth. 27° *Lieder* à voix seule avec piano, op. 27 et 28; Stuttgart, Gœpel. 28° Cinq *Lieder* pour soprano, contralto, ténor et basse avec piano ou huit instruments de cuivre, op. 29; Munich, Falter. 29° Trois sonates progressives pour piano et violon, op. 30; Hambourg, Schuberth. 30° Le 67ᵉ psaume à quatre voix sans accompagnement; Vienne, Gloegg. 31° *Lieder* pour quatre voix d'hommes, op. 32 et 33; Stuttgart, Gœpel. Taeglichsbeck a en manuscrit des symphonies et des quatuors d'instruments à cordes.

TAFALLA (le P. Pedro), musicien espagnol, né dans la ville d'où il a pris son nom, à la fin du seizième siècle, fit ses vœux, en 1623, au monastère de l'Escurial. Il était si estimé des autres moines, que, ne voulant pas se séparer de sa mère, il obtint qu'on la reçût dans une habitation contiguë au couvent, où elle finit ses jours. Les œuvres musicales de ce religieux sont nombreuses; elles se trouvent toutes à l'Escurial; on y remarque un caractère religieux et la forme scientifique. Le P. Tafalla mourut à l'Escurial, dans un âge avancé. M. Eslava a publié, dans *la Lira sacro-hispana,* un répons à huit voix (*Libera me Domine*) de ce moine.

TAFFIN (M.-J.-D.), prêtre, né dans le département du Nord, au commencement du dix-neuvième siècle, fit ses études au séminaire de Cambrai. Après avoir été ordonné prêtre, il fut vicaire d'une des églises de Lille jusqu'en 1839, puis il fut nommé curé à Landrecies. Il est auteur des ouvrages dont les titres suivent : 1° *Méthode complète et raisonnée de chant ecclésiastique, offerte aux jeunes séminaristes ;* Lille, Lefort, 1835, un volume in-8° de cent soixante-huit pages. Le système exposé par l'abbé Taffin dans cet ouvrage est celui du *plain-chant musical,* c'est-à-dire du chant ecclésiastique mesuré, rhythmé et orné; monstrueuse conception qui a eu de la vogue dans quelques parties de la France, de 1830 à 1845, mais qui, depuis lors, a été généralement repoussée. 2° *Vade-mecum du bon chantre, ou recueil de plus de cent pièces de chant ecclésiastique, telles que messes, faux-bourdons très-nombreux et très-variés, quatuors, trios, duos, motets à voix seule, Litanies avec chœur, Stabat,* etc.; Lille, Lefort, un volume in-8° de trois cent vingt-six pages.

TAG (Chrétien-Gotthilf), organiste et claveciniste célèbre, naquit en 1735, à Bayerfeld, en Saxe, où son père était maître d'école et organiste. Celui-ci dirigea les premières études de son fils, et lui fit faire de rapides progrès dans les lettres et dans la musique. Tag ayant atteint sa treizième année, le juge de Grunhaym voulut en faire son commis; mais cette position ne convenait pas à la vivacité de son esprit; il se rendit secrètement à Dresde, et s'y présenta chez le recteur Schoetgen et chez le *cantor* Homilius, demandant à être admis comme élève dans l'école de la Croix. L'examen qu'on lui fit subir lui ayant été favorable, il y entra et fit ses études complètes depuis 1749 jusqu'en 1755. L'excellente musique qu'il entendait à l'église et au théâtre forma son goût et lui servit de modèle pour les chants et les pièces d'orgue qu'il écrivit pendant ses cours. Ses études persévérantes l'avaient rendu fort habile sur cet instrument, sur le clavecin et sur la harpe. Les livres de Marpurg, de Kirnberger et de Schültz le guidaient dans l'art d'écrire. Décidé à se rendre à l'université de Leipsick, il se mit en route à pied, suivant l'usage des étudiants de l'Allemagne; mais arrivé à Hohenstein, et s'étant arrêté dans une auberge, il y fit la connaissance d'un bourgeois de cette petite ville, qui, charmé de son instruction et de ses manières douces et polies, lui fit obtenir sur-le-champ les places vacantes de *cantor* et de collègue dans l'école du lieu. Un an après, il se maria, et, complétement heureux dans sa nouvelle position, il y vécut cinquante-trois ans, refusant toutes les offres brillantes qui lui furent faites pour se fixer à Hirschberg, en Silésie, et plus tard à Dresde, à Leipsick et à Hambourg. Tag conserva toute l'activité de son esprit jusqu'en 1807; mais la mort de sa femme, au mois de juillet de cette année, lui causa tant d'affliction, que ses facultés s'en affaiblirent : il perdit la mémoire et fut obligé de donner sa démission. Alors il se retira chez sa fille, devenue la femme du pasteur de Niederzwœnitz, et y mourut le 19 juillet 1811, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

Bien que cet homme distingué ait été occupé, pendant plus de cinquante ans, à donner chaque jour douze heures de leçons publiques et particulières, il a écrit une très-grande quantité de compositions de différents genres, dont on a imprimé : 1° Six préludes pour l'orgue, avec un trio *alla breve,* Leipsick, Breitkopf, 1783. 2° Douze préludes faciles pour l'orgue ; *ibid.,* 1795. 3° Soixante-dix variations pour le

clavecin sur le thème d'un *andantino;* ibid., 1785. 4° Chansons avec accompagnement de clavecin, premier recueil; *ibid.*, 1785. 5° Second recueil, *idem*, avec une cantate mélodramatique; *ibid.*, 1785. 6° *Der Glaube* (La foi), mélodie avec orgue; *ibid.*, 1793. 7° Chansons de Matthisson et de Burde, *ibid.*, 1793. 8° Vingt-quatre chansons suivies d'un hymne à quatre voix avec accompagnement de clavecin; *ibid.*, 1798. 9° *Naumann*, cantate funèbre pour le chant et le clavecin; *ibid.*, 1802. 10° *Wœrlitz*, ode pour le chant et le clavecin; Berlin, 1803. 11° Mélodie pour le *Pater noster* et pour les commandements de Dieu, avec orgue; Penig, 1803. Quelques pièces de clavecin composées par Tag ont été insérées dans les *Notices hebdomadaires* de Hiller. Parmi ses œuvres restées en manuscrit, on remarque : 1° Une année entière de musique d'église pour les dimanches et fêtes, renfermant soixante-dix cantates de différents genres, dont quelques-unes sont à deux ou trois chœurs avec grand orchestre. 2° Onze messes et hymnes. 3° Vingt-deux motets faciles à quatre voix. 4° Trente-sept airs d'église faciles à quatre voix. 5° Six dialogues faciles. 6° Cinq motets de Noël. 7° Vingt airs de Noël. 8° Dix motets de Pâques. 9° Six motets pour la *Passion*. 10° Six airs pour la *Passion*. 11° Trois motets de louanges et de remercîments, et un Éloge de la musique, à quatre voix et neuf instruments. 12° Vingt chants de noces avec clarinettes, hautbois, cors et bassons. 13° Soixante-huit chants catholiques à troix voix. 14° Vingt-deux préludes pour l'orgue à deux claviers et pédale. 15° Seize *idem* pour un seul clavier. 16° Trois rondeaux pour l'orgue. 17° Quatre symphonies pour l'orgue. 18° Huit préludes libres *idem*. 19° Quatre préludes de chorals à deux chœurs pour orgue, deux clarinettes, deux cors et deux bassons. 20° Une symphonie pour l'orchestre. 21° Un quatuor pour des instruments à cordes. 22° Six divertissements pour le clavecin. 23° Six *idem* plus petits.

TAGLIA (Pierre), compositeur milanais, qui vivait vers le milieu du seizième siècle, a publié : *Madrigali a quattro voci. Lib.* 1; Milan, 1555.

TAGLIA (Charles), docteur et professeur de philosophie à l'université de Pise, vers le milieu du dix-huitième siècle, est connu par un livre qui a pour titre : *Lettere scientifiche sopra vari dilettevoli argomenti di Fisica;* Florence, 1747, in-4°, avec le portrait de l'auteur. La première de ces lettres, adressée au marquis Gabriel Riccardi di Scorra, a pour objet d'examiner *comment un violon peut produire en si grande quantité des sons agréables :* elle occupe trente-six pages du volume. La troisième est relative au chant mélodieux du pinson marin : elle remplit les pages 95 à 124.

TAGLIAPIETRA (Joannino), musicien vénitien du quatorzième siècle, fut nommé organiste de la chapelle ducale de Saint-Marc, le 12 mars 1379, et eut pour successeurs deux moines servites, le 10 juillet 1389. On ne connaît pas jusqu'à ce jour (1864) de compositions de cet artiste, qui fut le quatrième organiste de la même église.

TAGLIETTI (Jules), compositeur, né à Brescia, vers 1660, fut maître du collége noble de Saint-Antoine, dans sa ville natale. Il se distingua dans la musique instrumentale et ne fut pas étranger à l'agrandissement de ses formes, vers la fin du dix-septième siècle. Ses œuvres connues sont : 1° *Sonate da camera a tre, due violini e violoncello*, op. 1ª, Bologne, 1697, in-folio. C'est une réimpression. 2° *Sei concerti a quattro e sinfonie a tre, 2 violini, violone e cembalo*, op. 2ª; Venise, 1696, in-4°. Il y a une édition de cet ouvrage publiée à Amsterdam. 3° *Arie da suonare col violoncello e spinetta o violone ad uso di arie cantabili le quali finite, si torna da capo*, op. 3ª. 4° *Concerti o capricci a quattro, due violini e viola e basso continuo*, op. 4; Venise, 1699, in-4°. 5° *Sonate da camera a 3, 2 violini e basso continuo*, op. 5. 6° *Pensieri musicali ad uso d'arie cantabili a violino e violone in partitura col basso continuo*, op. 6; *in Venezia, Bartoli*, 1709. 7° *Concerti a 4 violini, viola col violoncello, violone e basso continuo*, op. 7. 8° *Sonate a violino e basso*, op. 8. 9° *Sonate da camera a 2 violini, violoncello, violone e clavicembalo*, op. 9. 10° *Arie ad uso delle cantabili da suonare col violino, violoncello e violone o clavicembalo*, op. 10. 11° *Concerti a 4, con suoi rinforzi*, op. 11. 12° *Pensieri da camera a 2 violini e basso*, op. 12.

TAGLIETTI (Louis), compositeur italien, vécut vers la fin du dix-septième siècle. Il était vraisemblablement parent du précédent, et, comme lui, il naquit à Brescia. On ne connaît de lui que les compositions instrumentales suivantes : 1° *Sonate per violino e violoncello, con basso continuo*, op. 4; Venise. 2° *Concertini e preludi con diversi pensieri e divertimenti a cinque*, op. 5; *ibidem*. 3° *Concerti a 4 e sinfonie a 3*, op. 6; *ibid*. Une

deuxième édition de ce dernier ouvrage a été faite à Amsterdam, chez Roger. 4° *Sonate a violino e basso*, op. 7; *ibid.* 5° *Sonate da camera a tre, due violini, violoncello, violone o clavecino* (sic), op. 9; *ibid.* 6° *Arie ad uso delle cantabili da sonare col violino, violoncello e violone o clavecino*, op. 10; *ibid.* 7° *Pensieri da camera a tre, due violini e basso*, op. 12; *ibid.*

TAILLARD (Constant), surnommé *l'aîné*, flûtiste français, attaché au Concert spirituel dès 1752, était fils d'un cromorne de la grand écurie du roi. Il vivait encore en 1780; mais il était mort avant 1788. Il a publié treize recueils de *Pièces françaises et italiennes, petits airs, menuets, etc., avec des variations accommodées pour deux flûtes.* Le treizième de ces recueils a paru en 1782. Dans la même année, il fit paraître aussi : *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière et à lire la musique*, à Paris, chez l'auteur.

TAILLASSON (Gaillard), dit **MATHALIN** ou **MATHELIN**, naquit à Toulouse, en 1580. Dès son enfance, il se livra à l'étude de la musique, et devint habile sur le violon. Le bruit de son talent étant parvenu jusqu'à Paris, Claude-Guillaume Nyon, dit *La Foundy*, roi des violons et ménétriers de France, consentit à lui concéder une partie de son autorité sur les musiciens des provinces, et par acte passé devant Descolermaux et Marcheville, notaires à Paris, le 21 août 1608, le déclara son lieutenant à Toulouse, *lui donnant le droit de recevoir tous maîtres, joueurs d'instruments, tant audit Toulouse que dans les villes du ressort de cette cité; comme aussi de faire toutes corrections ou punitions qu'il appartiendra contre toute personne qui entreprendra sur ledit art sans son congé et licence.* Il paraît que les prérogatives du roi des violons n'avaient point été exercées jusque-là à Toulouse; les ménétriers et les musiciens de cette ville refusèrent de s'y soumettre, nonobstant les *lettres royaux* dont Taillasson était pourvu; ils protestèrent, nommèrent pour leur syndic le musicien Pierre Villète, et l'affaire fut portée au parlement. La cause des musiciens fut confiée aux avocats Disponia et Lafargue, et le syndic fut en outre représenté par Vaisse; Marmiesse et Madrat défendirent Mathelin. L'affaire fut plaidée en audience solennelle, et l'avocat général de Belloy porta la parole. L'arrêt qui intervint le 26 mars 1609 donna gain de cause à Mathelin, et celui-ci exerça désormais son autorité sans obstacle. Il avait à ses ordres une *bande de violons* avec laquelle il jouait aux fêtes et aux processions. Les États de la province de Languedoc s'étant assemblés en 1639, une gratification de trente livres fut accordée à Mathelin et à sa bande pour avoir joué à la procession desdits États. Mathelin avait à Toulouse un rival qui balançait sa réputation; il se nommait Poncet. Tous deux allaient en concurrence aux cérémonies d'apparat et aux processions, et là, chacun avec sa bande, luttait d'habileté et cherchait à surpasser son compétiteur. Les poètes en langue *moundine* (toulousaine) ont chanté ces deux artistes : Auger Gaillard, de Rabastens, en Albigeois, nomme Mathelin et Poncet dans ses vers patois, et semble les mettre sur la même ligne, notamment dans l'épître dédicatoire de ses œuvres qu'il adressa au sieur de Séré. Il a aussi composé un *Dialogue sur l'abus que se coumet à las dansas*, dans lequel il se donne Mathelin pour interlocuteur et lui fait défendre le plaisir de la danse que lui Auger attaque par des raisons tirées de l'Écriture et de l'histoire. Mathelin paraît se convertir, à la fin. Après la mort de Nyon, ce musicien exerça la dignité burlesque de *roi des violons de France*, par lettres patentes signées de Louis XIII; il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort qui arriva en 1647. Mathelin avait été lié d'amitié avec le célèbre poète languedocien Godolin ou Goudelin; il composait les airs des chansons de celui-ci; plusieurs de ces airs sont encore chantés par le peuple de Toulouse et dans le Languedoc.

TAILLERUS (Simon), moine de l'ordre de Saint-Dominique, naquit en Écosse, vers les premières années du treizième siècle, et écrivit divers ouvrages concernant la musique, vers 1240. Tanner, qui le cite dans sa *Bibliothèque britannique*, l'appelle *Tailler;* mais les PP. Quétif et Échard pensent (1) que son nom véritable a pu être *Taylor*. Quoi qu'il en soit, ces écrivains et Fabricius (dans sa *Bibliothèque latine du moyen âge*) attribuent à ce moine un livre *De cantu ecclesiastico reformando*, un autre *De tenore musicali*, un troisième intitulé *Tetrachordum*, et un dernier qui a pour titre *Pentachordum.* Je n'ai trouvé l'indication de ces ouvrages dans aucun catalogue de manuscrits.

TALABARDON (Pascal), professeur de musique, n'est connu que par les ouvrages intitulés : 1° *Traité théorico-pratique de l'ar-*

(1) Scriptores ordinis prædicatorum, tome I, fol. 111.

ticulation musicale, avec des observations sur les sons de la langue française et sur la théorie des intervalles; Paris, Schonenberger, 1841, in-4°. 2° *Cours de musique vocale. Introduction à toutes les méthodes de chant*, deuxième édition; *ibid.*, 1843, un volume in-12, avec trente-quatre pages de musique.

TALANDERIUS (Petrus). *Voyez* **TALHANDIER.**

TALESIO (Pierre), musicien portugais, vécut à Coïmbre, au commencement du dix-septième siècle. Il est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Arte de canto chaõ com huma breve instruçao para os Sacerdotos, Diaconos, e Subdiaconos, e moços do coro, conforme o uso romano;* Coïmbre, 1617, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée dans la même ville, en 1628, in-4°. La deuxième partie traite de la musique mesurée.

TALHANDIER (Pierre), en latin **TALANDERIUS**, auteur français d'un traité compilé de divers ouvrages sur le plain-chant et sur la musique mesurée, dont le manuscrit est à la Bibliothèque du Vatican, sous le n° 5129. Ce traité a pour titre : *Lectura tam super cantu mensurabili, quam super immensurabili.* On y trouve à la fin trois chapitres intéressants intitulés : 1° *Qualiter debet cantari a duobus planus cantus.* 2° *Pro faciendo planum cantum.* 3° *Ad notandum planum cantum.* Dans ce dernier chapitre, l'auteur dit que, suivant les bonnes traditions, la note à queue ne signifie pas une durée plus longue dans le plain-chant, mais seulement la note accentuée. Le manuscrit est du quinzième siècle.

TALLIS (Thomas), célèbre musicien anglais du seizième siècle, fut attaché à la chapelle des rois d'Angleterre Henri VIII, Édouard VI, des reines Marie et Élisabeth: il y remplit les fonctions d'organiste, conjointement avec son élève Bird (*voyez* ce nom). Tallis mourut le 23 novembre 1585, et fut inhumé dans le chœur de l'église paroissiale de Greenwich. En 1575, il avait obtenu, ainsi que Bird, des lettres patentes qui leur accordaient le droit exclusif d'imprimer leur propre musique pendant l'espace de vingt et un ans, et qui faisaient défense à toute autre personne d'imprimer aucune espèce de musique, soit anglaise, soit étrangère, ou même du papier réglé, sous peine d'une amende de quarante shellings pour chaque objet vendu. Tallis et Bird profitèrent de leur privilége en publiant une collection intitulée : *Cantiones quæ ab argumento sacræ vocantur, quinque et sex partium, autoribus Thomæ Tallisio et Gulielmo Birdo, Anglis,* etc.; Londres, Vautrollier, 1575, in-4°. Précédemment on avait publié quelques morceaux de Tallis dans une collection devenue très-rare, et qui a pour titre : *Morning and evening prayer and communion, set forthe in 4 parts, to be song in churches, both for men and children, with dyvers other godly prayers and anthems, of sundry men's doyngs. Imprinted at London by John Day,* 1565, in-4°. La composition la plus remarquable de Tallis est le chant à quarante voix, savoir : huit soprani, huit mezzo-soprani, huit contra-ténors, huit ténors et huit basses. Ce morceau se trouve en manuscrit à la Bibliothèque de l'église du Christ, à Oxford ; Burney en possédait deux copies qui ont été vendues après sa mort. Boyce a inséré quelques morceaux de ce compositeur dans sa collection de musique d'église, publiée en 1760; il y en a aussi plusieurs dans le *First Book of selected church-music* de John Barnard (Londres, 1648). Hawkins a donné en partition des motets et canons de Tallis dans son *Histoire de la musique* (t. III, p. 267-278, et t. V, p. 450-452), et Burney en a aussi publié deux morceaux (*a General History of music,* tome III, pages 27-28 et 77-79).

TALONI (Geronimo), compositeur de l'école romaine, et maître de chapelle de la cathédrale d'Albano, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Mottetti, Salmi di Vespri e compieta, con le Antifone a tre e quattro voci,* op. 2; Rome, Masotti, 1629, in-4°.

TAMBOLINI (Raphael), célèbre chanteur en voix de soprano, naquit à Fermo, dans les États de l'Église, vers le milieu du dix-huitième siècle. En 1776, il débuta à Naples avec un brillant succès. Engagé, en 1782, au service de la cour de Prusse, il chanta au Théâtre italien de Berlin jusqu'en 1809. Retiré alors de la scène, il resta attaché à la même cour, en qualité de chanteur de concert. Il obtint la pension en 1817, et se fixa à Charlottenbourg, où il mourut fort âgé, le 27 octobre 1830.

TAMBURINI (Antoine), basse chantante très-distinguée, est né le 28 mars 1800, à Faenza. Son père, Pasquale Tamburini, était professeur de musique dans cette ville, et jouait de la clarinette, du cor et de la trompette. Appelé à Fossombrone, dans la marche d'Ancône, pour diriger le corps de musique mili-

taire entretenu par l'autorité municipale, il s'y rendit accompagné de son fils, et apprit à celui-ci à jouer du cor, dès qu'il eut atteint l'âge de neuf ans; mais une maladie dont le jeune Tamburini fut frappé, par la fatigue que lui causait cet instrument, décida son père à lui donner une autre direction pour ses études musicales. Confié aux soins d'Aldobrando Bossi, maître de chapelle à Fossombrone, il apprit sous sa direction le solfége et le chant. A l'âge de douze ans, Tamburini retourna à Faenza, et fut engagé pour chanter dans les chœurs de l'opéra pendant la saison de la foire; il eut occasion d'y entendre Mombelli père, Davide, Donzelli, mesdames Pisaroni et Mombelli; son instinct sut mettre à profit les leçons pratiques de chant qu'il en recevait. Chantant tour à tour dans toutes les églises du pays, il atteignit ainsi l'âge où sa voix de contralto se changea en voix de basse. Parvenu à l'âge de dix-huit ans, il quitta furtivement la maison paternelle et se rendit à Bologne, où un directeur de spectacles l'engagea pour la petite ville de Cento. Malgré sa jeunesse et son inexpérience, la beauté, la flexibilité naturelle de son organe lui procura des applaudissements dans *la Contessa di Colle Erboso*, de Generali. Ces témoignages de la faveur publique furent confirmés à Mirandola, puis à Correggio, où la troupe ambulante s'était rendue. Bologne ne fut pas plus sévère pour le jeune débutant, et le succès qu'il y obtint lui procura un engagement avantageux à Plaisance, pour le carnaval de 1819. Il y parut avec tant d'avantages dans *la Cenerentola, l'Italiana in Algeri*, et *Gli Assassini*, de Trento, qu'il fut immédiatement engagé pour le théâtre *Nuovo* de Naples. Accueilli d'abord avec quelque froideur dans cette ville, il sut ensuite conquérir la faveur publique, et y renouvela son engagement pour l'année suivante; mais les troubles de 1820 firent fermer les théâtres de Naples, et Tamburini se rendit à Florence, où il eut peu de succès, à cause d'une grave indisposition qui le faisait chanter au-dessous du ton. Appelé à Livourne pour le carnaval, il y retrouva tous ses avantages, et y prit une revanche complète de sa chute à Florence. De là il alla à Turin pour le printemps, et à l'automne de 1822, il parut avec éclat sur la scène de *la Scala*, à Milan. Engagé à Trieste pour le carnaval, il entra à Venise pour visiter cette ville singulière, se proposant de partir le lendemain pour sa destination; mais un ordre des souverains qui y étaient alors réunis le retint pour quelques représentations. Il y brilla au théâtre de *la Fenice*, et surtout dans un concert donné à la cour, où Rossini était au piano. Après avoir achevé la saison à Trieste, Tamburini alla à Rome, où il fut retenu pendant deux ans; puis il alla chanter le *Mosè* au théâtre de *la Fenice*, à Venise, avec Davide et madame Méric-Lalande. Il ne quitta cette ville que pour aller à Palerme, où la direction du théâtre le retint pendant deux ans. Ce fut là qu'il reçut un engagement de Barbaja, entrepreneur des théâtres de Naples, de Milan et de Vienne, pour quatre années. Tour à tour il chanta dans ces villes, et toujours avec le même succès. Au printemps de 1828, il alla à Gênes pour l'ouverture du théâtre *Carlo Felice*; mais à peine arrivé dans cette ville, il y reçut un nouvel engagement de Barbaja pour deux années, pendant lesquelles il parut sur les théâtres de Naples et de Milan. Enfin, il arriva à Paris au mois d'octobre 1832, et débuta au théâtre italien, le 7 du même mois, dans le rôle de *Dandini* de *la Cenerentola*. La beauté de sa voix, sa facile vocalisation, et l'expression de ses accents dans les mouvements lents, lui procurèrent un brillant succès. Ces qualités se trouvaient à la vérité balancées par quelques défauts; mais ces défauts sont ceux de l'époque actuelle, et appartiennent à tous les chanteurs. Pendant plus de dix ans, Tamburini a joui à Paris de la faveur d'un public éclairé, et a tenu un rang distingué dans le bel ensemble formé par Rubini, Lablache, mesdames Persiani, Grisi, Viardot et lui. Dans les derniers temps, sa voix avait perdu de son timbre; De retour en Italie, il chanta à Milan, en 1841, à Lucques et Sinigaglia en 1842, et se rendit en Russie dans l'année suivante. Il chanta à Pétersbourg et à Moscou jusqu'en 1852, en dépit de l'altération de sa voix, puis il alla à Londres, où il ne retrouva plus ses anciens succès. En 1853, il donna des représentations en Hollande avec madame Persiani et le ténor Gardoni; puis il se rendit à Paris, où il reparut au théâtre italien pendant la saison de 1854. On le retrouve à Londres en 1855 : ce fut la fin de sa carrière théâtrale trop prolongée.

TAMITIUS (André), facteur d'orgues de la cour de Saxe, vécut à Dresde, vers la fin du dix-septième siècle. Un de ses plus beaux ouvrages, l'orgue de l'église de Saint-Pierre et Saint-Paul de Gœrlitz, construit en 1683, et composé de quarante-sept jeux, avec trois claviers et pédale, fut la proie des flammes en 1691.

TAMITIUS (Jean-Théophile), fils du

précédent, s'établit à Zittau, où il vivait en 1754. Il s'est distingué par quelques bons ouvrages.

Son fils, facteur d'orgues et d'instruments à claviers comme lui, vivait encore à Zittau dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il a construit quelques orgues dans la Lusace et dans la Silésie.

TAMPLINI (Giuseppe), virtuose bassoniste au théâtre de *la Scala* de Milan, vers 1840, a publié de sa composition : 1° *Capriccio sopra l'Elisire d'amore, per Fagotto con piano forte;* Milan, Ricordi. 2° *Reminiscenza dell' Opera Roberto il Diavolo di Meyerbeer. Fantasia per Fagotto con accompagnamento di piano forte;* ibid. 3° Souvenir de *Bellini. Fantasia per Fagotto con accompagnamento di piano forte;* ibid. 4° *Melodia dell' Opera i Lombardi alla prima Crociata di Verdi, trascritte e variate per Fagotto con accompagnamento di piano forte;* ibid.

TANCIONI (Eugenio), compositeur, né à Pérouse, vers 1812, a fait jouer à Corfou, en 1839, l'opéra intitulé : *La Soffitta degli artisti.* On connaît aussi de lui des mélodies à voix seule, avec piano, publiées chez Ricordi, à Milan.

TANSUR (Guillaume), musicien anglais, naquit en 1699, non à Leicester, comme il est dit dans la première édition de cette Biographie, mais à Barns, dans le comté de Surrey, où il était organiste en 1737, ainsi qu'on le voit par la collection des *Proverbes de Salomon* et du *Cantique des Cantiques*, à deux, trois et quatre voix, publiée sous le titre de *Heaven on earth.* En 1739, il fut appelé à Leicester et y passa le reste sa vie, à l'exception de quelques voyages qu'il fit à Londres. Il y vivait encore en 1770, à l'âge de soixante-dix ans, ainsi que le prouve son portrait gravé dans cette année par E. Newton. Il eut un fils, qui fut choriste à Cambridge, et qui vivait encore en 1811. Ce musicien est connu par les ouvrages suivants : 1° *A complete melody, or the Harmony of Sion, in three volumes; the first containing an Introduction to vocal and instrumental Music; the second comprising the psalms, with new melodies; and the third being composed of part song* (Mélodie complète, ou l'harmonie de Sion, en trois volumes; le premier contenant une introduction à la musique vocale et instrumentale; le second renfermant les psaumes avec de nouvelles mélodies, et le troisième, composé de chansons); Londres, 1735. 2° *The universal Harmony containing the whole book of psalms newly set in four parts* (L'harmonie universelle, contenant tout le livre des psaumes nouvellement mis à quatre parties); Londres, 1743. 3° *A New musical Grammar : or the Harmonical Spectator, containing all the useful theoretical, poetical, and technical parts of Musick* (Nouvelle Grammaire musicale, ou le Spectateur harmonique; contenant toutes les parties théoriques, pratiques et techniques de la musique, etc.); Londres, 1746, in-4°. La seconde édition a paru dans la même ville, en 1753, in-4° de cent cinquante pages; la troisième, en 1756; la quatrième, qui a pour titre *A New musical Grammar and Dictionary*, est datée de 1767, in-8°. Ce traité élémentaire de musique n'est pas dépourvu de mérite. J'ignore si l'on doit considérer comme une cinquième édition de la *Grammaire musicale* de Tansur l'ouvrage dont le titre suit, ou s'il indique un livre différent : *Elements of Musick displayd, or its Grammar, or ground-Work made easy; rudimental, practical, philosophical, historical and technical;* Londres, 1772, in-8°. La septième édition de la *Grammaire* est intitulée : *Musical grammar and Dictionary, or a general Introduction of the whole art of Music*; Londres, 1829, in-8°. A la fin de la deuxième édition de sa grammaire musicale, Tansur annonçait son intention de publier un livre intitulé : *The excellency of divine Musick; containing the original use of every portion included in the book of psalms*, etc.; il ne paraît pas que cet ouvrage ait été imprimé. Dans une liste de traités de musique imprimés en Angleterée pendant le dix-huitième siècle, donnée par Burney, dans le quatrième volume de son *Histoire générale de la musique* (p. 687), on voit, avec le nom de *Tansur* un livre intitulé *Sound anatomised :* cet ouvrage n'appartient pas à *Tansur*, mais à Turner (*voyez* ce nom).

TAPIA (Martin DE), musicien espagnol, né à Soria, dans la Haute-Castille, vers 1540, fut bachelier de l'église de Burgos. Il a écrit un traité de musique sous ce titre : *Vergel de musica espiritual, especulativa y activa, donde se tractan los artes del canto llano, y contrapunto, en summa y en theorica;* Ossuna, 1570, in-4°. Ce livre est fort rare, même en Espagne. M. Brunet cite, dans la quatrième édition de son *Manuel du libraire* (t. IV, p. 394) un exemplaire de cet ouvrage, vendu à Paris en 1831, avec ces noms de lieu et de libraire : *En Burgos de Osmas, D. Fernando de Cordoba;* 1570, in-4°. Il faudrait

pouvoir comparer des exemplaires de ces deux villes pour décider s'il y a eu deux éditions dans la même année, ou si le frontispice de celle d'Ossuna a seulement été changé.

TAPIA (Jean DE), prêtre espagnol et protonotaire apostolique, fixé à Naples, vers le commencement du seizième siècle, a fondé dans cette ville, en 1537, le premier conservatoire de musique connu, sous le titre de *Conservatorio della madona di Loreto,* au moyen d'aumônes et de souscriptions qu'il recueillait lui-même en allant de porte en porte. Cette école a été le modèle de toutes celles du même genre qui se sont établies dans la même ville, à Venise, et ailleurs. Tapia mourut, à Naples, au mois de décembre 1543, suivant son épitaphe rapportée par le marquis de Villarosa (1), d'après la *Napoli sacra* de César d'Engenio (Naples, 1624).

TAPRAY (Jean-François), fils de Jean Tapray, organiste de la collégiale de Gray, naquit dans cette ville, en 1738. Dès l'âge de quatorze ans, il était organiste et maître de musique à Dôle; à vingt-cinq ans, il devint organiste de la cathédrale de Besançon. En 1768, il quitta ce poste pour aller à Paris y remplir les mêmes fonctions à l'école militaire, et pour s'y livrer à l'enseignement du clavecin. Depuis cette époque jusqu'en 1801, il a composé et publié vingt-huit œuvres de sonates pour le piano et de chansons avec accompagnement; toutes ces compositions sont faibles de style et d'invention. En 1802, Tapray s'est retiré à Fontainebleau, où il a vécu jusqu'en 1819. On a aussi sous son nom une *Méthode de piano,* Paris, Pleyel, 1800. Les biographes qui le font naître à Naples et lui donnent pour maître Dominique Scarlatti ont été induits en erreur.

TARADE (....), bon violoniste, né dans un village près de Château-Thierry, entra à l'orchestre de l'Opéra en 1749, et y resta jusqu'en 1776. A cette époque, il prit sa retraite et alla vivre en province. On ignore l'époque de sa mort; mais on sait qu'il vivait encore en 1788. Il a composé un opéra-comique intitulé : *la Réconciliation villageoise* qui fut représenté, le 15 juillet 1765, à la Comédie italienne. Sa musique fut goûtée et l'on demanda l'auteur; mais quand on le vit paraître avec sa partition sous le bras, chacun se mit à rire, et Tarade se retira déconcerté.

TARCHI (Angelo), compositeur dramatique, et professeur de chant, naquit à Naples, en 1760, et fit ses études musicales au Conservatoire de *la Pietà,* sous la direction de Tarantino pour le chant, et de Sala pour la composition. Il demeura treize ans dans cette école et y était encore lorsqu'il écrivit, en 1781, son premier opéra, intitulé *l'Architetto,* qui fut chanté par les élèves du Conservatoire, et que le roi de Naples fit ensuite représenter sur le théâtre de la cour, à Caserte. Deux ans après, il composa, pour le théâtre *Nuovo, la Caccia di Enrico IV,* opéra-bouffe qui fut bien accueilli par les Napolitains. Peu de temps après, il sortit du Conservatoire. Après avoir donné au théâtre du *Fondo* quelques opéras dont les titres sont maintenant oubliés, il partit pour Rome et y écrivit, pour le théâtre *Capranica,* l'opéra bouffe intitulé *I due Fratelli Pappamosca,* qui fut suivi de *Don Fallopio,* au théâtre *Valle,* en 1784. De Rome, il alla à Milan et y écrivit l'*Ademira* pour le théâtre de *la Canobbiana.* Appelé à Turin, en 1785, il y composa *Arianna e Bacco,* et dans l'automne de la même année, il donna, à Venise, *Ifigenia in Tauride.* Pendant l'année 1786, Tarchi fournit un de ces exemples de fécondité qu'on ne connaît qu'en Italie, car il écrivit dans l'espace de neuf mois, et dans quatre villes différentes, quatre opéras sérieux en trois actes chacun, savoir : *l'Ariarate,* pour le carnaval, à Milan; *Publio,* pour le printemps, à Florence; *Arminio,* dans l'été, à Mantoue, et enfin, *Demofoonte,* pour la foire de Crema. Puis il alla composer à Turin, pour le carnaval de 1787, *Il Trionfo di Clelia,* opéra sérieux, et donna au printemps de la même année, à Milan, *Il Conte di Saldagna* (1), qui fut joué avec succès à Paris, en 1790, par les fameux bouffons de la foire Saint-Germain. Dans l'été, Tarchi alla écrire à Mantoue l'*Artaserse,* et à l'automne, il donna, à Venise, *Paolo e Virginia.* A peine ce dernier ouvrage eut-il été représenté, qu'il courut à Rome pour y écrire *le Due Rivali,* opéra bouffe, pour le carnaval. Au printemps de 1788, il donna, dans la même ville, *le Mitridate,* une de ses meilleures partitions, puis il se rendit à Milan, et y composa l'*Antioco.*

Au commencement de 1789, Tarchi, dont les succès avaient étendu la réputation en peu de temps, fut appelé à Londres pour y écrire *Il Disertore,* qui fut suivi de l'*Alessandro nell' Indie.* De retour à Milan, il écrivit, pour le petit théâtre de Monza, près de cette ville, un opéra bouffe, intitulé *Lo Spazza-camino.*

(1) *Memorie dei Compositori di Musica del regno di Napoli* (préf. p. xi.)

(1) L'*Indice teatrale* de 1788 prouve que les biographes se sont trompés en plaçant cet ouvrage une année plus tard.

En 1790, il donna, à Venise, *l'Apoteose d'Ercole;* à Vicence, l'*Ezio;* à Rome, l'*Olimpiade*. En 1791, à Turin, *Giulio Sabino;* à Paris, où le succès du *Conte di Saldagna* l'avait fait appeler, il écrivit *Don Chisciotto;* puis il retourna à Milan pour y donner l'*Adrasto,* opéra sérieux, au carnaval de 1792. Dans la même année, il écrivit, à Mantoue, *Isacco,* oratorio; à Florence, *Ester;* à Venise, *la Morte di Nerone*. En 1793, à Turin, l'*Alessandro nell' Indie,* avec une nouvelle musique; à Bergame, pour la foire, *Lo Stravagante,* opéra-bouffe. Pendant un voyage qu'il fit à Naples, après la représentation de cet opéra, il fut atteint d'une maladie grave qui lui fit suspendre ses travaux pendant la plus grande partie de l'année 1794. Au mois de septembre, il se rendit à Milan, et y écrivit *le Danaidi*, qui furent représentées le 26 décembre. A l'automne de 1795, il donna dans la même ville *l'Impostura dura poco*. En 1796, il écrivit pour Plaisance, *Il Ciro riconosciuto*. Son dernier ouvrage composé en Italie fut *la Congiura Pisoniana,* jouée à Milan pendant le carême de 1797. La guerre, qui désolait alors ce pays, ayant ruiné toutes les entreprises de théâtre, Tarchi prit la résolution d'aller chercher à Paris d'autres ressources pour son talent. Il y arriva dans l'été de 1797, et composa, pour l'Opéra-Comique et pour le théâtre Feydeau, les ouvrages suivants : 1° *Le Cabriolet jaune*, en un acte, joué en 1798, et qui ne réussit pas. 2° *Le Trente et Quarante,* en 1799, jolie pièce de Duval dont la musique était très-faible et qui dut surtout son succès au jeu d'Elleviou et de Martin (*voyez* ces noms). 3° *Aurore de Gusman,* en 1799, tombée à la première représentation. 4° *D'auberge en auberge,* en trois actes, jouée au théâtre Feydeau, en 1800, le meilleur ouvrage français de Tarchi. 5° *Une Aventure de Saint-Foix,* en un acte, 1802, tombée à la première représentation. 6° *Astolphe et Alba,* en deux actes, 1802, qui ne réussit pas. Bientôt dégoûté de travailler dans une langue dont il ne saisissait pas le caractère lyrique, Tarchi borna le reste de sa carrière à l'enseignement du chant et de la composition. Il mourut à Paris, le 19 août 1814, complétement oublié de ses compatriotes comme du public français. On trouve en manuscrit, dans la Bibliothèque du Conservatoire de Naples, une messe à quatre voix et orchestre pour le dimanche de *Lætare,* et un *Credo* à quatre voix avec instruments, de la composition de Tarchi. L'abbé Santini, de Rome, possède un *Stabat mater* en italien, pour deux sopranos et instruments, composé par Tarchi. Les partitions de *Trente et Quarante* et *D'auberge en auberge* ont été publiées à Paris. Ce dernier ouvrage a été traduit en allemand, et publié en partition pour le piano, sous le titre: *Von Gasthof zu Gasthof;* Hambourg, Cranz, et à Vienne, avec le titre *les Deux Postes* (*Die zwei Posten*).

TARDITI (Paul), compositeur, né à Rome, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut maître de chapelle de Saint-Jacques-des-Espagnols, dans cette ville, et occupait encore cette place en 1620. Le 26 janvier 1610, il avait été nommé maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, mais il n'avait point accepté cet emploi. M. l'abbé Santini, de Rome, possède beaucoup de compositions de ce maître pour l'église, à huit voix. On a publié de sa composition *Villote alla padovana a quattro voci: Venetia, appresso Angelo Gardano,* 1597, in-4°. Tarditi fut un des premiers maîtres romains qui adoptèrent le style *recitativo* mis en vogue à Florence et à Mantoue par Peri, Caccini et Monteverde. Il n'eut de prédécesseur en ce genre à Rome que Paul Quagliati (*voyez* le discours de P. Della Valle, intitulé : *Della musica dell' età nostra,* dans le deuxième volume des œuvres de J.-B. Doni, p. 251).

TARDITI (Horace), compositeur de l'école romaine, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Forli, dans les États romains; il occupait cette place en 1639; puis il eut une position semblable à la cathédrale de Faenza. Il vivait encore dans cette ville en 1670. La bibliothèque de l'école communale de musique de Bologne, provenant du P. Martini, possède les ouvrages de la composition de cet artiste dont voici la liste : 1° *Messe a quattro e cinque voci in concerto, con una* Laudate *in fine concertata a tre voci, due violini e un' chitarone; in Venetia, app. Aless. Vincenti,* 1639, in-4°. 2° *Messa e Salmi concertati a quattro voci,* op. 16; *ibid.,* 1640. 3° *Messe a cinque voci concertate, parte con stromenti, parte senza, con alcuni Salmi a 3, 4 e 5 voci concertati,* op. 27; *ibid.*, 1648, in-4°. 4° *Messe a tre e quattro voci in concerto; libro terzo,* op. 32; *ibid.*, 1650, in-4°. 5° *Messa e Salmi a 2 voci,* op. 39; *Bologna, Jac. Monti,* 1668, in-4°. 6° *Il secondo libro di Mottetti concertati a* 1, 2, 3, 4 e 5 *voci co'l basso per l'organo, con una Messa e Salmi a 5 voci in concerto; Venetia, Aless. Vincenti,* 1625. 7° *Il terzo libro de' Mottetti*

a 2 e 3 voci in concerto, op. 7; *ibid.*, 1638 (c'est une réimpression). 8° *Il quarto libro de' Mottetti a 2, 3 e 4 voci in concerto, con le Litanie della B. V. a 4 voci concertati*, op. 13; *ibid.*, 1637. 9° *Motetti a 2 e 3 voci concertati, libro sesto*, op. 31; *ibid.*, 1651 (c'est une réimpression). 10° *Mottetti e Salmi a 2 e 3 voci concertati co'l basso per l'organo*, op. 22; *ibid.*, 1645. 11° *Mottetti, Salmi e Inni a una voce e a 2 o 3 voci concertati, parte con violini e tiorba, e parte senza*, op. 30; *Venetia, Gardane*, 1650. 12° *Mottetti a 2 e 3 voci, libro* 10°, op. 31; *Venetia, app. Aless. Vincenti*, 1651. 13° *Mottetti e Salmi a 3 e 4 voci concertati, parte con violini e parte senza, con una Messa a 4 voci ed un* Laudate pueri *a voce sola con due violini*, op. 33; *ibid.*, 1652. 14° *Il decimo terzo libro de' Mottetti a 3 voci concertati*, op. 34; *ibid.*, 1654. 15° *Il decimo quinto libro de' Mottetti a 2 e 3 voci con violini, ed una Messa concertata a 3 voci co'l basso per l'organo*, op. 36; *ibid.*, 1663. 16° *Mottetti a voce sola con violini*, op. 41; *Bologna, Giacomo Monti*, 1670. 17° *Il secondo libro de' Mottetti a voce sola con violini*, op. 43; *ibid.*, 1670. J'ai vu citer dans des catalogues le troisième et le quatrième livre de motets à voix seule, mais sans indication de lieu et de date. 18° *Concerto a musiche da chiesa, Mottetti a 2, 3, 4 e 5 voci, Salmi a 5 voci, Litanie della B. V. a 5 voci; Venetia, Vincenti*, 1641. 19° *Salmi a 8 voci co'l organo*, op. 28; *ibid.*, 1649. 20° *Salmi di compietà e Litanie della B. V. a 4 voci, con le quattro Antifone a 3 voci*, op. 24; *ibid.*, 1647. 21° *Litanie della B. V. a 3, 4 e 5 voci concertati, con le quattro Antifone a tre voci e 2 violini, alcuni Mottetti a 3 voci, e* Te Deum *concertato a 4 voci*; ibid., 1644. 22° *Madrigali a 5 voci con alcuni a 3 in fine*, op. 14; *ibid.*, 1639. 23° *Canzonette amorose a 2 e 3 voci*; ibid., 1647.

TARENNE (Georges), littérateur français, vécut à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Au nombre de ses ouvrages, on en trouve un qui a pour titre : *Recherches sur le Ranz des vaches, avec musique*; Paris, Louis, 1813, in-8° de soixante-douze pages.

TARNOWSKI (Alexandre), violoniste et compositeur, né à Wilna (Lithuanie), en 1812, eut pour maître de violon un professeur de cette ville, nommé *Reult*. En 1832, il se rendit à Paris et y reçut quelques leçons d'Habeneck. Fixé ensuite à Clermont-Ferrand, il y vit encore (1864), et y a formé de bons élèves. Lié d'amitié avec le compositeur Onslow, M. Tarnowski était chargé par lui de la partie de premier violon dans l'exécution de ses nouveaux ouvrages. On a publié de cet artiste : 1° Fantaisie pour violon sur une romance de *Guido et Ginevra*. 2° Fantaisie sur les motifs d'*Il Trovatore*. 3° Fantaisie sur les motifs de l'*Étoile du Nord*. 4° Polka pour piano. 5° Grande valse *idem*. M. Tarnowski dirige l'orchestre de la Société philharmonique de Clermont-Ferrand.

TARONI (Antoine), chanoine de l'église Sainte-Barbe, à Mantoue, et compositeur, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Madrigali a 5 voci*; Venise, 1612. 2° *Messe a capella a 5 voci*; ibid., 1646. Entre deux productions publiées à des dates si éloignées, il en a paru sans doute d'autres qui me sont inconnues.

TARTAGLINI (Hippolyte), né à Modène, en 1539, fut organiste de Saint-Pierre et de plusieurs autres églises de Rome. Il fut élu maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, le 10 octobre 1575. La protection du cardinal Farnèse lui fit obtenir la qualité de citoyen romain. Ce fut aussi à ce prélat qu'il dut l'honneur d'être décoré du titre de chevalier de l'Éperon d'or. Appelé à Naples vers la fin de 1577, il y fut mis en possession de la place de maître de chapelle de la cathédrale. Il y mourut en 1580, à l'âge de quarante et un ans. Cet artiste fut considéré comme un des musiciens les plus distingués de son temps. Il passe pour avoir été un des premiers auteurs de messes et de motets à trois et à quatre chœurs. On trouve un madrigal à cinq voix de la composition de Tartaglini dans le recueil intitulé : *Dolci Affetti, Madrigali a 5 voci di diversi eccellenti musici di Roma*; Rome, Alexandre Gardane, 1585. Tartaglini publia un livre de Madrigaux à Rome, chez le même imprimeur, en 1576. Il y en a eu une seconde édition en 1588.

TARTINI (Joseph), né à Pirano, en Istrie, le 12 avril 1692, commença ses études chez les oratoriens de sa ville natale, et fut jeune encore fut envoyé à Capo-d'Istria, pour les achever au collége appelé *Dei Padri delle scuole*. Il y reçut les premières leçons de musique et de violon, et acquit dans l'art de l'escrime une habileté remarquable. Ses parents le destinaient à entrer dans un couvent de franciscains; mais rien ne put vaincre la répugnance de Tartini pour cet état. Déjà il

avait atteint sa dix-huitième année lorsqu'on prit le parti de l'envoyer à l'université de Padoue pour y étudier la jurisprudence. Sa rare intelligence lui rendit cette étude si facile, qu'il lui restait beaucoup de temps pour se livrer à son goût passionné pour l'escrime. Malheureusement sa fréquentation habituelle des salles d'armes, et sa confiance dans son habileté, lui donnèrent l'humeur querelleuse, et lui attirèrent quelques duels qui eurent du retentissement. Dégoûté d'études sérieuses, il avait pris la résolution d'aller s'établir à Paris ou à Naples, et d'y faire sa profession de l'art des armes ; l'amour que lui inspira une jeune demoiselle de Padoue, parente du cardinal Georges Cornaro, évêque de cette ville, le fit ensuite renoncer à ce projet. Il l'avait épousée en secret; mais bientôt cette union fut connue; les parents de Tartini, irrités de sa conduite, lui retirèrent les secours qu'ils lui accordaient précédemment; et pour comble de maux, le cardinal mit la justice à sa poursuite, sous l'accusation de séduction et de rapt. Prévenu à temps du danger qui le menaçait, Tartini s'enfuit vers Rome, laissant sa femme à Padoue, sans l'informer du lieu de sa retraite. Arrivé à Assise, il y rencontra un moine de Pirano, son proche parent, qui était sacristain du couvent des minorites de cette ville, et qui, touché de ses malheurs, consentit à lui donner un asile dans le monastère. Tartini resta caché pendant deux ans, mettant à profit sa retraite forcée par une étude incessante du violon. Le Père Boemo, excellent organiste du couvent, lui donna des leçons d'accompagnement et de composition qui complétèrent son éducation musicale. Ces douces occupations, le calme qui régnait autour de lui, enfin les pratiques religieuses auxquelles il prenait part, opérèrent alors une heureuse révolution dans le caractère de Tartini, et de violent qu'il était, le rendirent doux et modeste.

Un événement imprévu vint tout à coup mettre un terme à sa retraite forcée, et le rendre à sa famille. Un jour de fête, il exécutait un solo de violon, dans le chœur de l'église, lorsqu'un coup de vent dérangea le rideau qui le dérobait aux regards du public. Un habitant de Padoue, qui se trouvait dans l'église, le reconnut et divulgua le secret du lieu où il s'était retiré. Mais dans l'espace de deux années, les dispositions de l'évêque de Padoue avaient changé à l'égard de Tartini; il fut permis à l'artiste de retourner dans cette ville et de se réunir à sa femme. Peu de temps après, il partit avec elle pour Venise, où il entendit le célèbre violoniste Veracini, de Florence. Le jeu hardi et rempli de nouveautés de ce virtuose l'étonna et lui fit apercevoir de nouvelles ressources pour son instrument. Ne voulant pas entrer en lutte avec cet artiste, dont il ne pouvait se dissimuler la supériorité, il s'éloigna de Venise le lendemain, envoya sa femme chez son frère, à Pirano, et se retira à Ancône, où il se livra avec ardeur à de nouvelles études. Depuis cette époque (1714), il se fit une manière nouvelle, et par de constantes observations établit les principes fondamentaux du maniement de l'archet qui, depuis lors, ont servi de base à toutes les écoles de violonistes d'Italie et de France. Ce fut alors qu'il fit la découverte du phénomène du *troisième son*, ainsi appelé parce que des tierces parfaitement justes exécutées sur le violon font entendre un son grave à la tierce inférieure de la note la plus basse des deux, qui forme avec elles un accord parfait. C'est ce phénomène qu'il prit plus tard pour base d'un nouveau système d'harmonie.

En 1721, Tartini fut nommé violon solo et chef d'orchestre de la chapelle de Saint-Antoine de Padoue. Cette chapelle était alors composée de seize chanteurs et vingt-quatre instrumentistes : elle passait pour une des meilleures de l'Italie. Deux ans après, le virtuose fut appelé à Prague pour les fêtes du couronnement de l'empereur Charles VI ; il s'y rendit avec le violoncelliste Antoine Vandini, son ami, et tous deux acceptèrent les offres avantageuses qui leur furent faites par le comte de Kinsky, pour qu'ils entrassent à son service. Ils y restèrent pendant trois ans, puis ils retournèrent à Padoue. Depuis ce temps, rien n'a pu décider Tartini à s'éloigner de cette ville : il refusa toujours les propositions avantageuses qui lui furent faites pour qu'il entrât au service de princes étrangers. Le reste de sa longue carrière s'écoula paisiblement dans l'étude, la composition et l'enseignement. En 1728, il avait établi à Padoue une école de violon qui devint célèbre dans toute l'Europe, et d'où sortirent une multitude de violonistes distingués, parmi lesquels on cite Nardini, Pasqualino Bini, Alberghi, Dominique Ferrari, Carminati, Capuzzi, madame de Sirmen, et les violonistes français Pagin et Lahoussaye. Le caractère acariâtre de sa femme ne le rendait pas heureux; mais il eut toujours avec elle une patience, une douceur inaltérables. Depuis 1722 jusqu'à sa mort, c'est-à-dire dans l'espace de quarante-huit ans, il conserva sa place de premier violon à l'église Saint-Antoine de Pa-

doue; mais dans les dernières années, il n'en remplissait plus les fonctions. Cette place ne lui rapportait que quatre cents ducats (environ seize cents francs); mais il n'était obligé de jouer qu'à quelques grandes fêtes, chaque année. Cette place, le produit de ses leçons, et quelques biens qu'il tenait de sa famille, lui composaient un revenu suffisant pour vivre dans l'aisance. A l'âge de soixante-dix-huit ans, il fut atteint du scorbut : à la première nouvelle de cet accident, Nardini, son élève favori, partit de Livourne pour se rendre auprès de lui; il lui prodigua ses soins pendant sa maladie; mais le mal était incurable, et Tartini mourut le 16 février 1770. Il fut inhumé dans l'église Sainte-Catherine. Jules Meneghini, son successeur comme chef d'orchestre, lui fit faire un service funèbre dans l'église des Servites, où l'abbé Fanzago prononça son éloge, et la chapelle de Saint-Antoine exécuta en son honneur un *Requiem* composée par le P. Valotti.

Tartini n'a pas moins contribué au perfectionnement de l'art de jouer du violon par ses compositions pour cet instrument, que par les élèves qu'il a formés. Son style est en général élevé, et ses idées ont de la variété. Son harmonie a de la pureté sans sécheresse. Aucun instrumentiste célèbre n'a montré autant de fécondité que lui. Son premier ouvrage parut, en 1734, à Amsterdam, chez Roger; il consiste en douze concertos pour violon, avec accompagnement de deux violons, viole, violoncelle et basse continue pour le clavecin, divisés en deux livres, et a pour titre : *Sei concerti composti e mandati da G. Tartini a Gaspari Visconti. Opera* 1ª. *Lib.* 1 e 2. Trois concertos extraits de cet œuvre ont été publiés quelques années après à Paris, sous ce titre : *Tre concerti a cinque voci da Gius. Tartini.* Lib. 1°. Blainville (*voyez* ce nom) a tiré aussi de ce même œuvre trois autres concertos, en y ajoutant deux parties de viole, d'après la basse continue chiffrée, et les a publiés à Paris sous le titre de : *Concerti grossi, composti dell' Opera prima di Gius. Tartini.* Il existe un autre ouvrage de Tartini qui porte le numéro d'œuvre premier; il a pour titre *Sonate* (*XII*) *a violino, e violoncello o cembalo dedicate a sua Eccellenza il signor Girolamo Ascanio Giustiniani di Giuseppe Tartini. Opera prima;* Paris, Leclere, chez madame Boivin (gravé par Hue). En général, il ne faut pas attacher trop d'importance aux numéros d'œuvres des anciens auteurs, parce qu'ils étaient souvent classés arbitrairement par les éditeurs ou contrefacteurs. Ce désordre est surtout remarquable dans la multitude d'éditions des œuvres de Haydn. En ce qui concerne Tartini, on voit que la série des œuvres publiés à Paris, chez Leclere, se rapporte particulièrement aux sonates. Les douze sonates citées ci-dessus sont aussi publiées à Amsterdam, chez Le Cène, comme œuvre premier. Le second œuvre de Tartini, formé de six sonates pour violon, avec violoncelle ou basse continue pour le clavecin, a été gravé à Rome, en 1745. Ces sonates ont été gravées à Paris et à Amsterdam sous le même numéro. Or, ces mêmes sonates, dédiées par Tartini à *Guglielmo Fegeri*, sont réunies à six autres, avec la même dédicace, et publiées comme œuvre troisième, sous ce titre : *XII Sonate a violino e basso* (la basse n'est pas chiffrée), *dedicate al Signor Guglielmo Fegeri da Giuseppe Tartini. Opera terza;* Paris, Leclere, etc. L'œuvre quatrième a été publié à Paris, chez Venier, sous ce titre : *Sei concerti a violino solo, due violini, viola e violoncello o cembalo di concerto,* op. 4ª. Ce même numéro d'œuvre quatrième est donné à *VI sonates* à violon seul avec la basse continue, composées par M. *Giuseppe Tartini di Padoa*, dédiées à M. Pagin. OEuvre IV; Paris, Leclere, etc. L'œuvre cinquième, composé de six sonates à violon seul et basse continue, dédiées aussi à Pagin, a paru à Paris, chez Leclere, en 1747. L'œuvre sixième, formé de six sonates semblables, a été publié à Paris, aux mêmes adresses et au bureau du *Journal de musique*, en 1770. Six autres sonates, formant l'œuvre septième, et, enfin, six autres du même genre, œuvre neuvième, ont été gravées à Paris, par mademoiselle Bertin. L'œuvre huitième a pour titre: *Sei Sonate a tre, due violini col basso del sig. Giuseppe Tartini di Padoa;* op. VIII. Gravé par mademoiselle Bertin; Paris, chez M. Meaupetit, l'éditeur, etc., madame Boivin, M. Leclere, mademoiselle Castagneri. Ces sonates sont très-petites. On connaît aussi de Tartini un recueil pour le violon publié à Amsterdam, sous le titre de *l'Arte dell' arco*, dont Cartier a publié, à Paris, une nouvelle édition intitulée : *l'Art de l'archet.* A l'égard des éditions publiées des concertos de Tartini, M. Farrenc a bien voulu me fournir les indications suivantes : 1° *Concerti* (III) *a cinque con violino obligato del Sig. Giuseppe Tartini. Libro* 1°; Paris, chez madame Boivin, M. Leclere, M. Castagneri, M. Lainé. Au bas du frontispice, on lit : *In Urbino nella stamperia di Carlo Gio Francesco Tessarini.* 2° *VI concerti a otto stromenti, a violino principale, violino primo, violino secondo, violino primo di ri-*

pieno, violino secondo di ripieno, alto-viola, organo e violoncello obligato, del S. Giuseppe Tartini di Padoa. Opera seconda; Stampato a spese di Gerhardo Frederico Witvogel a Amsterdam. 3° *Sei concerti a cinque stromenti, a violino principale, violino primo e secondo, alto-viola, organo e violoncello, composti e mandati per il Signor Giuseppe Tartini di Padoa. Opera prima, libro secondo; Amsterdam a spese di Michele Carlo Le Cene.* 4° *Sei concerti a cinque stromenti, a violino principale, violino primo e secondo, alto-viola, organo e violoncello del Sig. Giuseppe Tartini e Gasparo Visconti. Opera prima, libro terzo; Amsterdam a spese di Michele Carlo Le Cene.*

Indépendamment de ces compositions, Tartini laissa en manuscrit, à sa mort, *quarante-huit sonates* pour violon et basse, *un trio* pour deux violons et basse, et *cent vingt-sept concertos* pour violon solo, deux violons, viole et basse continue d'accompagnement. La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède des copies manuscrites d'une grande partie de ces ouvrages. Parmi ces compositions se trouve la fameuse *Sonate du Diable,* dont on a publié plusieurs éditions depuis environ 1805. L'astronome Lalande tenait de Tartini lui-même l'anecdote de l'origine de cette sonate, et l'a rapportée en ces termes dans la relation de son voyage en Italie (t. IX, p. 55) : « Une nuit, en 1713, medit-» il, je rêvais que j'avais fait un pacte, et que » le diable était à mon service ; tout me réus-» sissait à souhait, mes volontés étaient tou-» jours prévenues, et mes désirs toujours sur-» passés par les services de mon nouveau » domestique. J'imaginai de lui donner mon » violon pour voir s'il parviendrait à me jouer » de beaux airs : mais quel fut mon étonne-» ment, lorsque j'entendis une sonate si sin-» gulière et si belle, exécutée avec tant de su-» périorité et d'intelligence, que je n'avais » même rien conçu qui pût entrer en paral-» lèle! J'éprouvais tant de surprise, de ravis-» sement, de plaisir, que j'en perdais la respi-» ration : je fus réveillé par cette violente » sensation; je pris à l'instant mon violon, » espérant de retrouver une partie de ce que » je venais d'entendre; mais ce fut en vain : » la pièce que je composai alors est à la vérité » la meilleure que j'aie jamais faite, et je l'ap-» pelle encore *la Sonate du Diable;* mais elle » est si fort au-dessous de ce qui m'avait » frappé, que j'eusse brisé mon violon et » abandonné pour toujours la musique, si » j'eusse été en état de m'en passer. » Cette anecdote a fourni à Panseron (*voyez* ce nom) le sujet d'une pièce de chant avec violon obligé, intitulée : *le Songe de Tartini,* qui a eu beaucoup de succès. Tartini composa un *Miserere* concerté à quatre et à cinq voix, avec le dernier verset à huit voix, qui fut exécuté à la chapelle pontificale de Rome, le mercredi saint de l'année 1768, devant le pape Clément XIII ; mais loin de mériter les louanges que le baron Augustin Forno de Palerme lui a données dans l'éloge de Tartini, ce morceau fut trouvé si faible, qu'on résolut unanimement de ne plus l'exécuter, et qu'il n'a plus été entendu depuis lors.

Tartini s'est beaucoup occupé de la théorie de la musique et particulièrement de l'harmonie. Le phénomène du troisième son, qui l'avait frappé en 1714, et qui a été remarqué plus tard par Romieu et par Sorge (*voyez* ces noms), était devenu l'objet de ses méditations, et le conduisit à la création d'un système d'harmonie qu'il exposa dans un livre intitulé : *Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia* (Padoue, 1754, in-4° de cent soixante-quinze pages). Ce livre est divisé en six chapitres dont le contenu est : 1° Des phénomènes harmoniques, de leur nature et de leur usage; 2° du cercle, de sa nature et de son usage ; 3° du système musical, des consonnances, des dissonances, leur nature, leur définition; 4° de l'échelle diatonique, du genre musical pratique, de son origine, de son usage et de ses conséquences ; 5° des modes et des tons anciens et modernes ; 6° des intervalles et des modulations de la musique moderne. Un des phénomènes les plus remarquables des inconséquences de l'esprit humain se manifeste dans ce livre; car on y voit un homme, initié à tous les secrets de son art, chercher en dehors de la constitution de cet art les principes qui lui servent de base, et s'épuiser en efforts infructueux pour les abstraire d'une physique incertaine et de calculs dont il ignorait le mécanisme. Rebutés par l'obscurité qui règne dans tout l'ouvrage, les critiques ont reproché à Tartini de n'avoir pas présenté ses idées d'une manière assez lucide, et ont attribué le défaut de clarté qu'ils y remarquaient aux formes de son style. Avec plus d'attention, ils auraient vu que l'obscurité est dans les idées mêmes, et que si les aperçus ingénieux ne manquent pas dans le système que l'auteur s'est efforcé de coordonner, la liaison rigoureuse n'existe pas entre eux, enfin, que les conséquences qu'il en tire

n'ont point de solidité (1). Le système de Tartini est précisément l'opposé de celui de Rameau, car il part des harmoniques pour remonter au son grave, au moyen du phénomène du troisième son, tandis que l'harmoniste français suit une marche inverse. Il suit de là que le système de Tartini manque de base pour la génération des accords, et qu'il ne peut parvenir à la belle théorie du renversement, découverte par Rameau. Cette seule considération démontre la supériorité des travaux de celui-ci, sous le rapport de la didactique pratique : elle n'a point été aperçue par J.-J. Rousseau, dans l'analyse erronée qu'il a faite de la théorie de Tartini, à l'article *Système* de son *Dictionnaire de musique,* ni par d'Alembert, dans son article *Fondamental,* de l'Encyclopédie (2).

Prony a donné l'explication suivante du phénomène du troisième son découvert par Tartini, et de l'erreur où il est tombé à ce sujet : « Tartini a remarqué qu'en faisant entendre ensemble deux sons voisins quelconques pris parmi ceux que rendaient les sous-divisions 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, etc., d'une corde, sous une tension constante, on entendait en même temps un troisième son, engendré par les deux autres, et qu'il a jugé être le son 1/2. Tartini a été trompé par l'identité des octaves, et a pris pour le son 1 de la corde entière, le son 1/2 de sa moitié, qui est l'octave du précédent. La production de ce troisième son a pour cause infiniment probable les coïncidences des vibrations des deux sons générateurs; coïncidences qui, pendant un temps donné, sont en nombre égal à celui des vibrations de la corde 1, pendant le même temps. » (*Mécanique analytique,* deuxième partie, § 1257.) Cette explication est conforme à celle que Lagrange a donnée du même phénomène dans les Mémoires de l'Académie de Turin (ann. 1759, t. I, p. 103). Cet illustre géomètre a démontré dans le même mémoire que le phénomène de la production des sons harmoniques, par la résonnance d'un corps sonore grave, et celui de la production d'un son grave par la résonnance de deux sons aigus, sont identiques par leur principe, qui n'est autre que la coïncidence des nombres harmoniques des vibrations.

Serre, de Genève, a fait une très-bonne critique du livre de Tartini dans les *Observations sur le principe de l'harmonie* (pages 109-169), et a démontré à la fois la fausseté des principes du système, et l'impossibilité de leur application dans la pratique. Soit que Tartini eût eu dès lors connaissance de cette critique, soit qu'il l'ignorât encore, il essaya d'expliquer les points de son système dont l'obscurité ou l'incohérence avaient été signalées, et fit paraître dans ce dessein un écrit qui a pour titre : *De' principii dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere* (Padova, 1767, in-4° de cent vingt pages). Toutefois, ses efforts n'aboutissent pas dans cet ouvrage à l'objet qu'il s'était proposé, car l'obscurité n'y est pas moins grande que dans le premier traité, et les contradictions n'y sont pas moins fréquentes. C'est dans cette dissertation qu'il réclame (p. 36) la priorité de la découverte du troisième son, contre les prétentions de Romieu (*voyez* ce nom). Au reste, dès 1700, Sauveur (*voyez* ce nom) en avait trouvé le principe, comme celui de tous les phénomènes harmoniques du même genre. Dans la même année, Tartini fit paraître une faible réfutation de la critique de Serre, dans un écrit intitulé : *Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di musica di Mons. Le Serre di Ginevra, in Venezia,* 1767, in-8° de soixante-quatorze pages. L'ensemble du système de Tartini a été l'objet d'une réfutation algébrique dans le discours préliminaire du nouveau système de Mercadier de Belestat (*voyez* ce nom). Une analyse de ce même système se trouve dans les *Notices heldomadaires* de Hiller (ann. 1767, p. 68, 73 et 81), et Scheibe en a donné une autre dans son *Traité de la composition musicale* (p. 503-579). Ce dernier assure que, dans l'impossibilité de rédiger ses idées et de les mettre en ordre, Tartini s'est servi de la plume de P. Colombo, professeur de physique à l'université de Padoue; mais il a confondu le traité de musique avec un livre sur les raisons des nombres et les proportions numériques des intervalles dont il sera parlé plus loin. Tartini, à la demande de son élève, mademoiselle Lombardini, connue plus tard sous le nom de *madame de Sirmen* (*voyez* ce nom), lui écrivit une lettre concernant les principes de l'art de jouer du violon, qui a été

(1) Voyez l'analyse du système de Tartini dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (Paris, 1841, p. 93-102, et dans *la Revue et Gazette musicale de Paris,* année 1840, pages 533-538).

(2) Le prince de la Tour et Taxis a fait voir que Rousseau n'a rien entendu au système de Tartini, dans un écrit intitulé : *Risposta di un anonimo al celebre Signor Rousseau circa il suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del Sig. G. Tartini. In Venezia*, 1769, *appresso Antonio di Castro, alla libreria della Costanza,* in-8° de quinze pages.

publiée quelques mois après sa mort dans *l'Europa letteraria* (année 1770, tome V, part. II, p. 74 et suiv.), sous ce titre : *Lettera alla signora Maddalena Lombardini, inserviente ad una importante lezione per i suonatori di violino.* Ce petit écrit fut publié séparément dans la même année, à Venise, une demi-feuille in-8°. Burney en a donné une nouvelle édition à Londres, en 1771, avec une traduction anglaise, sous ce titre : *Tartini's Letter to signora Lombardini* (*afterwards Signora Syrmen*); *published as an important Lesson to performers on the violin;* Londres, in-8°. Il a paru une deuxième édition de cette traduction, avec le texte italien, à Londres, chez R. Bremner, 1779, deux feuilles in-4°. Fayolle l'a fait réimprimer à la suite de sa notice sur Tartini, avec une traduction française, dans ses *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti* (Paris, 1810, in-8°). Henri-Léopold Rohrmann, d'abord organiste au monastère d'Isenhagen, près de Celle, puis organiste à Hanovre, en a publié une traduction allemande intitulée : *Brief an Magdelein Lombardini enthaltend eine wichtige Lection für die Violinspieler;* Hanovre, 1786, in-4° de douze pages); mais, par une singularité qui n'a point été expliquée, cette traduction est la même qui se trouve dans la notice de Tartini que Hiller avait donnée, en 1784, dans ses *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler*, etc. (p. 278-285).

Tartini avait composé pour ses élèves une sorte de traité pratique des ornements employés de son temps dans la musique de violon; c'est cet ouvrage que l'abbé Fanzago a cité dans la note 24 (page 34) de la première édition de son éloge de Tartini, sous ce titre : *Lezioni pratiche pel violino;* mais le titre véritable de cet ouvrage est celui qu'on trouve dans le catalogue de Joseph Benzon (Venise, 1818, page 4) : *Trattato delle appoggiature si ascendenti che discendenti per il violino, come pure il trillo, tremolo, mordente, ed altro, con dichiarazione delle cadenze naturali e composte.* La Houssaye, élève de Tartini, avait apporté à Paris une copie de cet ouvrage, d'après laquelle Pietro Denis (*voyez* ce nom) en a donné une traduction française intitulée : *Traité des agréments de la musique, contenant l'origine de la petite note, sa valeur, la manière de la placer, toutes les différentes espèces de cadences*, etc.; Paris, de la Chevardière, 1782, in-8° de quatre-vingt-quatorze pages. Tartini avait en manuscrit un ouvrage intitulé : *Delle ragioni e delle proporzioni libri sei*, qu'il avait légué au P. Colombo, son ami, pour le revoir et le publier; mais ce professeur mourut avant d'avoir accompli sa tâche. On ignore où se trouve en ce moment le manuscrit original.

On a publié les éloges et notices de Tartini dont voici l'indication : 1° *Orazione delle lodi di Giuseppe Tartini, recitata nella chiesa de' RR. PP. Serviti in Padova li 31 di marzo l'anno 1770*, par l'abbé Fanzago (*voyez* ce nom), in Padova, 1770, in-4° de quarante-huit pages. Cet éloge a été réimprimé avec celui du P. Vallotti sous ce titre : *Elogi di Giuseppe Tartini primo violonista nella cappella del Santo*, etc.; in Padova. C. Conzatti, 1792, in-8° de quatre-vingt-dix-neuf pages. 2° Notice sur Joseph Tartini par J.-A. Hiller, dans ses *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit* (Leipsick, 1784, un volume in-8°, pages 267-285). 3° *Elogio di Tartini*, par Augustin Forno, de Palerme. Cet éloge se trouve dans les œuvres complètes de l'auteur (Naples, 1792, deux volumes in-12). 4° *Giuseppe Tartini, sua vita*, notice insérée dans le livre de Camille Ugoni intitulé : *Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII* (*Brescia, per Nic. Bettoni*, 1802 (tome I, pages 1-28). 5° Notice sur la vie et les ouvrages de Joseph Tartini, par Fayolle (dans l'ouvrage cité plus haut). Charles Calcinoto, de Padoue, a gravé le portrait de Tartini, in-4°, pour l'éloge de cet artiste par l'abbé Fanzago; un autre portrait a été gravé à Londres, par Scheener, en 1787, et Fayolle en a fait graver un troisième, en 1810, d'après un dessin de Guérin.

TASKIN (Pascal), très-habile facteur de clavecins, né à Liége, vers 1730, se rendit jeune à Paris, et devint élève de François-Étienne Blanchet (*voyez* ce nom), dont il fut le successeur. En 1768, il substitua à la plume des sautereaux du clavecin et de l'épinette, dont l'usage était encore général en France, la peau de buffle, qui produisait un son moins sec. On trouve dans l'*Essai sur la musique* de Laborde (t. I, pages 346 et suivantes) un éloge emphatique de cette amélioration. Pascal Taskin eut le titre de *garde des instruments du roi*, depuis 1781 jusqu'à la chute de la royauté. En 1776, il construisit, à l'imitation des petits pianos anglais, un piano en forme de clavecin, sur lequel Vandermonde, Haüy et le baron de Dietrich firent un rapport à l'Académie des sciences. Taskin mourut à Paris, en 1793.

TASKIN (Henri-Joseph), fils de Joseph Taskin, neveu du précédent, et accordeur de clavecins de la cour, naquit à Versailles, en 1779. Dès l'âge le plus tendre, il se livra à l'étude du piano et de la composition. Plus tard, il fut connu comme un bon maître de piano à Paris, où il mourut en 1837. On connaît de sa composition seize œuvres parmi lesquels on remarque : 1° Concerto pour piano et orchestre, op, 2; Paris, chez l'auteur. 2° Trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 5; *ibid*. 3° Caprice pour piano et violon; *ibid*. 4° Fantaisies pour piano seul, op. 3, 6; *ibid*. 5° Des thèmes variés *idem*.

TAUBER ou TAUBERT (J.-F.), flûtiste et compositeur, naquit en 1750, à Naumbourg, en Saxe, et fit ses études musicales sous la direction de Gœtze, à Dresde. Après avoir été quelque temps à l'Académie de Gœttingue, il entra au service du prince de Bernbourg. Une maladie de poitrine l'obligea, en 1801, à cesser de jouer de son instrument; il se retira à Ballenstadt, où il mourut au mois de mai 1803. On a gravé de sa composition : 1° Concertos pour la flûte, n^{os} 1 et 2; Leipsick, Peters. 2° Thèmes variés avec orchestre, op. 2, 3, 4; Manheim, Heckel.

TAUBER (Jean-Henri), savant danois, professeur, puis directeur de l'Académie de Sorau, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. Il a écrit en langue danoise une dissertation sur les arts du chant et du dessin, considérés comme des moyens de civilisation pour la jeunesse, en général, et en particulier pour les étudiants. Ce petit ouvrage a été imprimé séparément, et dans le même temps a été inséré dans *l'Iris*, journal littéraire publié par Paulsen (2^{me} année, 1792, t. IV).

TAUBER DE TAUBERFURT (Charles, baron DE), conseiller de l'empereur d'Autriche au gouvernement de Grætz, mort le 6 janvier 1814, est auteur d'un livre intitulé : *Ueber meine Violine* (Sur mon violon); Vienne, Kurzbœck, 1780, un volume in-8° de cent quatre-vingt-huit pages. Cet ouvrage est une fantaisie sur divers sujets de musique, de politique, de philosophie, d'esthétique, etc. On y trouve trois cent cinquante-deux réflexions d'un maître de chapelle dans le style didactique.

TAUBERT (Charles-Gottfried-Wilhelm, ou Godefroid-Guillaume), chef d'orchestre de l'Opéra de Berlin, membre de l'Académie royale des beaux-arts de cette ville, membre honoraire de la Société des Pays-Bas pour les progrès de la musique, chevalier de plusieurs ordres, né à Berlin, le 23 mars 1811, est fils d'un ancien musicien de régiment, qui fut ensuite employé dans les bureaux du ministère de la guerre. Dès ses premières années, il s'exerça à jouer des airs populaires sur une petite flûte que possédait son père et fit connaître ainsi ses dispositions pour la musique. A l'âge de huit ans, il reçut de Neithardt (*voyez* ce nom) les premières leçons de piano, sans cesser toutefois de cultiver la flûte et le violon. A l'âge de douze ans, il devint élève de Louis Berger pour le piano, et pendant plusieurs années il reçut les leçons de cet artiste distingué. Vers le même temps, il entra au gymnase *Frédéric-Guillaume* pour y faire ses études littéraires. A l'âge de quatorze ans, il joua pour la première fois en public un concerto de Dussek et des variations de son maître sur l'air allemand *Schœne Minka* : ce premier essai de son talent fut heureux. Après avoir atteint sa seizième année, il quitta le gymnase et suivit les cours de l'université pendant cinq ans, bien qu'il fût résolu à ne point avoir d'autre carrière que celle d'artiste musicien. Ce fut aussi à la même époque qu'il étudia la théorie de l'harmonie et de la composition, sous la direction de Bernard Klein. Il se faisait entendre souvent en public, particulièrement dans les soirées musicales de Mœser, où il exécutait les concertos de Mozart et de Beethoven avec une délicatesse remarquable, qui est le caractère distinctif de son talent. Il donnait aussi beaucoup de leçons et son enseignement forma de bons élèves, parmi lesquels on remarque Th. Kullak, Alexandre Fesca, G. Schumann et L. Schlottermann. Plus tard, ses propres travaux de compositeur et la multiplicité de ses occupations dans les positions qu'il occupa l'obligèrent à cesser de se livrer à l'enseignement. Après quelques petites excursions en Poméranie et à Cassel, il visita Francfort-sur-l'Oder, en 1828, et y donna un concert, dans lequel il reçut un accueil sympathique du public. Vers 1830, Taubert publia ses premières compositions (œuvres 1 à 6), chez Brüggemann, à Halberstadt. Ses *Lieder* eurent particulièrement du succès à cause de la fraîcheur mélodique des idées. Sa première symphonie (en *ut* majeur), fut exécutée le 30 mars 1831, dans un concert périodique de Mœser. Le bon accueil fait à cet ouvrage détermina Devrient à écrire, pour le jeune compositeur, le livret de l'opéra intitulé *la Kermesse*, qui, représenté le 23 janvier 1832, fut bien reçu du public et s'est maintenu sur la scène allemande. Au mois de janvier 1833, Taubert fit un voyage à Leipsick et à Dresde.

Son concerto de piano (œuvre 18, en *mi* majeur) obtint un brillant succès dans la première de ces villes : il y fit entendre aussi plusieurs ouvertures. A Dresde, il fit entendre la musique qu'il avait composée pour le drame *Das graue Mannlein* (le Petit homme gris). En 1834, l'Académie des beaux-arts de Berlin nomma Taubert l'un de ses membres effectifs. Le 19 septembre de la même année, il fit représenter au théâtre royal son opéra romantique intitulé *Der Zigeuner* (le Bohémien). Le compositeur dirigea lui-même son ouvrage et ce fut son premier essai de la direction d'un orchestre : il y montra de l'habileté et reçut les félicitations de Mendelssohn. Le 30 novembre suivant, il épousa la sœur de la célèbre cantatrice Nanette Schechner. En 1836, Taubert fit un voyage en Angleterre, en Écosse, en Hollande et sur le Rhin : sous l'impression que lui avait laissée ce voyage, il écrivit son premier trio pour piano, violon et violoncelle (op. 32), ainsi que ses *Souvenirs d'Écosse*. En 1839, il fit un second voyage en Bavière et obtint à Munich un succès d'enthousiasme, en exécutant, dans un concert, le cinquième concerto de Beethoven (en *mi* bémol), et *la Campanella*, l'une de ses propres compositions les plus réussies.

Au mois de juin 1841, Taubert fut nommé chef-d'orchestre du Théâtre royal de Berlin. Il y fit représenter, au mois de février suivant, son opéra *Marquis und Dieb* (Marquis et voleur), et le succès de cet ouvrage lui fit obtenir la position de directeur de musique du même théâtre et de la chapelle royale; il entra en possession de ces nouvelles et honorables fonctions, le 31 mai 1841. Dans la même année, il composa des cantates pour la fête du roi de Prusse et pour le centième anniversaire de l'Opéra de Berlin, et dans l'hiver suivant, il organisa les concerts de symphonie de la chapelle royale qui, depuis, ont acquis de la célébrité. Pendant les trois premières années, il en partagea la direction avec Mendelssohn et C.-W. Heuning; mais ensuite il les dirigea seul. Les bénéfices de ces concerts, pour la caisse des veuves des musiciens de la chapelle, s'élevaient déjà, en 1861, à la somme considérable de cent mille thalers. En 1843, Taubert fut chargé par le roi de composer des chœurs pour la *Médée*, d'Euripide, Mendelssohn n'ayant pas accepté cette tâche. Plusieurs morceaux de cette composition ont été exécutés avec succès à Berlin, dans d'autres villes de l'Allemagne, et à Copenhague, en 1852. En 1844, Taubert fit exécuter son arrangement musical et humoristique du *Chat botté* de Tieck. Au mois de janvier 1845, il fut nommé maître de chapelle du roi. Sa symphonie en *la*, exécutée à Berlin, en 1840, n'y avait pas été goûtée; il n'en fut pas de même de sa symphonie en *fa* majeur, qu'il fit entendre le 9 février 1846, car celle-ci fut très-favorablement accueillie. Elle réussit également aux concerts du *Gewandhaus* de Leipsick, sous la direction de l'auteur. Au mois de mai de la même année, Taubert se rendit à Vienne, où il se fit entendre comme pianiste. Il y dirigea aussi trois représentations du *Freyschütz*, dans lesquelles chantait Jenny Lind, alors à l'aurore de sa grande renommée. Diverses compositions du même artiste remplirent les années suivantes, particulièrement sa symphonie en *si* mineur, qui fut exécutée le 6 mars 1850; son *Pater noster*, de Klopstock, qu'il dirigea à l'Académie de chant, au mois de janvier 1852, et son opéra intitulé *Joggeli*, joué sans succès le 9 octobre 1853, et qu'il fallut retirer après cinq représentations. Le 17 mars 1855, il fit entendre pour la première fois, dans le *centième* concert de la chapelle royale, sa symphonie en *ut* mineur, et dans la même année, il donna à Munich sa musique composée pour *la Tempête* de Shakespeare. A cette occasion, le roi de Bavière le félicita et lui envoya la croix de première classe de l'ordre de Saint-Michel. Le dernier opéra de *Taubert* (jusqu'en 1861) est *Macbeth*, représenté à Berlin, le 16 novembre 1857.

Les ouvrages principaux de cet artiste distingué sont : I. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1° Les psaumes 23 et 143, pour voix de *mezzo soprano* avec orgue ou piano, op. 65; Berlin, Trautwein. 2° Le psaume 123 pour un chœur de voix diverses, op. 86, en partition; *ibid.* 3° *Vater unser* (Pater noster), pour chœur, voix seule et orchestre, publié en partition pour le piano; *ibid.* II. OPÉRAS. 4° *La Kermesse*, op. 7, partition réduite pour piano; Berlin, Trautwein. 5° *Der Ziegeuner* (le Bohémien), en quatre actes. 6° *Marquis und Dieb* (Marquis et voleur), en un acte; partition pour piano; *ibid.* 7° Fête théâtrale pour le centième anniversaire du théâtre royal de l'opéra (7 décembre 1842); *ibid.* 8° *Joggeli*, opéra en trois actes, op. 100, partition; Berlin, Bock. 9° Fête théâtrale pour le mariage du prince de Prusse (12 juin 1854). 10° *Macbeth*, opéra en cinq actes, en partition pour le piano; Berlin, Bock. III. MUSIQUE POUR DES DRAMES. 11° Ouverture pour *l'Otello* de Shakespeare, exécutée dans des concerts. 12° *Le petit*

Homme gris, drame en cinq actes de Devrient. 13° Ouverture, chants et chœurs pour la *Médée*, d'Euripide, en partition pour le piano; Berlin. Trautwein. 14° Musique pour *le Chat botté*, de Tieck. 15° *Idem* pour *la Barbe bleue*, drame en cinq actes du même poëte, en partition pour le piano; Berlin, Bock. 16° Ouverture pour *Macbeth*, tragédie de Shakespeare. 17° *La Tempête*, drame de Shakespeare. 18° Quelques chœurs et chants pour différentes pièces. IV. Cantates. 19° Cantate pour la fête de la naissance du roi Frédéric-Guillaume IV. 19° Cantate pour une fête de Thorwaldsen, avec accompagnement d'instruments à vent et harpe, exécutée à l'Académie de chant de Berlin, le 1er juin 1844. 20° Cantate à la louange du célèbre sculpteur Rauch, pour chœur et orchestre, exécutée à l'Académie de chant, le 21 mars 1858. 21° Ode de fête pour le cinquantième anniversaire de l'Université de Berlin, pour un chœur d'hommes avec accompagnement d'instruments, exécutée dans l'église Saint-Nicolas, le 16 octobre 1860. V. Lieder. 22° Un très-grand nombre de pièces de ce genre, en recueils et détachés. VI. Musique instrumentale. 23° Cinq symphonies pour l'orchestre, dont on a gravé la première (en *ut* majeur), op. 31; Berlin, Schlesinger; la troisième (en *fa*), op. 69; Berlin, Trautwein; la quatrième (en *si* mineur), op. 80; Berlin, Bock, et la cinquième (en *ut* mineur), op. 113; Leipsick, Kistner. 24° Concerto pour piano et orchestre (en *mi* majeur), op. 18; Berlin, Schlesinger. 25° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 19; *ibid.* 26° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 32, 38; Berlin, Bock. 27° Sonate pour piano et violon, op. 1; Leipsick, Hofmeister; op. 15, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 104, Leipsick, Hofmeister. 28° Duo à quatre mains pour piano, op. 11; *ibid.* 29° Sonates pour piano seul, op. 4, *ibid.*; op. 20, *ibid.*; op. 21, *ibid.*, op. 35, Berlin, Bock; op. 44, Breslau, Leuckart; op. 114, Leipsick, Hofmeister. 30° Un très-grand nombre de pièces de tout genre pour le piano, rondos, variations, études, caprices, chants sans paroles, marches, pièces de fantaisie, etc. 31° Premier quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 73; Leipsick, Peters. 32° Deuxième *idem*, op. 93; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 33° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 130; Leipsick, Kistner.

TAUBNER (Antoine-Mauris), bon organiste de la Bohême, fut attaché comme violoniste à la chapelle du prince de Lobkowitz. Il dirigeait aussi la musique des églises des Ursulines et de Saint-Jean Népomucène, à Prague. Cet artiste vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. On connaît de lui en manuscrit, à Prague, des messes, offertoires, motets et les oratorios dont les titres suivent : 1° *Raphidion humecté, ou le rocher Horeb frappé par la verge de Moïse*, etc., oratorio, 1741. 2° *La maison de Jacob souillée sept fois*, etc., *idem*, 1746. 3° *Le Fiancé délaissé dans la vigne d'Engaddi*, etc., *idem*, 1747. 4° *La Justification inadmissible des frères de Joseph, fils de Jacob*, idem, 1748. 5° *Les Noces de l'Agneau*, etc., *idem*, 1754. 6° *Le Tombeau du Sauveur*, etc., *idem*, 1758.

TAUBNER (Jean-Charles-Frédéric), magister et pasteur à Wolkenstein, étudiait à l'université de Leipsick, en 1809. On a de lui une description du nouvel orgue placé dans l'église principale de Wolkenstein, en 1818; ce petit ouvrage a pour titre : *Nachricht von der neuen Orgel und der damit verbundenen Verschœnerung der Hauptkirche zu Wolkenstein im Jahre* 1818; Annaberg, Hasper, 1818, vingt-deux pages in-8°.

TAUSCH (François), clarinettiste distingué, naquit à Heidelberg, le 26 décembre 1762. Son père, Jacques Tausch, alors simple musicien à l'église de Heidelberg, entra deux ans après dans la chapelle électorale, à Manheim. Il fût le seul maître de son fils pour la musique et pour les instruments. Dès l'âge de quatre ans, le jeune Tausch apprit à jouer du violon; à huit, il se fit entendre en présence de l'électeur, dans un solo de clarinette, et dès ce moment il fut admis dans la chapelle. En 1777, il suivit la cour à Munich. Trois ans plus tard il accompagna Winter à Vienne, et pendant un séjour de six mois dans cette capitale, il perfectionna son talent; puis il retourna à Munich. Il y resta jusqu'en 1789, et ne quitta le service de l'électeur de Bavière que pour accepter les propositions du roi de Prusse, qui voulait le fixer à Berlin. En 1796, il fit un voyage à Hambourg, et y obtint un succès d'enthousiasme. De retour à Berlin, il y établit une société de musique qu'il dirigea pendant plusieurs années. Cet artiste estimable vivait encore en 1826, mais je n'ai pas de renseignements sur sa personne depuis cette époque. Dans les derniers temps, son embonpoint était devenu excessif. Tausch fut par son talent d'exécution le rival de Beer et de Stadler, ses contemporains; il y avait même plus de charme, de moelleux dans son jeu que dans celui de ces deux artistes. On a de sa composi-

tion : 1° Concerto pour clarinette principale, n° 1 ; Berlin, Hummel. 2° *Idem*, n° 2 (en *mi* bémol); Offenbach, André. 3° Andante et polonaise, *idem;* Leipsick, Peters. 4° Symphonies concertantes pour deux clarinettes, op. 26 et 27 ; Berlin, Schlesinger. 5° Duos pour deux clarinettes ; *ibid.* 6° Trois *idem* pour clarinette et basson, op. 21 ; *ibid.* 7° Six quatuors pour deux cors de bassette et deux bassons, avec deux cors *ad libitum*, op. 3; Berlin, Dunker. 8° Six marches pour la garde prussienne, à 10 parties; Berlin, Schlesinger. 9° Cinq *idem* et un choral pour la garde russe; *ibid.*

TAUSCH (Jules), né à Dessau, le 15 avril 1827, y eut pour maître de piano un artiste nommé *Louis Fritsch*. En 1842, il entra dans l'école de Frédéric Schneider et y resta jusqu'en 1844. Il se rendit alors à Leipsick, où il devint élève du Conservatoire. Ses études étant terminées en 1846, il alla s'établir à Dusseldorf, où il se livra à l'enseignement du piano. En 1856, il fut nommé directeur de musique d'une société chorale de cette ville. Une ouverture de sa composition y a été exécutée. Il a publié des *Lieder* et plusieurs morceaux de piano.

TAUSCHER (Jean-Gottlieb), fut d'abord directeur de la justice à Waldenbourg, puis bailli à Lœssnitz, et mourut dans cette dernière place, en 1787. On lui attribue un petit ouvrage anonyme, intitulé : *Versuch einer Anleitung zu Disposition der Orgelstimmen nach richtigen Grundsætzen und zu Verbesserung der Orgeln überhaupt* (Essai d'une instruction sur la disposition des jeux de l'orgue d'après les meilleurs principes, et sur le perfectionnement de l'orgue en général); Waldenbourg, 1778, in-8° de soixante-dix-huit pages. On y trouve la description d'un nouveau soufflet inventé par les frères Wagner, facteurs d'orgues à Schmiedefeld, près de Suhla.

TAUSIG (Aloys), pianiste et compositeur, né à Prague, en 1820, n'était âgé que de neuf ans lorsqu'il fixa sur lui l'attention par son habileté précoce sur son instrument. Ayant été conduit à Vienne, en 1831, il y reçut des leçons de Thalberg et fit de rapides progrès sous la direction de ce virtuose. En 1837, il fit un voyage en Allemagne et laissa, dans plusieurs villes de cette contrée, une impression très-favorable par l'élégance de son talent, particulièrement à Berlin, à Dessau et à Breslau. En 1838, il visita aussi Pétersbourg. De retour à Prague, il s'y livra à l'enseignement. Fixé à Varsovie, en 1840, il s'y maria dans la même année, et y devint un des professeurs de piano les plus recherchés. Plusieurs ouvrages de sa composition ont été publiés à Leipsick et à Varsovie. Parmi ces productions, on remarque : 1° Deux morceaux de salon pour le piano, op. 1 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° *La Sirène*, grande étude pour le piano, op. 6; *ibid.* 3° Grande fantaisie *idem*, op. 7; *ibid.* 4° *La Berceuse*, idem, op. 8 ; Varsovie, Friedlein.

Charles Tausig, fils de cet artiste, né à Varsovie, en 1841, et élève de son père, était déjà considéré, en 1858, comme un pianiste d'une rare habileté. Il a publié une grande fantaisie pour le piano, sous le titre allemand *Das Geisterschiff*.

TAUWITZ (Édouard), né à Glatz (Silésie), en 1814, fit ses études littéraires au gymnase de cette ville, puis il alla suivre les cours de droit à Breslau. Dès ses premières années, il avait montré un goût décidé pour la musique, et s'était livré à son étude au gymnase ainsi qu'à l'université. Il était encore étudiant à Breslau, lorsqu'il devint directeur d'une société de chant. Son amour pour l'art finit par lui faire abandonner la jurisprudence et lui fit accepter une place de professeur de musique à Wilna. En 1850, il fut appelé à Prague en qualité de chef d'orchestre du théâtre, et depuis lors, il s'est fixé dans cette ville. En 1844, il avait fait représenter, à Riga, *Bradamante*, opéra en trois actes, et deux ans après, il donna, dans la même ville, un opéra-comique intitulé *Schmolke und Bakel*, dont la partition pour le piano a été publiée à Breslau, chez Leuckart. On a de lui des *Lieder* pour quatre voix d'hommes, op. 6 ; *ibid.*; six *idem*, deuxième recueil, *ibid.*; trois *idem*, op. 9, *ibid.*; trois *idem*, op. 11, *ibid.*; chanson de dragons *idem*, op. 13; *ibid.*; douze chansons de soldats pour un chœur d'hommes à quatre et cinq parties, op. 22; *ibid.*; des *Lieder* à voix seule avec piano, op. 8, 10, 15, 17 et 18, *ibid.*

TAVARES (Manuel), compositeur, né à Portalègre, en Portugal, y vivait vers 1625. Il fut d'abord chanteur dans la chapelle du roi Jean III, puis maître de chapelle à Murcie, en Espagne, et en dernier lieu à Cuença, où il mourut. Au temps où Machado écrivit sa *Bibliotheca Lusitana*, on conservait encore des messes, psaumes et motets en manuscrit, de la composition de Tavares, dans la Bibliothèque du roi de Portugal.

TAVARES (Nicolas), autre musicien portugais, né comme le précédent à Portalègre, vécut dans le même temps. Il fut

d'abord maître de chapelle à Cadix, puis à Cuença, où il mourut. Ses compositions étaient conservées dans la Bibliothèque du roi de Portugal, avant le tremblement de terre de Lisbonne.

TAVELLI (Louis), compositeur vénitien, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. On ne connaît de lui qu'un opéra intitulé : *Amor et Sdegno,* représenté, en 1726, au théâtre *Cassiano,* de Venise. Cet ouvrage fut joué d'abord sous le titre *Ottone Amante.*

Deux autres musiciens du nom de *Tavelli,* et probablement de la même famille, ont été attachés à la musique de la chapelle de Saint-Marc, à Venise ; le premier, *Alvise Tavelli,* prêtre, fut organiste du second orgue, depuis 1707 jusqu'à 1720 ; l'autre, *François Tavelli,* fut ténor du chœur, à la même époque.

TAVERNER (Jean), organiste à Boston, dans le comté de Lincoln, en Angleterre, était en même temps choriste à l'église du Cardinal (maintenant l'église du Christ), à Oxford. Il vécut dans la première moitié du seizième siècle. Son attachement pour la religion protestante, alors nouvelle, le fit emprisonner, avec John Frith et quelques autres adhérents à la réforme, dans un souterrain qui servait à conserver du poisson salé. L'air qu'on respirait dans ce souterrain était si pernicieux, qu'un des prisonniers en fut asphyxié. Frith fut condamné au feu et brûlé à Smithfield, en 1533 ; mais Taverner, moins exalté que ses compagnons, et seulement accusé d'avoir caché quelques livres hérétiques sur les tablettes de l'école où il enseignait, protégé d'ailleurs par sa réputation de musicien très-habile, fut rendu à la liberté. On n'a point d'autres renseignements sur la vie de cet organiste, qu'il ne faut pas confondre avec un autre Jean Taverner, professeur au collége de Gresham, qui vécut dans le même temps et prit à Oxford ses degrés en musique, mais qui n'a rien produit de relatif à cet art. L'organiste de Boston a laissé de sa composition plusieurs messes et motets qui se trouvent en manuscrit dans l'école de musique d'Oxford, parmi d'autres compositions de musiciens antérieurs au temps de la réformation, et qui vécurent sous le règne de Henri VII. Burney en a extrait le motet *Dum transisset* à cinq voix sur le plain-chant, qu'il a publié dans son *Histoire générale de la musique* (tome II, pages 557-559), ainsi qu'un canon à trois voix, pris dans la messe de Taverner : *O Michael* (ibid., pages 560-562). Hawkins a aussi publié l'antienne à trois voix : *O splendor gloriæ,* du même musicien (*General History of the science and practice of music*, tome II, page 515). On trouve des motets de Taverner dans des recueils manuscrits du Muséum britannique, à Londres, cotés 179, 226 et 227.

TAYBER (Antoine), né à Vienne, le 8 septembre 1754, passa sa jeunesse dans la chapelle électorale de Dresde. Après son retour dans la capitale de l'Autriche, il obtint, en 1792, la place de claveciniste et d'adjoint de Salieri au théâtre de la cour. L'année suivante, il fut nommé compositeur de la chambre impériale, et eut le titre de maître de musique des archiducs et archiduchesses. Le cardinal-archiduc Rodolphe, et les impératrices de France et du Brésil sont au nombre de ses élèves. Cet artiste estimable est mort à Vienne, le 18 novembre 1822. Au nombre de ses compositions, on cite le mélodrame *Zerbes et Mirabelle,* l'oratorio *la Passion de Jésus-Christ, la Conquête de Belgrade,* tableau musical, trois quatuors pour deux violons, alto et basse, six marches, des menuets et danses allemandes, et quelques chansons.

TAYBER (François), organiste et compositeur, né à Vienne, le 15 novembre 1756, parcourut dans sa jeunesse la Suisse, la Bavière et la Souabe, donnant partout des concerts ; puis il s'attacha, en qualité de maître de musique, à la troupe ambulante d'Opéra dirigée par Schikaneder. Fatigué de cette vie nomade, il retourna à Vienne et y prit la direction de la musique du théâtre sur la Vienne, que le même Schikaneder venait d'y fonder. Compositeur actif et doué d'une grande facilité, il écrivit pour ce théâtre et pour celui de Léopolstadt un très-grand nombre d'airs, duos, chœurs, finales, ouvertures, airs de danse, et les opéras : *Alexandre, Der Schlaftrunck* (Le Narcotique), *Scherodin und Almanzor, le Télégraphe, Pfændung und personnal-Arrest* (La Saisie et l'Arrestation), *Der Zerstreute* (Le Distrait), *Das Spinnerkreuz am Wienerberg* (La croix du fileur à la montagne de Vienne), *Arragio de Benevent,* etc. Antérieurement à son retour à Vienne, il avait donné aux théâtres de Ratisbonne, de Freysing et d'Augsbourg, plusieurs petits opéras parmi lesquels on remarque : *Charles d'Eichenhorst,* et *Laura Rosetti.* L'oratorio de *Jésus mourant* a été un de ses derniers ouvrages. Tayber était considéré comme l'émule d'Albrechtsberger par son talent sur l'orgue ; son mérite en ce genre fut récompensé par sa nomination d'organiste de la cour impériale, le 13 août 1810 ; mais il ne

jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut le 22 octobre de la même année.

TAYLOR (Brook), célèbre mathématicien anglais, naquit le 18 août 1685, à Edmonton, dans le comté de Middlesex, près de Londres, et mourut le 29 décembre 1731, à l'âge de quarante-six ans. L'histoire de la vie et des travaux de ce savant n'appartient pas à ce dictionnaire. Je dirai seulement que la musique occupa une partie de sa jeunesse, qu'il s'y distingua et qu'il y trouva des consolations dans ses dernières années. Le plus connu de ses ouvrages est le livre qui a pour titre : *Methodus incrementorum directa et inversa* (Londres, 1715 et 1717, in-4°). On y trouve le célèbre théorème connu sous le nom de son auteur, et que Lagrange a appelé *le principal fondement du calcul différentiel, dégagé de toute considération d'infiniment petits ou de limites* (*Journal de l'École polytechnique,* neuvième cahier, p. 5). C'est aussi dans ce même ouvrage que Taylor a donné (Propos. XXII, probl. XVII, page 86) une solution du problème de *la corde vibrante,* plus complète et plus satisfaisante que les solutions proposées avant la sienne. Mais les recherches de Lagrange (*voyez* ce nom), consignées dans les *Mémoires de l'Académie de Turin* (ann. 1759 et 1762), et surtout dans sa *Mécanique analytique,* ont rendu inutile la solution de Taylor, trop arbitraire dans sa seconde partie. Taylor a aussi fourni un Mémoire sur le problème de la corde vibrante dans le 28e volume des *Transactions philosophiques* (pag. 26 et suiv.).

TAYLOR (Jean), né près de Lancastre, en 1694, fit ses études à l'université de Cambridge, et y obtint le doctorat en théologie. Il fut ensuite pasteur à Norwich, puis recteur d'une école à Warrington, où il mourut en 1761. Le 6 juillet 1730, il prononça, à Cambridge, un discours sur le langage musical, qui a été publié sous ce titre : *The Music speech,* Londres, 1730, in-8°. On a aussi de lui un livre d'antiennes en musique avec des observations concernant l'exécution de la psalmodie, intitulé : *A Collection of tunes in various airs; with a scheme for supporting the spirit and practice of psalmody in congregations;* Londres, 1750, in-8°.

TAYLOR (Richard), né à Chester, en 1758, fut attaché à la chapelle calviniste de Londres. Il mourut dans cette ville au mois de février 1813. On a de ce musicien un recueil d'hymnes de Noel intitulé : *The Christmas Hymn,* Londres, Longmann et Broderip, et une collection d'antiennes qui a pour titre : *Church Music for 3 voices,* ibid. Le catalogue de Preston (Londres, 1795) indique sous le nom de ce musicien : *Beauties of sacred verse, selected principally from the works of the Rev. Dr. Watts, Wesley, Doddridge and others eminent divine authors, with entire new Music, suited for the voice, organ, piano forte,* etc., livres 1 et 2. Taylor a publié aussi un traité élémentaire de musique intitulé : *The principles of Music at one view;* Londres, 1791, in-8°. Il a été fait plusieurs éditions de ce petit ouvrage.

TAYLOR (Jacques), professeur de musique à Norwich, né dans cette ville, vers 1770, s'est fait connaître avantageusement par quelques morceaux relatifs à la musique, qui ont paru dans le *Quarterly musical Review.* Le premier, intitulé : *Remarks on the minor key* (Remarques sur le mode mineur), est inséré dans le premier volume de cet écrit périodique (tome I, page 141); le second : *On Modulation* (Sur la modulation, *ibid.,* page 304); et le troisième sur les suites d'octaves et de quintes (t. II, p. 271). Taylor vivait encore en 1824; après cette époque, je n'ai point de renseignements sur sa personne.

TAYLOR (Édouard), arrière-petit-fils du docteur Jean Taylor, célèbre philologue et théologien anglais, est né à Norwich, le 22 janvier 1784. Dès sa première jeunesse, il fit des études grecques et latines; mais son goût dominant fut toujours celui de la musique. Les éléments de cet art lui furent enseignés par Charles Smyth, musicien plus renommé par ses excentricités que par ses talents; mais ce fut surtout comme enfant de chœur de la cathédrale qu'il fit sa première éducation musicale, sous la direction du docteur de musique Beckwith. Quant aux connaissances qu'il acquit dans la théorie et l'histoire de la musique, ainsi que dans les langues et littératures allemande et italienne, il ne les dut qu'à ses études persévérantes et solitaires. La profession de Taylor fut d'abord celle de marchand de fer, mais elle ne l'empêchait pas de cultiver le chant, pour lequel il avait une véritable passion. Doué d'une très-bonne voix de basse, il prenait part, comme amateur, aux concerts, à la musique religieuse de *The octogon Chapel,* et était un des membres les plus actifs du *Glee Club* de Norwich. Son instrument principal était le basson, mais il jouait aussi de l'orgue et pouvait faire sa partie, dans les concerts, sur le hautbois et sur la flûte. Un chœur de sa

composition, intitulé *Sound the Tymbal*, fut exécuté à *Hall-Concerts*. Il fut un des principaux organisateurs du grand festival de Norwich, en 1824, et traduisit en anglais, pour cette circonstance, de grandes compositions de Spohr, Fr. Schneider, Mozart et Graun. Arrivé à Londres, en 1825, il s'y fit d'abord connaître comme basse chantante; mais ses connaissances étendues dans la théorie et dans l'histoire de la musique le firent choisir, après la mort de Stevens, pour remplir les fonctions de professeur de musique au collége de Gresham. Son élection eut lieu en 1837. Dans l'année suivante, il publia ses trois premières lectures d'installation dans cette place, sous le titre de *Three inaugural Lectures*, in-8°, où l'on trouve beaucoup de recherches et d'aperçus concernant la musique et dont la forme d'exposition est d'une remarquable élégance. En 1845, il publia, dans le recueil *British and Foreign Review*, un long article intitulé *The English Cathedral Service, its glory, its decline, and its designed extinction* (Le service anglais de musique d'église; sa gloire, son déclin et son anéantissement probable). Publié ensuite séparément en un volume in-8°, cet écrit fit une vive sensation en Angleterre. Taylor fut le fondateur et le président du *Purcell Club*, et fonda avec MM. le docteur Rimbault et Chappell la *Musical antiquarian Society*. Il fut aussi membre des sociétés de *Glees*, de Madrigaux et d'autres réunions musicales. En 1840, pendant les mois d'avril, de mai et de juin, il a fait au collége de Gresham et à l'Institution royale de la Grande-Bretagne (Albemarle street) un cours de lectures fort intéressant, concernant l'histoire de la musique dramatique en Angleterre. C'est aussi lui qui a fait établir au collége de Gresham une bibliothèque publique de musique. Il a publié à ce sujet : *An address from the Gresham professor of music to the patrons and lovers of the art*, etc., une feuille imprimée à Londres, le 28 juillet 1838. Ses compositions consistent principalement en *glees* et chansons anglaises. Taylor a traduit en anglais *les Quatre saisons* de Haydn ; *la Mort de Jésus*, de Graun, les oratorios de Spohr; *le Dernier jugement, la Passion, la Chute de Babylone, le Déluge* de Schneider et d'autres ouvrages du même genre. On lui doit aussi une collection d'airs populaires des provinces rhénanes, dont il a traduit les paroles en anglais, sous le titre *Airs of the Rhine*, avec une préface contenant une esquisse de la musique allemande; morceau d'un style agréable. En 1826, il avait fait un voyage en Italie; deux ans après, il visita l'Allemagne. Cet homme estimable et zélé pour l'art est mort le 12 mars 1863, à Brentwood, près de Londres, laissant une intéressante bibliothèque musicale, qui a été vendue à l'encan à Londres, en 1864.

TAYSNER (Zacharie), facteur d'orgues, naquit à Lobezin, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et s'établit à Mersebourg, où il vivait encore en 1702. Ses ouvrages principaux sont l'orgue de la cathédrale de Mersebourg, celui de la collégiale de Jéna, qu'il dut réparer quatre ans après l'avoir construit, et celui de Naumbourg. Les imperfections de celui-ci lui en firent substituer un autre, quarante-trois ans après qu'il eut été achevé.

TEDESCHI (Jean), surnommé **AMADORI**, fut un des meilleurs chanteurs formés dans l'école de Bernacchi, à Bologne, vers 1740 (1). Pendant plusieurs années, il fut attaché au service du roi de Naples, et eut en même temps l'entreprise du théâtre Saint-Charles. Pendant les années 1754 et 1755, il chanta à Berlin dans les opéras de Graun. De retour en Italie vers la fin de cette dernière année, il se fixa à Rome, et y fonda une école de chant. Il y vivait encore en 1775.

TEDESCO (L.-C.-A.), né de parents italiens, à Luxembourg, vers 1807, étudia la médecine à l'université de Louvain, pendant les années 1827-1829, et y soutint, dans la dernière année, une thèse sur l'emploi de la musique dans la médecine, qui a été imprimée sous ce titre : *De musica iatrica ; Lovanii*, 1829, in-8° de vingt-sept pages.

TEDESCO (Ignace-Amédée), pianiste et compositeur, né à Prague, en 1817, commença dans ses premières années l'étude du piano sous la direction de son père. Ses progrès sur cet instrument furent rapides, et les leçons qu'il reçut ensuite du maître de chapelle Triebensée le mirent en état de se faire entendre en public dès l'âge de douze ans. A treize ans, il joua à Vienne avec succès ; puis il retourna à Prague, où il devint élève de Tomaschek pour le piano et la composition. En 1835, il visita Vienne pour la seconde fois, y donna des concerts, et dans l'année suivante, il entreprit un voyage en Allemagne. Arrivé à Leipsick, il se fit entendre au concert du *Gewandhaus*, et fit admirer la délicatesse de son jeu. De re-

(1) C'est par erreur qu'*Amadori* (Joseph), compositeur qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, a été confondu avec ce chanteur, comme élève de Bernacchi. L'école de celui-ci n'existait pas alors

tour à Prague, en 1840, il ne s'y arrêta que peu de temps, ayant pris la résolution de voyager dans le sud de la Russie. A Lemberg, à Czernowitz et à Jassy, il donna de brillants concerts; puis il s'arrêta à Odessa, où il se livra à l'enseignement du piano jusqu'en 1847. Dans le cours de cette année, il retourna à Prague, puis voyagea en Hongrie et donna des concerts à Presbourg. Arrivé à Hambourg, en 1848, il y séjourna quelque temps; puis il retourna à Odessa. Suivant le *Handlexikon der Tonkunst* de Charles Gollmick, Tedesco était à Londres en 1856. Cet artiste a publié un concerto pour le piano avec orchestre qu'il a fait entendre dans ses voyages, des caprices de concert, un grand nombre de pièces de salon, telles que mazurkes, nocturnes, grandes valses, rhapsodies, transcriptions, chansons bohémiennes variées, etc.

TEGHI (Pierre DE), célèbre luthiste de Padoue, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il est connu par les ouvrages intitulés : 1° *Carminum ad testudinis vsum compositorum liber tertius ab excellentissimo artifice Petro Teghio Patauino elegantissime concinnatus; Lovanii, apud Petrum Phalesium bibliopolam juratum, anno Domini* 1547. 2° *Des chansons et Motetz reduicts en tabvlatvre de Luc* (sic) *a quatre, cinque et six parties, livre troisiesme. Composées par lexcellent maistre Pierre di Teghi Paduan; A Louvain, par Pierre Phaleys libraire iure, nel an de grace* 1547. *Avec grace et priuilege a trois ans.*

TEICHMÜLLER (K.-W.), violoniste, flûtiste, guitariste et professeur de musique à Brunswick, vers 1830, s'est fait particulièrement remarquer par son talent sur la guimbarde (*Mundharmonica*). On a gravé de sa composition : 1° *Andante* varié pour violon, avec un second violon *ad libitum;* Hambourg, Cranz. 2° Variations pour guitare, violon et flûte, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Polonaise pour violon ou flûte et guitare, op. 4; *ibid.* 4° Variations pour violon, flûte et guitare, op. 6; Brunswick, Spehr. 5° Pot-pourri pour flûte et guitare, op. 7; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Premier nocturne pour guitare, violon et flûte.

TEIXIDOR (Don José), organiste de la chapelle royale de Madrid, né à Ceros, en Catalogne, fut nommé organiste et vice-maître de cette chapelle, le 4 août 1778, en remplacement de Nebra. Il mourut à la fin de 1814 ou au commencement de 1815. On a conservé dans les archives de cette chapelle une messe à huit voix intitulée *Eripe me Domine ab homine malo*, datée de 1779; une autre, également à huit voix, sous le titre : *Soli Deo honor et gloria*, écrite en 1780, et des vêpres à huit voix composée en 1781, toutes de la composition de ce maître, de qui l'on a aussi le premier volume de l'ouvrage intitulé : *Discursos sobre la historia universal de la musica;* Madrid, 1804, un vol. in-4°.

TEIXEIRA (Antoine), compositeur portugais, naquit à Lisbonne, en 1707, et fut envoyé à Rome, dans sa neuvième année, pour y étudier le chant et le contrepoint. De retour à Lisbonne, en 1728, il y obtint les titres de premier chantre et d'examinateur des chanteurs à l'église patriarcale. Parmi ses compositions, restées en manuscrit, on remarque : 1° *Te Deum laudamus* à vingt voix avec instruments, qui fut exécuté en 1734. 2° *Te Deum* à neuf voix. 3° Psaumes, offertoires, lamentations et motets à quatre et huit voix, avec et sans instruments. 4° *Miserere* à huit voix, avec accompagnement. 5° Plusieurs opéras. 6° Messe à huit voix. 7° Messe à quatre voix. 8° Psaumes des vêpres à quatre voix pour l'église portugaise de Saint-Antoine, à Rome.

TELEMANN (Georges-Philippe), compositeur célèbre, naquit à Magdebourg, le 14 mars 1681, et fit ses études, jusqu'en 1700, aux écoles de cette ville, et à celles de Zellerfeldt et de Hildesheim. Il avait appris, dans la première, les éléments de la musique; mais toute son éducation musicale fut bornée à ces connaissances préliminaires; il ne dut qu'à lui-même et à la lecture des ouvrages des meilleurs compositeurs l'habileté qu'il acquit par la suite. Dès l'âge de douze ans, il avait écrit un opéra, dont une partition de Lully avait été le modèle; car, à cette époque, la musique dramatique était peu avancée en Allemagne : son ouvrage fut représenté sur les théâtres de Magdebourg et de Hildesheim. En 1700, Telemann se rendit à Leipsick pour y suivre les cours de l'université, et y apprit les langues française, italienne et anglaise, qu'il parlait encore fort bien quarante ans après. En 1701, on lui avait confié les places de directeur de musique et d'organiste de la nouvelle église; toutefois, les occupations qu'elles lui donnaient ne le détournèrent point de ses études. La place de maître de chapelle du comte de Promnitz, à Sorau, lui ayant été offerte en 1704, il l'accepta. Arrivé dans cette ville, il s'y lia d'une intime amitié avec Printz (*voyez* ce nom), qui y remplissait alors les fonctions de

cantor. Ce fut par les conseils de ce savant musicien que Telemann se livra avec ardeur à l'étude du style de Lully et des autres compositeurs de l'école française. Un voyage qu'il fit à Paris, en 1707, et son séjour dans cette ville pendant huit mois, achevèrent de donner à son goût la direction de cette école. Toutefois, il le modifia par une tendance vers une harmonie plus forte, et par des modulations plus piquantes dont il reçut l'impulsion à Berlin, où il demeura quelque temps. Appelé à Eisenach, en 1708, en qualité de maître de concert, il y succéda plus tard à Hebenstreit (*voyez* ce nom) dans la place de maître de chapelle. Trois ans après, il reçut sa double nomination de maître de chapelle de l'église des Récollets et de celle de Sainte-Catherine, à Francfort-sur-le-Mein. Il se rendit dans cette ville, conservant toutefois le titre et les émoluments de maître de chapelle de la cour d'Eisenach, à la condition d'y envoyer chaque année un certain nombre de compositions nouvelles. Après quatre années de séjour à Francfort, Telemann céda aux instances du margrave de Bayreuth, et prit la direction de sa chapelle, sans perdre son titre à Eisenach. Enfin, en 1721, une place de directeur de musique lui fut offerte à Hambourg; il l'accepta et en remplit les fonctions pendant quarante-six ans, conservant toujours celles de maître de chapelle des cours d'Eisenach et de Bayreuth. Dans cette longue carrière, il déploya une prodigieuse activité, et produisit une si grande quantité d'ouvrages, qu'il est peu de compositeurs allemands qu'on puisse lui comparer pour la fécondité. Il grava lui-même à l'eau-forte et au burin une partie de ses productions sur les planches de cuivre ou d'étain, et fit imprimer les autres avec les anciens types de Hambourg. Il mourut dans cette ville, le 25 juin 1767, à l'âge de quatre-vingt-six ans.

Le nombre des compositions de Telemann était si considérable, que lui-même n'en pouvait indiquer tous les titres. Dans celles qu'on connaît, on remarque : 1° Plus de douze années entières de musique d'église pour tous les dimanches et fêtes, formant environ *trois mille* morceaux avec orchestre ou orgue. 2° Quarante-quatre musiques pour la *Passion*, depuis 1722 jusqu'en 1767. 3° Trente-deux musiques inaugurales pour des installations de prédicateurs, depuis 1728 jusqu'en 1766. 4° Trente-trois solennités musicales, appelées à Hambourg *musique de capitaine*, composées d'une sonate pour instruments et d'une cantate avec accompagnement, depuis 1724 jusqu'en 1765. 5° Vingt musiques complètes de jubilé, de couronnement et d'inauguration pour plusieurs voix et instruments, depuis 1723 jusqu'en 1764. 6° Douze services funèbres complets pour des empereurs, des rois et pour des personnages distingués de Hambourg. 7° Quatorze musiques de mariage. 8° Beaucoup d'oratorios, parmi lesquels se trouvent *la Mort de Jésus*, de Ramler, *la Résurrection*, par le même, *la Résurrection de Zacharie, les Bergers à Bethléem, Israël délivré*, une partie du *Messie, le Jour du jugement*, et le psaume 71 en latin. 9° Plusieurs sérénades, telles que *le Mai*, par Ramler, *Don Quichotte*, etc. 10° Quarante-quatre opéras pour les théâtres de Hambourg, d'Eisenach et de Bayreuth. 11° Plus de six cents ouvertures et symphonies. Toutes ces compositions sont restées en manuscrit. De plus, Telemann a écrit un nombre immense de morceaux de chant et d'instruments, dont il a publié les suivants : 12° Six sonates pour violon seul avec accompagnement de basse continue pour le clavecin; Francfort, 1715, in-fol. 13° *Die Kleine Kammermusik*, etc. (Petite musique de chambre), consistant en six suites pour violon, flûte traversière, hautbois et clavecin; *ibid.*, 1716. 14° Six sonatines pour violon et clavecin; Leipsick, 1718. 15° Six trios pour divers instruments, *ibid.*, 1718. 16° *Harmonischer Gottesdienst, oder geistliche Cantaten*, etc. (Le service divin harmonique, ou cantates spirituelles sur les épîtres des dimanches et fêtes, à voix seule et violon, flûte ou hautbois et basse continue); Hambourg, 1725, un volume in-fol. de près de cinq cents pages. Bel ouvrage rempli d'idées neuves pour le temps, et intéressant par les modulations. Ce volume renferme soixante-quatorze cantates. 17° *Auszug derjenigen musikalischen und auf die gewœhnlichen Evangelia gerichtete Arien*, etc. (Extraits d'airs musicaux sur les évangiles, etc., à voix seule et basse continue); Hambourg, 1727, in-fol. 18° *Der Getreue Musik-Meister*, etc. (Le maître de musique fidèle, etc.); Hambourg, 1728, in-fol. Sous ce titre, Telemann a recueilli des airs, duos, trios, etc., pour différentes voix, des sonates, ouvertures, contrepoints, fugues et canons, pour divers instruments, divisés en quatorze leçons ou journées. 19° Sonates pour deux flûtes traversières ou deux violons sans basse; Amsterdam. 20° *Das Allgemeine evangelische musikalische Liederbuch* (Le livre complet du chant évangélique, contenant cinq cents mélodies, parmi lesquelles se trouvent beaucoup d'anciens cho-

rals, etc., suivi d'une instruction sur la composition à quatre voix, avec basse continue); Hambourg, 1730, in-4°. 21° Trois trios mélodiques et trois *scherzi* pour deux violons ou flûtes et basse continue; Hambourg, 1731. 22° Cantates sur des poésies joyeuses pour soprano, deux violons, alto et basse continue. 23° Six sonatines nouvelles qu'on peut jouer sur le clavecin seul, ou avec un violon ou flûte et basse continue. 24° *Scherzi melodichi, per divertimento di coloro che prendono l' acque minerali in Pirmonte, con ariette semplici e facili, a violino, viola e fondamento;* Hambourg, 1734. 25° *Siebenmal Sieben und eine Menuet,* etc. (Cinquante menuets pour le clavecin, et autres instruments). 26° *Helden-Musik, oder 12 Marches,* etc. (Musique héroïque, ou douze marches pour deux hautbois ou violons et basse, dont six peuvent être accompagnées par la trompette, et trois par deux cors). 27° Deuxième suite de cinquante menuets qui peuvent être joués aussi sur la flûte à bec. 28° Ouverture avec sa suite pour deux violons ou hautbois, deux violes et basse continue. 29° Six quatuors pour violon, flûte, basse de viole et basse continue. 30° *Piombine, ou le Mariage mal assorti,* intermède à deux voix, deux violons et basse continue. 31° *Singe-Spiel-und Generalbass-Uebungen* (Exercices pour le chant et les instruments avec basse continue); Hambourg et Leipsick, 1740, in-4° de quarante-huit pages. 32° *Jubel-Musik,* etc. (Musique de jubilé, consistant en deux cantates dont la première est pour une voix, et la seconde pour deux, avec accompagnement de deux violons, viole et violoncelle); Hambourg, 1733. 33° *Kleine Fugen für die Orgel* (Petites fugues pour l'orgue ou le clavecin). 34° Sonates méthodiques pour violon ou flûte, avec basse continue. 35° Deuxième suite de sonates méthodiques. 36° Trois suites de fantaisies pour le clavecin, composées chacune de douze morceaux. 37° *Tafel-Musik,* etc. (Musique de table, renfermant trois ouvertures, trois concertos, trois symphonies, trois quatuors, trois trios et trois solos). Les neuf premiers morceaux sont écrits pour sept instruments. 38° Quatuors ou trios, pour deux flûtes ou violons et deux violoncelles, dont on peut supprimer un. Tous ces ouvrages avaient paru avant 1733. Telemann en possédait alors beaucoup d'autres qu'il se proposait de publier. Par une circonstance heureuse, je suis devenu possesseur d'un grand nombre de compositions manuscrites de Telemann pour l'église, que l'incendie de Hambourg a peut-être rendues très-difficiles à trouver.

Au talent de compositeur, Telemann unissait celui de poëte, car il avait fait les poëmes de plusieurs opéras et cantates qu'il mit en musique. En 1739, il se fit admettre au nombre des membres de la société musicale fondée par Mizler. Il fournit à l'écrit périodique de celui-ci, intitulé *Musikalische Bibliothek,* un nouveau système des intervalles et du tempérament, qui a paru dans le troisième volume de cet ouvrage (en 1752, page 713). Ce morceau a été publié de nouveau dans les *Amusements de Hambourg* (*Hamburger Unterhaltungen,* 1767, t. 3, avril, n° 4), sous le titre de *Dernières occupations de G.-Ph. Telemann.* Le système d'intervalles et de tempérament de ce maître a été analysé par Sorge dans l'écrit intitulé : *Gespræch zwischen einem Musico Theoretico und einem Studioso musices,* etc. (pages 54-64). Le portrait de Telemann a été gravé par Preisler, en 1750, in-fol., et par Lichtenberger, dans le même format. On le trouve aussi dans la bibliothèque musicale de Mizler, et dans la bibliothèque des beaux-arts, tous deux in-8°. On a publié une notice biographique de ce maître sous le titre : *G.-P. Telemann's Portrait und Lebensbeschreibung;* Nuremberg (sans date), in-fol.

TELEMANN (Georges-Michel), petit-fils du précédent, naquit en 1748, à Ploen, dans le Holstein. Ayant obtenu les titres de *cantor,* de directeur de musique et de maître de l'école de la cathédrale de Riga, il remplit ces fonctions jusqu'à la fin de ses jours, et mourut à l'âge de quatre-vingt-trois ans, le 4 mars 1831. Le premier ouvrage qui le fit connaître a pour titre: *Unterricht im Generalbass-Spielen, auf der Orgel oder sonst einem Clavier-Instrumente* (Instruction concernant l'accompagnement de la basse continue sur l'orgue ou tout autre instrument à clavier); Hambourg, 1773, in-4° de cent douze pages. Ainsi que l'indique le titre, il ne faut pas chercher dans cet écrit un système de classification d'accords, mais une méthode d'accompagnement : c'est sous ce rapport un livre estimable. Les autres productions de Telemann sont : 1° *Beitræge zur Kirchen Musik,* etc. (Essai de musique d'église en chœurs spirituels, chorals et fugues pour l'orgue); Kœnigsberg, 1785, in-folio, et Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° *Sammlung alter und neuer Kirchenmelodien für das seit dem J.* 1810, etc. (Recueil de mélodies chorales anciennes et nouvelles pour le temps de l'année 1810, etc.); Riga, 1812, gr. in-4°. 3° *Ueber die Wahl der Melodie eines Kirchen-*

liedes (Sur le choix d'une mélodie pour un cantique); Riga, 1821, in-8° de quatorze pages. Telemann est aussi auteur d'une réponse à une critique qui avait été faite de son *Traité de l'accompagnement*, dans le 23me volume de la Bibliothèque générale allemande, sous ce titre : *Beurtheilung der in 23 Band der Allgemeinen deutschen Bibliothek befindlichen Recension meines Unterricht in General-bass spielen;* Riga, 1775, in-8°. On a publié un éloge de ce musicien, dans le n° 11 de la *Rigaischen Stadtblutter*, 18 mars 1831. Suivant le titre, cet éloge a été écrit par Telemann lui-même (*Kurzgefasster Lebenslauf Georg-Michael Telemann's Cantoris in Riga, von ihm selbst entwurfen*). Il est accompagné de remarques signées *Theil*.

TÉLÉPHANE, fameux joueur de flûte, contemporain de Philippe de Macédoine et d'Alexandre le Grand, naquit à Samos. Pausanias dit que l'on voyait encore de son temps le tombeau de ce musicien sur le chemin qui conduit de Mégare à Corinthe. On trouve dans l'*Anthologie grecque* (lib. III, cap. VIII, épigr. I) une épitaphe fort honorable pour lui, car elle le met en comparaison avec Orphée, Nestor et Homère. La voici : *Orphée, par sa lyre, a remporté le prix sur tous les mortels; le sage Nestor en a fait autant par la douceur de son éloquence; le savant Homère a eu ce même avantage par le merveilleux artifice de ses vers divins; et Téléphane, dont voici le tombeau, s'est acquis la même gloire par sa flûte.*

TELIN (Guillaume), seigneur de Gutmont et de Morillonvillers, naquit à Cusset, en Auvergne, à la fin du quinzième siècle. On a de lui un livre intitulé : *Sommaire des sept vertus, sept arts libéraux, sept arts de poésie, sept arts méchaniques des philosophies, des quinze arts magiques, la louange de la musique*, etc.; Paris, Galiot du Pré, 1533, in-4°.

TELLE (Guillaume), pianiste et compositeur, né en Prusse, vers 1799, fut d'abord attaché au théâtre de Magdebourg, en qualité de chef d'orchestre, puis remplit les mêmes fonctions à Dusseldorf et à Aix-la-Chapelle, où il se trouvait en 1829. On a publié de sa composition : 1° Variations sur un thème allemand pour le piano, op. 1; Berlin. 2° *Die Abende der Terpsichore* (les Soirées de Terpsichore), collection de danses pour le piano, op. 2; *ibid.* 3° Chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 3; *ibid.* 4° Sonate pour piano seul, op. 4; *ibid.* 5° Polonaises pour piano, op. 5; *ibid.*

TELLE (Wilhelm), fils d'un maître de ballets du théâtre royal de Berlin, naquit dans cette ville, vers le commencement du dix-neuvième siècle. En 1833, il était chef d'orchestre du théâtre impérial, à Vienne. En 1844, on le retrouve à Kiel, dans la position de directeur de musique du théâtre. Il a donné, à Vienne, en 1833, l'opéra-comique *Das Blaue Barett* (le Bonnet bleu), et *Raphaël*, opéra romantique. Son opéra intitulé *Sara* a été représenté avec succès à Kiel, au mois de juillet 1844, et, dans l'année suivante, à Cologne et à Leipsick. Je n'ai pas d'autre renseignement sur cet artiste, qui n'est pas mentionné par les biographes allemands.

TELLEFSEN (Thomas-Dyke-Acland), pianiste, compositeur et professeur de son instrument, est né à Drontheim, en Norwége, le 26 novembre 1823. Jusqu'à l'âge de dix-neuf ans, il a étudié pour être prêtre, mais parvenu à cet âge, son goût pour la musique, qui avait été comprimé par ses parents, l'emporta, et il abandonna son pays natal pour aller à Paris étudier le piano sous la direction de Chopin. L'amitié qui l'unit alors à ce grand artiste ne se démentit pas jusqu'à la mort de celui-ci (1849). Depuis lors, M. Tellefsen a continué à habiter Paris où il s'est livré à l'enseignement. Il a publié jusqu'en 1863 : 1° Deux concertos pour piano et orchestre; Paris, Richault. 2° Sonate pour piano et violon; *ibid.* 3° Sonate pour piano et violoncelle; *ibid.* 4° Trio pour piano, violon et violoncelle; *ibid.* 5° Pièces pour piano et violon; *ibid.* 6° Un grand nombre de pièces pour piano seul, telles que valses, mazourkes, nocturnes, etc.; *ibid.* Dans plusieurs de ses compositions, particulièrement dans son premier concerto, dans le *scherzo* du trio de piano et dans ses mazourkes, M. Tellefsen s'est proposé pour but de reproduire le caractère du chant populaire de son pays, sous les formes de l'art régulier.

TELLER (Marc), prêtre et musicien attaché à l'église Saint-Servais, de Maestricht, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Son premier ouvrage, consistant en motets et messes à quatre voix, a pour titre : *Musica sacra, stylo plano italico et cromatico pro compositionis amatoribus, complectens 9 motetta brevia de tempore, et 2 missas solemnes;* Augsbourg, 1726, in-fol. L'œuvre deuxième de ce musicien ne fut publié qu'après sa mort, dans la même ville; il consiste en quatre messes et quatre motets à quatre voix avec accompagnement de deux violons, viole, basson et basse continue.

TELLIER (PIERRE **LE**), maître de musique de la cathédrale de Châlons, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer une messe à quatre voix, de sa composition, sur le chant *Domine qui habitavit;* Paris, Robert Ballard, 1642, in-folio.

TEMPELHOF (GEORGES-FRÉDÉRIC **DE**), lieutenant général d'artillerie au service du roi de Prusse, naquit le 17 mars 1737, dans le Brandebourg. Après avoir fait ses études aux universités de Francfort et de Halle, où il fit de rapides progrès dans les mathématiques, il entra comme soldat dans un régiment d'infanterie, passa ensuite dans l'artillerie, s'y distingua et obtint le grade de lieutenant. La paix de 1763 lui permit de reprendre ses études de mathématiques à Berlin, et de se lier avec les plus illustres savants dans ces sciences, tels qu'Euler et Lagrange. Il publia plusieurs ouvrages importants sur les mathématiques pures et appliquées, et mérita l'estime de Frédéric le Grand et de ses successeurs, qui l'élevèrent de grade en grade jusqu'à celui de lieutenant général, et lui accordèrent des lettres de noblesse. Cet homme de mérite mourut à Berlin, le 13 juillet 1807. Auteur de traités importants d'analyse, de géométrie, de tactique et d'artillerie, il attachait sans doute peu d'importance à un opuscule qu'il publia sous le voile de l'anonyme et qui a pour titre : *Gedanken über die Temperatur des Herrn Kirnberger, nebst einer Anweisung, Orgeln, Claviere, Flugel, u. s. w. auf eine leichte Art zu Stimmen* (Idées sur le tempérament de M. Kirnberger, avec une instruction pour accorder, d'une manière facile, les orgues, clavecins, pianos); Berlin et Leipsick, Decker, 1775, petit in-8° de trente-sept pages. Ce petit ouvrage est un de ceux où la matière a été traitée avec le plus de profondeur et d'idées originales.

TENAGLIA (ANTOINE-FRANÇOIS), compositeur de musique d'église, naquit à Florence, dans les premières années du dix-septième siècle, et passa une grande partie de sa vie à Rome, où il était vraisemblablement attaché à quelque église. En 1661, il écrivit, à Rome, la musique d'un opéra intitulé *Cleano* (1) qui fut représenté dans le palais d'un grand personnage dont le nom n'est pas connu; car, à cette époque, il n'existait point encore de théâtre public d'opéra à Rome.

TENDUCCI (JUSTE-FERDINAND), chanteur distingué, né à Sienne, vers 1736, commença à briller sur les théâtres d'Italie, vers 1756, et fut engagé pour l'opéra italien à Londres, en 1758; puis il voyagea en Écosse et en Irlande, où il chanta dans l'*Artaserse* de Arne. En 1765, il retourna à Londres. La haute société de cette ville s'enthousiasma pour le talent de cet artiste qui, par vanité, se jeta dans des dépenses si excessives, que nonobstant les sommes considérables qu'il avait gagnées, il fut obligé de se soustraire par la fuite aux poursuites de ses créanciers, en 1776, laissant en Angleterre des dettes qui s'élevaient à deux cent cinquante mille francs. Ses affaires s'étant arrangées, il retourna à Londres l'année suivante, et prit un engagement au théâtre anglais de *Drury-Lane*, où il chantait encore en 1790. On a imprimé à Londres un traité du chant (*Treatise on Singing*), indiqué dans les catalogues de Longman et de Clementi, sous le nom de Tenducci. Il a publié aussi chez Preston une ouverture à grand orchestre, de sa composition, et des airs qu'il chantait aux concerts du Ranelagh. Vers la fin de sa vie, il retourna en Italie, où il mourut dans les premières années de ce siècle.

TENGLIN (HANS), un des plus anciens compositeurs allemands, vécut vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. On trouve des pièces écrites par lui dans les deux parties d'un rarissime recueil publié par Georges Fœrster (*voyez* ce nom), avec une préface. Ce recueil a pour titre : *Erster Theil. Ein Auszug guter alter und newer teutschen Liedlein einer rechten teutschen Art, auff allerley Instrumenten zu brauchen, ausserlesen* (Première partie. Choix d'anciennes et nouvelles bonnes petites chansons allemandes, d'un art allemand régulier, recueillies pour jouer sur toute espèce d'instruments); Nuremberg, J. Petrejus, 1539. *Der ander Theil. Kurtzweiliger guter frischer teutschen Liedlein zu singen vast lustig* (Deuxième partie. Bonnes petites nouvelles chansons allemandes, amusantes à chanter); *ibid.*, 1540. Les autres anciens maîtres allemands dont on trouve des pièces, à trois et à quatre voix, dans cette collection, sont Érasme Lapicida, Laurent Lemblin, Étienne Mahu, Stœltzer, Fœrster, Senfl, Sixte Dietrich, Isaac, Benoît Ducis, Arnold de Bruck, Sampson, Georges Schœnfelder, Jean Wenk et Quingz (?). Un exemplaire de ce précieux recueil est dans la Bibliothèque de l'université de Jéna.

(1) Le titre de cet opéra, indiqué *Clearco* dans la première édition de cette Biographie, et la date de 1642, sont erronés, car Allacci le cite, dans sa *Dramaturgia*, d'après le livret imprimé à Rome par Giacomo Dragoncelli, en 1661, in-12.

TENZEL (Guillaume-Ernest), philologue et numismate, naquit à Arnstadt, le 11 juillet 1659. Après avoir achevé ses études à l'université de Wittenberg, il accepta la place de recteur du collége de Gotha. Ses grandes connaissances dans l'histoire de l'Allemagne lui firent obtenir, en 1702, le titre d'historiographe de la maison de Saxe. Il se rendit à Dresde, pour en remplir les fonctions; mais devenu l'objet des railleries des courtisans, à cause de son ignorance des usages du monde, il se retira et vécut dans la pauvreté, qu'il supporta sans se plaindre, au milieu de ses livres. Cet estimable savant mourut à l'âge de quarante-neuf ans, le 24 novembre 1707. Au nombre de ses ouvrages, on trouve une dissertation intitulée : *De veteris recentisque ecclesiæ hymno : Te Deum laudamus;* Wittenberg, 1686. Cette dissertation a été réimprimée dans ses *Exercitationes selectæ in duas partes distributæ;* Leipsick, 1692, in-4°. Tenzel y établit que saint Ambroise n'est pas l'auteur du *Te Deum,* quoiqu'il reconnaisse la haute antiquité de cette hymne.

TERPANDRE, musicien et poëte grec, naquit à Antisse, ville de Lesbos, suivant l'autorité d'Étienne de Byzance et de Plutarque; mais Suidas assure qu'il était d'Arne ou de Cume, villes de Béotie. La première opinion est conforme à la chronique de Paros, qui dit que Terpandre était Lesbien, et fils de Derdemé. On n'est pas d'accord sur le temps où il vécut; mais l'opinion la plus vraisemblable est celle d'Eusèbe (*Chron. fol.* 122, *edit. Amstel.*) et de la chronique de Paros, qui placent ses triomphes poétiques et musicaux vers la 33ᵉ olympiade, quoique Jérôme de Rhodes le fasse fleurir au temps de Lycurgue et de Thalès (dans son livre *Des Joueurs de flûte,* cité par Athénée). A l'égard de la grande habileté de Terpandre dans la musique, elle n'est contestée par aucun des écrivains de l'antiquité. Il fut le premier qui remporta le prix de poésie musicale aux jeux Carniens. Plutarque dit aussi qu'il obtint quatre fois de suite le prix de poésie et de chant aux jeux pythiques. Tout le monde sait qu'il calma une sédition à Lacédémone par des chants mélodieux accompagnés de la cithare. Fabricius donne une longue liste des auteurs qui ont parlé de cet événement (*Bibl. græc., T. I, fol.* 235, *edit. Hamb.*, 1718). Terpandre composa des airs de cithare ou *nomes* auxquels il donna les noms de *béotien, éolien, trochaïque, aigu, cépionien, terpandrien, tétraédien* et *orthien.* Ces nomes devinrent célèbres dans toute la Grèce, et servirent longtemps pour l'ouverture des jeux publics. Il fit aussi des airs pour la flûte, et les joua sur cet instrument en concert, avec d'autres joueurs de flûte, ainsi que l'atteste la chronique de Paros (*Marm. Oxon. Epoch.* 35, *fol.* 166). Plusieurs auteurs grecs disent que Terpandre fut le premier musicien qui monta la lyre de sept cordes, au lieu de quatre qu'elle avait auparavant. Lui-même semble l'affirmer dans deux vers que Strabon et Euclide lui attribuent, et dont le sens est : *Pour nous, prenant désormais en aversion un chant qui n'est composé que de quatre sons, nous chanterons de nouveaux hymnes sur la lyre à sept cordes.* Cependant Plutarque dit, dans son livre *Des lois de Lacédémone,* que Terpandre fut condamné à l'amende par les éphores pour avoir ajouté une seule corde à celles dont la lyre était montée; ce qui semblerait indiquer que cet instrument en avait déjà six. Au reste, il faut remarquer que la lyre des anciens musiciens de la Grèce septentrionale n'était montée que de quatre cordes, tandis que la cithare de l'Asie Mineure, de la Troade et de la Grèce méridionale en avait sept dès la plus haute antiquité. Pindare attribue à Terpandre l'invention des scolies ou chansons bachiques. Enfin d'autres écrivains de l'antiquité prétendent qu'il avait noté les intonations lyriques de tous les poëmes d'Homère.

TERRADEGLIAS (Dominique-Michel-Barnabé), **TERRADELLAS** en espagnol, naquit à Barcelone. Le jour de sa naissance est ignoré, mais on voit dans les *Efemerides de los musicos españoles* de M. Balthasar Saldoni (p. 33), qu'il fut baptisé le 13 février 1711, à la cathédrale de cette ville. Il y fit ses premières études de musique dans un couvent. Son goût passionné pour cet art lui faisait désirer d'aller en Italie, afin d'y recevoir les leçons d'un grand maître; un négociant, ami de son père, vint à son secours pour la réalisation de ce projet, et l'ayant pris à bord de son vaisseau, le conduisit à Naples. Les recommandations de cet honnête marchand procurèrent à Terradeglias la protection de l'ambassadeur d'Espagne, qui obtint pour lui une place d'externe au Conservatoire de Santo-Onofrio, dirigé alors par Durante. Après avoir passé quelque temps sous la direction de ce savant musicien, il commença à se livrer à la composition dramatique. Ses ouvrages eurent de brillants succès et le mirent bientôt en réputation. Son premier opéra, joué en 1739, sur le grand théâtre de Naples, fut l'*Astarte :* il y révéla un génie heureux, un rare talent d'expression, et un goût d'har-

monie plus vigoureux que celui de Hasse, dont il semblait avoir adopté la manière pour les mélodies. Pour l'énergie et le grandiose, il se rapprochait davantage de Majo et de Jomelli. En 1740, il écrivit à Rome une partie du *Romolo* de Latilla, puis donna dans la même ville *l'Artemisia*, opéra en trois actes, ouvrage remarquable par l'invention. *L'Issifile*, joué en 1742, à Florence, ne réussit pas; mais Terradeglias prit une éclatante revanche l'année suivante dans la *Merope*, belle composition où le talent du musicien avait pris tout son développement. Tous les titres des ouvrages de Terradeglias ne sont pas connus; il est même vraisemblable que nous n'en possédons que la plus petite partie. Appelé à Londres, en 1746, il y donna *le Mitridate*, dont les airs furent gravés séparément dans la même ville; puis *le Bellerophon*, opéra en trois actes, qui reçut le même honneur. L'année suivante, il publia à Londres un recueil de douze airs et duos italiens, en partition d'orchestre. Ces morceaux sont extraits des opéras de l'auteur représentés jusqu'à cette époque.

De retour en Italie, dans le cours de l'année 1747, Terradeglias obtint la place de maître de chapelle de l'église Saint-Jacques-des-Espagnols, à Rome, et depuis lors son séjour paraît avoir été fixé dans cette ville. On dit qu'il y mourut de chagrin de la mauvaise fortune de son *Sesostri*, opéra sérieux, joué à Rome, en 1751. Je ne sais où l'ancienne rédaction de la *Gazette musicale de Leipsick* a trouvé une anecdote aussi injurieuse pour le caractère que pour le talent de Jomelli, relative à la mort de Terradeglias (t. II, p. 451), et dont la fausseté est évidente. Suivant cette version, l'opéra du compositeur espagnol aurait eu un grand succès, tandis que celui de Jomelli, son rival, aurait éprouvé une chute complète; mais le triomphe aurait été chèrement payé, car le corps de Terradeglias aurait été trouvé dans le Tibre, percé de coups de poignard. Le peuple romain aurait attribué sa mort à Jomelli, et aurait fait graver une médaille en l'honneur de Terradeglias, où il était représenté dans un char tiré par Jomelli, comme esclave, et pour ne pas laisser de doute sur la part que celui-ci aurait eue au meurtre de son rival, on aurait gravé au revers de la médaille ces mots d'un récitatif du dernier opéra de Jomelli : *Io son capace!* Toute cette histoire est aussi fausse qu'odieuse, car Jomelli continua d'habiter paisiblement à Rome jusqu'en 1754, c'est-à-dire pendant trois ans; ce qui aurait été certainement impossible après un tel éclat. Terradeglias a laissé en manuscrit une messe à quatre voix avec orchestre, et l'oratorio *Giuseppe riconosciuto*.

TERRASSON (Antoine), né à Paris, le 1er novembre 1705, y fit ses études et fut reçu avocat le 13 mars 1727. Plus tard, il abandonna le barreau pour se livrer aux travaux littéraires. Tour à tour censeur royal, conseiller, puis chancelier de la principauté de Dombes, avocat du clergé, en 1753, et l'année suivante professeur au Collége de France, il mourut à Paris, le 30 octobre 1782. On a de ce savant une *Dissertation historique sur la vielle;* Paris, 1741, in-12; réimprimée dans ses *Mélanges d'histoire, de littérature, de jurisprudence,* etc.; Paris, 1768, in-12. La vielle était, à Paris, un des instruments à la mode vers le milieu du dix-huitième siècle : le goût de Terrasson pour cet instrument lui inspira le projet de sa dissertation. Il jouait aussi de la flûte et de la musette.

TERRY (Léonard), né à Liége, en 1817, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et y a appris l'harmonie et le contrepoint sous la direction de M. Daussoigne-Méhul, directeur de cet établissement. En 1845, il prit part au grand concours de composition institué par le gouvernement; il y obtint le second prix pour sa cantate intitulée *la Vendetta*. Cet ouvrage a été exécuté plusieurs fois au théâtre de Liége, avec des costumes et des décors. M. Terry a été aussi couronné à Bruges, en 1846, pour la composition d'un chant de Victoire, avec orchestre. L'Association musicale de Liége, formée pour l'exécution des grandes œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, choisit M. Terry, en 1849, pour en diriger l'orchestre; il remplit ces fonctions jusqu'en 1852, époque de la dissolution de cette société. Élève de Géraldy pour le chant, il lui a succédé comme professeur de cet art au Conservatoire de Liége. En 1861, il a été appelé à la direction de l'orchestre du théâtre de cette ville. Cet artiste a écrit trois opéras dont les titres sont : 1° *Fridolin*, drame lyrique en un acte. 2° *Maître Bioch, ou le Chercheur de trésors*, opéra-comique en deux actes. 3° *La Zingarella*, opéra-comique en trois actes. Il a aussi une grande scène inédite, intitulée *les Jeunes Filles et l'Ondine*, pour voix de soprano et orchestre. Les autres productions de M. Terry sont : dix-huit chœurs pour des voix de femmes, dont six ont été publiées à Liége, chez Goût; douze mélodies sur des textes français et italiens; Bruxelles,

Meynne; environ quarante romances à voix seule avec accompagnement de piano, publiées à Paris, chez la veuve Lemoine ; à Bruxelles, chez Schott et Meynne; à Liége, chez Goût et chez Muraille. M. Terry a beaucoup de choses de ce genre encore inédites. Musicien instruit, il s'occupe avec ardeur de la littérature musicale et a préparé la publication d'un livre qui a pour titre : *Recherches historiques sur la musique et le théâtre au pays de Liége, depuis le onzième siècle jusqu'à nos jours.* Au moment où cette notice est écrite (1864), l'ouvrage est annoncé comme sous presse. M. Terry a pris part à la rédaction de *la Tribune,* de Liége, et du *Messager des théâtres et des arts,* de Paris ; il a publié, en 1853, la biographie du violoniste Prume.

TERZA (Joseph), avocat et savant physicien, né à Naples, en 1751, est auteur d'un opuscule intitulé : *Nuovo systema del suono* (Naples, in-8° de soixante-quatre pages). Ce petit ouvrage est en quelque sorte le résumé d'un livre plus étendu que l'auteur se proposait de publier, mais qui n'a point paru. Terza y examine préalablement les théories diverses concernant l'origine du son, et y développe des connaissances étendues. Ses propres idées concernant la formation du son ont de l'analogie avec celles qu'Azaïs a exposées depuis lors dans ses *Lettres sur l'acoustique fondamentale* (dans la *Revue musicale,* année 1832). Suivant l'assertion du marquis de Villarosa (*Memorie dei compositori di Musica,* p. 215), Terza aurait publié son *Nuovo sistema del suono,* à Paris, en 1805, en un volume in-8°; je n'ai trouvé aucune trace de cette publication, également inconnue à M. Quérard, érudit auteur de *la France littéraire.*

TERZI (Jean-Antoine), luthiste distingué, né vraisemblablement à Bergame, vers 1580, vécut dans cette ville, et a fait imprimer un recueil de pièces pour le luth sous ce titre : *Intavolatura di liuto accomodata con diversi passaggi per suonar in concerti a due liuti e solo, libro primo, il qual contiene motetti, contrappunti, canzoni,* etc. ; Venise, Ric. Amadino, 1613, in-4°.

TERZIANI (Pierre), maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, né dans l'État romain, vers 1768, a fait ses études musicales à Rome et à Naples. En 1788, il a commencé à écrire pour le théâtre, et a fait représenter, à Venise, *Il Creso,* opéra sérieux, qui fut suivi de plusieurs autres dont les titres sont maintenant oubliés. Après avoir voyagé quelque temps en Italie, en Allemagne et en Espagne, il retourna à Rome, où il obtint la place de maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, au mois de décembre 1816, après la retraite de Santucci. Il occupait encore cette place en 1836. Terziani a écrit un nombre immense de compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° Onze messes à quatre voix. 2° Trois messes à huit voix. 3° Le psaume *Confitebor* à quatre voix. 5° Le même à huit voix. 6° Le psaume *Laudate,* à quatre voix. 7° *Ave Maria* avec *Alleluia* à huit voix. 8° Beaucoup de graduels. 9° Des motets et antiennes : toutes ces compositions sont avec accompagnement d'orgue. 10° *Dixit* à quatre voix et orchestre. 11° Autre *idem* à huit voix et orchestre. 12° *Lætatus sum,* à quatre voix et orchestre. 13° *Beatus vir,* à quatre voix et orchestre. 14° Deux messes à quatre voix et orchestre. 15° Messe à huit voix et orchestre. 16° Vêpres complètes à deux chœurs, orgue et orchestre. 17° Litanies avec écho et orchestre. 18° Deux *Te Deum,* à quatre voix et orchestre. Terziani a composé une multitude de morceaux pour la plupart des églises de Rome.

Ce maître eut un fils, *Gustave Terziani,* né à Vienne, dans les premières années du dix-neuvième siècle. Sa mère, Allemande de naissance, se nommait *Steinhardt.* Le jeune Terziani suivit sa famille à Rome et commença l'étude de la musique sous la direction de son père, puis l'abbé Baini devint son maître de composition. Son début fut un psaume à huit voix en deux chœurs composé pour l'église *del Gesù.* Il écrivit ensuite une messe à quatre voix et orchestre pour l'église Saint-Louis des Français, et l'oratorio de *Daniel* pour *la Chiesa nuova.* Cet artiste mourut, à Rome, du choléra, à la fleur de l'âge, le 31 août 1837. L'abbé Gigli, de cette ville, a donné, dans le *Giornale arcadico* d'octobre 1837, une notice intitulée : *Memoria della vita e delle opere del giovane maestro di musica Gustavo Terziani.*

TESCHNER (Gustave-Wilhelm), professeur de chant à Berlin, s'établit dans cette ville, en 1839, après un long séjour en Italie, pendant lequel il étudia la méthode italienne de l'art du chant. On ne possède pas d'autres renseignements sur cet artiste. Il a publié un grand nombre de *canzonette* et de *Lieder,* en recueils et détachés.

TESI-TRAMONTINI (Victoire), célèbre cantatrice, naquit à Florence, dans les dernières années du dix-septième siècle. Redi

(*voyez* ce nom) fut son premier maître de chant; puis elle se rendit à Bologne, et y continua ses études vocales sous la direction de Campeggi; mais le désir de briller sur la scène lui fit quitter l'école de ce professeur avant que ses études fussent complétement achevées. Elle débuta à Bologne avec un succès qui justifia ses espérances; puis elle parut sur divers théâtres où l'étendue singulière et la beauté de sa voix excitèrent la plus vive admiration. En 1719, elle était à Venise, où elle chanta au théâtre *S. Angelo,* pendant le carnaval, dans le *Pentimente generoso* de Stefano Andrea Fiore, et dans la même année, elle chanta à Dresde, à l'occasion du mariage du prince électoral. De retour en Italie, elle se fit entendre avec autant de succès qu'avant son voyage à Venise, où elle chanta, en 1723, dans la saison d'hiver, au théâtre *S. Angelo,* dans le *Timocrate* de Leo. On la trouve ensuite à Florence et à Naples, où elle était en 1725. Appelée à Milan en 1727, elle y chanta, pendant le carnaval, *la Girita* de Joseph Vignati; puis elle alla à Parme, au printemps de 1728, et chanta au nouveau théâtre ducal dans le *Medo* de Léonard Vinci. Au printemps de 1731, elle se faisait entendre, au théâtre de *Matuezzi* de Bologne, dans le *Farnace* de Jean Porta. Adrien de Lafage (*voyez* ce nom) a trouvé dans les registres des théâtres de Naples, conservés aux archives de cette ville, que la Tesi fut engagée au théâtre de Saint-Charles de Naples, pour chanter, depuis le 4 novembre 1737 jusqu'à la fin du carnaval, *l'Olimpiade* de Leo. Elle reçut pour cet engagement deux mille huit cent soixante-sept ducats napolitains (environ douze mille cent quatre-vingt-quatre francs). Après 1738, il y a une lacune de dix ans dans les renseignements sur la carrière de cette cantatrice ; c'est en 1748 qu'on la trouve à Vienne. Elle y chanta, le 4 novembre 1749, dans la *Didone* de Metastase, mise en musique par Jomelli. A cette occasion, le célèbre poète écrivait à la princesse Belmonte : *La Tesi è ringiovinata di vent' anni* (La Tesi est rajeunie de vingt ans) (1). Elle devait avoir alors près de cinquante-cinq ans. Burney, qui la vit à Vienne en 1772, dit qu'elle avait alors plus de quatre-vingts ans (2); je crois qu'il la vieillit de quelques années, car elle avait seulement environ cet âge lorsqu'elle mourut, en 1775, suivant les *Notices hebdomadaires* de Hiller. Victoire Tesi a formé quelques élèves, parmi lesquels on remarque *De Amicis* et *La Teyber* (3).

(1) Metastasio, *Opere postume*, t. I, p. 334.
(2) Burney, *Voyages*, t. II, p. 276.

TESSARINI (Charles), premier violon de l'église métropolitaine d'Urbino, naquit en 1690, à Rimini, dans les États romains. Il y a lieu de croire qu'il fit ses études à Rome, et qu'il reçut des conseils de Corelli, car ses premiers ouvrages sont une imitation fidèle du style de ce grand violoniste. Quoi qu'il en soit, il se fit bientôt connaître par son double talent d'exécutant et de compositeur ; dès 1724, il était déjà célèbre en Italie. Suivant Burney, copié par Gerber et d'autres, cet artiste serait venu à Amsterdam, en 1762 (il aurait été âgé alors de soixante-douze ans), et y aurait fait entendre des compositions d'un genre tout moderne, très-différent du style de ses premières productions. Je ne crois pas à cette anecdote, et je pense qu'elle n'a d'autre fondement que la publication dans cette même année, à Amsterdam, de deux œuvres de concertos, et d'une traduction française d'une méthode de violon, d'après un manuscrit de Tessarini, en langue italienne. On connaît de cet artiste : 1° *Sonate per due violini e basso, con un canone in fine;* Amsterdam, Roger, Paris, Leclerc. 2° *Sonate a due violini*, lib. I et II; *ibid.* 3° *Dodici concertini a violino principale, due violini di ripieno, violetta, violoncello, et basso continuo per organo o cembalo;* ibid. 4° *Dodici sonate a violino solo, e basso per organo ;* Paris, Venier. 5° *Sei divertimenti a due violini,* lib. II. 6° *L'Arte di nuova modulazione, ossia concerti grossi a violino principale, due violini di concerto, due violini di ripieno, violetta, violoncello e basso continuo per organo;* Amsterdam et Paris, 1762. Le premier titre de cet œuvre lui a été donné par l'éditeur, à l'imitation d'un ouvrage de Locatelli (*voyez* ce nom). 7° *Contrasto armonico, ossia concerti grossi a violino principale,* etc.; *ibid.* 8° Nouvelle méthode pour apprendre par théorie, dans un mois de temps, à jouer du violon, divisée en trois classes, avec des leçons à deux violons par gradation; Amsterdam, 1762. Cet ouvrage est la traduction de celui dont l'auteur a répandu des copies sous ce titre : *Grammatica di musica, divisa in due parti per imparare in poco tempo a suonar il violino,* etc. Il y en a une traduction anglaise intitulée : *An accurate method to attain the art*

(3) M. Farrenc a bien voulu me fournir une partie des renseignements pour cette notice; ils sont tirés particulièrement de livrets d'opéras et conséquemment authentiques.

of playing the violin. La méthode de Tessarini est toute pratique : elle est composée d'exercices, d'études, de sonatines, et l'on n'y trouve que peu de préceptes.

TESSIER (Charles), né à Pézénas, vers le milieu du seizième siècle, fut attaché à la chapelle de Henri IV, roi de France. Il fit un voyage en Angleterre et y publia quelques airs de sa composition, sous ce titre : *Le premier livre des chansons et airs de cour, tant en françois qu'en italien et gascon, à quatre et cinq parties;* Londres, Thomas Este, 1597, in-4°.

TESTA (Dominique), abbé, né en 1746, à San-Vito, près de Palestrina, fut d'abord professeur de philosophie dans cette ville, puis à Rome, depuis 1774 jusqu'en 1786. Dans cette dernière année, il se rendit à Milan pour y enseigner la physique et les mathématiques, puis la philosophie. Devenu ensuite secrétaire du nonce à Paris, il courut risque de perdre la vie dans les troubles de la révolution. De retour à Milan, il y reprit sa chaire. En 1804, il accompagna le pape Pie VII à Paris. Exilé en Corse, dans l'année 1810, il ne retourna à Rome qu'en 1814. Il y devint alors secrétaire des brefs et protonotaire apostolique. Ce prélat est mort en 1832, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Au nombre de ses ouvrages, on trouve une dissertation intitulée : *Della contemporanea propagazione e percezione di diversi suoni,* etc. (De la propagation et de la perception simultanée de sons différents); Milan, 1787, in-4°. Mairan (*voyez* ce nom) avait déjà tenté de résoudre une partie du problème difficile contenu dans ce sujet; mais il l'avait traité en physicien; l'abbé Testa établit dans son mémoire qu'il en faut chercher l'explication non dans la physique, mais dans la psychologie, et il développe cette opinion avec beaucoup de talent. Ce morceau a été traduit en français dans le *Recueil de pièces intéressantes, concernant les antiquités, les beaux-arts, les belles-lettres et la philosophie, traduites de différentes langues;* Paris, 1788 (t. III, p. 167 et suivantes).

Un ecclésiastique napolitain, nommé *Prospero Testa,* fut un compositeur de la fin du seizième siècle. Il vivait à Naples, en 1601 (*voyez Della prattica musica,* de *Cerreto,* p. 156).

TESTART (Étienne), maître des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle du palais, à Paris, dans la seconde moitié du seizième siècle, obtint au concours ou *Puy* de musique d'Évreux, en 1578, le premier prix de *l'orgue d'argent,* pour la composition du motet *Cæciliam intra cubiculum.*

TESTE (J.-Alphonse), professeur de musique à Paris, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° *Nouveau cours d'études musicales et de chant élémentaire;* Paris (chez l'auteur), 1844, in-8° de quatre-vingt-seize pages, avec soixante-quatre planches de musique. 2° *Solfége géant à l'usage des cours de musique;* Paris, Frank, 1849, in-8° de quatre pages, avec un grand appareil mécanique, pour la formation des gammes et l'emploi de tous les signes. Cet appareil était d'un prix élevé, qui a empêché le succès de la méthode.

TESTORE (Guillaume), compositeur italien, du seizième siècle, a fait imprimer des *Madrigali a cinque voci. Libro primo; Venetia, appresso Claudio da Correggio et Fausto Bethamo compagni,* 1566, in-4° obl.

TESTORI (Charles-Jean), né à Verceil, dans le Piémont, en 1714, fut d'abord professeur de violon, puis obtint la place de maître de chapelle de l'église Saint-Eusèbe, dans sa ville natale, en 1764. Il mourut en 1782, à l'âge de soixante-huit ans. La musique d'église de sa composition, qu'il a laissée en manuscrit, est peu estimée. Ce musicien n'est connu que par un livre dont les différentes parties ont été publiées dans cet ordre : 1° *La musica ragionata espressa famigliarmente in dodici passegiate a dialogo; opera per cui si giungera più presto, e con soddisfazione dagli studiosi giovani all'acquisto del vero contrappunto; Vercelli, presso G. Panialis,* 1767, in-4° de cent cinquante et une pages et vingt-deux planches. 2° *Primi rudimenti della musica e supplemento alla musica ragionata in sette passegiate, libro secondo;* ibid., 1771, in-4° de soixante-dix pages et six planches. 3° *Supplemento alla musica ragionata, passegiate sei, libro terzo;* ibid., 1773, in-4° de quarante-deux pages, avec huit planches. 4° *L'arte di scrivere a otto reali, e supplemento alla musica ragionata, libro quarto;* ibid., 1782, in-4° de cinquante-six pages et vingt-neuf planches. Testori est le seul auteur italien qui ait adopté la doctrine de Rameau.

TESTORI (Charles-Joseph), luthier piémontais, né à Novare, fut élève d'Acevo. Il s'établit à Milan, vers 1687, et commença à travailler dans cette même année; mais il mourut jeune encore, car ses derniers violons sont datés de 1702. Ses instruments ne sont pas communs. On les range dans le troisième ordre.

TESTORI (Charles-Antoine), fils du précédent, né vers 1675, fut élève de son père et lui succéda. On connaît de lui des violons, violes et basses fabriqués depuis 1700 jusqu'en 1730.

TESTORI (Paul-Antoine), second fils de Charles-Joseph, se fit aussi connaître dans la lutherie. Il travailla d'abord avec son frère; mais il s'en sépara vers 1710, et produisit un nombre assez considérable d'instruments fabriqués jusqu'en 1754. Il avait de la réputation pour les luths, théorbes et guitares. On a aussi des violons sortis de son atelier.

TETAMANZI (le P. François-Fabrice), religieux cordelier, né à Milan, vers 1650, fit ses vœux au couvent de cette ville et y passa toute sa vie. Il est auteur d'un traité du plain-chant, qui a pour titre : *Breve metodo per apprendere fondatamente e con facilità il canto fermo, diviso in tre libri*, etc., *in Milano*, 1686, in-4° de cent quarante-neuf pages. Une deuxième édition de ce livre a été imprimée dans la même ville, par Fr. Agnelli, en 1726, in-4° de cent cinquante-cinq pages, et une troisième a paru en 1756, chez Galeazzi, in-4° de cent cinquante-six pages. L'édition de 1656, citée par Forkel dans la *Littérature générale de la musique*, n'existe pas; cette date est une faute d'impression. M. C.-F. Becker s'est trompé (*System. Chronol. Darstellung der musikal. Literatur*, page 308), en considérant cette édition comme véritable; et de plus il a supposé une édition de Rome, 1685, qui n'existe pas, trompé par l'indication de l'approbation donnée à l'ouvrage par le général de l'ordre des cordeliers, et datée de Rome, le 10 août de cette année. Lichtenthal lui avait fourni cette date dans sa *Bibliografia della musica* (tome IV, page 129). Les termes de l'approbation même prouvent que l'édition de Milan, 1686, est la première.

TEULE (Jules-Charles), médecin et docteur ès sciences, de Paris, s'est fait le défenseur du système d'enseignement de la musique de Galin et de ses successeurs dans un opuscule intitulé : *Exposition du système de l'écriture musicale chiffrée, suivie d'une note sur la comparaison des tons;* Paris, Arthus-Bertrand, 1842, in 8° de trente-six pages, avec deux planches.

TEVO (le P. Zacharie), moine franciscain, n'est pas né (comme il est dit dans la première édition de cette Biographie, d'après le portrait de ce religieux, placé en tête de son livre), à Sacco, village près de Roveredo, en 1656 ou 1657, car M. Jean-Baptiste Candotti, maître de chapelle à Cividale (Frioul), a fait des recherches sur ce même moine, à Piove di Sacco, chef-lieu de district dans la province de Padoue, et y a découvert l'acte de naissance de Tevo, duquel il résulte qu'il naquit dans ce lieu, le 16 mars 1651, et qu'il fut baptisé, le 25 du même mois, à la paroisse *S. Nicolo* (1). La légende de son portrait et les pièces liminaires du livre qu'on a de ce religieux font voir qu'il était bachelier en théologie, professeur de musique, et qu'il vivait au couvent des cordeliers de Venise, dans les premières années du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un traité général de musique intitulé : *Il Musico Testore; Venezia*, 1706, *appresso Ant. Bortoloni*, un volume in-4° de trois cent trente-six pages. Ce titre signifie littéralement *le Tisserand musicien*. L'auteur l'explique dans le premier chapitre de la première partie de son livre, disant qu'ayant extrait tout ce qu'il enseigne concernant l'art et la science de la musique, des livres des meilleurs auteurs, il en a formé un tissu d'érudition musicale. Il fait preuve, en effet, dans cet ouvrage d'une lecture immense; de plus, il y montre un esprit lucide et méthodique. Le *Musico Testore* est divisé en quatre parties. Dans la première, Tevo traite longuement, suivant la mode de son temps, de la nature de la musique, de son invention, de sa division, etc. La seconde partie est relative aux organes de la voix et de l'ouïe, à la notation, à la gamme, aux intervalles, à la solmisation et à la mesure. Dans la troisième, il traite avec profondeur de l'harmonie, considérée sous le rapport de l'art d'écrire. Enfin, la quatrième partie est relative aux diverses formes de contrepoints.

TEWKESBURY (Jean DE), vraisemblablement ainsi nommé parce qu'il était né à Tewkesbury, ville du comté de Glocester, fut récollet, et vécut à Oxford, vers la fin du quatorzième siècle. Il est indiqué comme auteur d'un traité de musique, en cent vingt-quatre pages in-folio, dans un manuscrit de la bibliothèque Bodléienne. Cet ouvrage est intitulé : *Quatuor principalia artis musicæ*. Un avertissement, placé après la table des matières, fait voir que ce livre a été présenté par Jean de Tewkesbury aux moines de son ordre, du couvent d'Oxford, en 1388. Toutefois plusieurs écrivains anglais ont attribué l'ouvrage dont il s'agit à

(1) Voici les expressions mêmes du registre de cette église : *Zaccaria figlio di Zuanne Tevo e di Zuanna sua consorte della contrada di S. Nicolo è nato il 16 e battizato il 25 marzo 1651*. (Voyez la *Gazetta musicale di Milano* de 1854, 6 août, p. 253.)

Jean Hamboys, à Jean Torksey et à Simon Tunstede (*voyez* ces noms), auteurs d'autres traités de musique. Burney penche pour ce dernier (*a General History of Music*, tome II, page 395); toutefois il ne résout pas la question.

TEYBER (Antoine). *Voyez* **TAYBER.**

TEYBER (François). *Voyez* **TAYBER.**

TEYBER (Élisabeth), cantatrice, appelée **TEUBERIN**, par Gerber (*Lexik. der Tonkünstler*), et **TÆUBERIN**, par Forkel (*Almanach mus. de* 1783, page 74), naquit à Vienne, vraisemblablement vers 1748. Elle était fille d'un violoniste de talent, attaché à la chapelle impériale. Son éducation vocale fut dirigée par la célèbre cantatrice Tesi et par Hasse (*voyez* ces noms). D'abord engagée à la chapelle du prince Esterhazy, elle y reçut aussi des conseils de Haydn. En 1769, Élisabeth Teyber était à Naples et y obtenait de brillants succès. Gerber, qui fournit les éléments de cette notice, dit que cette cantatrice se rendit ensuite à Pétersbourg, et que le climat de la Russie exerça une influence si fâcheuse sur son organe vocal, que, quand elle revint en Allemagne, les médecins lui interdirent pour toujours l'exercice du chant. Le biographe allemand n'indique pas les dates de cette période de la vie de l'artiste. Un second voyage en Italie et le séjour prolongé qu'elle y fit, lui rendirent la santé et l'ancien éclat de sa voix. De retour à Vienne, elle fut attachée à l'Opéra allemand de la porte d'Italie. On voit, par les annuaires de théâtres, qu'elle y chantait pendant les années 1787 et 1788. On n'a pas de renseignements sur les époques de sa retraite et de sa mort.

THABET ou **THABIT** ben Corrah, ben Haroun, célèbre philosophe, mathématicien et médecin arabe, naquit à Harran, dans la Mésopotamie, l'an 221 de l'hégire (835 de l'ère chrétienne), et mourut en 288 (900). Il fut élève de Kindi (*voyez* ce nom), et appartint à la secte des saducéens. Savant dans les langues grecque, syriaque et arabe, il a composé un nombre immense d'ouvrages dont on peut voir la liste dans la Bibliothèque de Cassiri (t. I, p. 336 et suiv.). Parmi ces ouvrages, il en est trois qui traitent spécialement de la musique. Le premier a pour titre : *Le grand livre de la musique en deux discours*; le second est intitulé : *Le petit livre de la musique en quinze articles*; enfin, le dernier est une *Introduction dans la science de la musique*. Celui-ci fut écrit originairement en syriaque, par Thabet, qui le traduisit ensuite en arabe. Les manuscrits de ces divers traités sont à la Bibliothèque de l'Escurial (Espagne).

THALBERG (Sigismond), pianiste célèbre, fils naturel du prince M.. D..... et de la baronne de W......, est né à Genève, le 7 janvier 1812. Après avoir passé ses premières années sous les yeux de sa mère, femme spirituelle et distinguée, il fut conduit, fort jeune encore, à Vienne, où commença son éducation musicale. Son biographe allemand dit qu'il reçut des leçons de Sechter et de Hummel; mais lui-même, dans nos conversations, n'a avoué pour son maître de piano que le premier basson du théâtre impérial. Le même biographe assure qu'un travail infatigable a conduit Thalberg au talent admirable qui a fait sa réputation; mais en ceci encore il est contredit par l'artiste, qui prétend avoir acquis son talent sans effort. Quoi qu'il en soit, ce talent se manifesta de bonne heure, car Thalberg n'était âgé que de quinze ans lorsqu'il commença à fixer sur lui l'attention, dans les salons et dans les concerts. A seize ans, il publia ses premières productions, considérées plus tard par lui comme des bagatelles, mais où l'on voyait l'indication fugitive de la pensée qu'il a développée depuis lors, et qui caractérise son style. Pour quiconque connaît Thalberg comme pianiste et comme compositeur, il n'est pas sans intérêt d'examiner son *Mélange sur les thèmes d'Euryanthe* (œuvre 1er), sa fantaisie sur un air écossais (op. 2), et l'impromptu sur des motifs du *Siége de Corinthe* (op. 3). Ces morceaux parurent à Vienne, en 1828. Deux ans après, il fit un premier voyage en Allemagne pour y donner des concerts. Les journaux de cette époque commencèrent à faire retentir son nom. Il avait écrit pour ce voyage son concerto de piano (œuvre 5e); mais la nature n'a pas paru avoir destiné le célèbre artiste à une autre spécialité que celle qui lui a fait une immense renommée. En examinant avec attention ce concerto, on voit que ce genre de musique n'est pas le sien; que les formes classiques le contraignent, et que l'orchestre le gêne. Ses vues se tournaient dès lors vers le développement de la puissance sonore du piano, vers les combinaisons d'effets divers, et surtout vers une nouveauté dont le mérite d'invention lui appartient, bien qu'on ait essayé de le lui contester. L'ancienne école des pianistes se divisait en deux catégories principales, savoir : celle des pianistes brillants, tels que Clementi et ses élèves, et celle des pianistes harmonistes, comme Mozart et Beethoven. Chacune de ces écoles se subdivisait en plu-

sieurs nuances qui tendaient à rapprocher l'une de l'autre les deux souches principales ; ainsi, Dussek, guidé par son instinct national, tendait vers l'école harmonique, bien qu'il écrivît incorrectement, et quoiqu'on dût le considérer comme appartenant à l'école des pianistes brillants. Plus tard, Kalkbrenner, un des chefs de cette école, suivit la même direction. D'autre part, Hummel, puis Moschelès, pianistes de l'école harmonique, donnèrent à leurs compositions plus de brillant que Mozart et Beethoven. Mais dans l'une et dans l'autre école, on remarque que le chant et l'harmonie d'une part, et les traits brillants, de l'autre, sont toujours séparés, et que ces deux parties, qui constituent la musique de piano, n'apparaissent que chacune à leur tour, et dans un ordre à peu près symétrique. Dans les traits brillants des deux écoles, ce sont les gammes qui dominent : les arpéges n'y apparaissent que de loin en loin, et dans des formes à peu près toujours semblables. Dans l'une et dans l'autre école, le virtuose ne se sépare pas du musicien; la pensée et la forme restent toujours les conditions suprêmes. Vers 1830, il y eut une sorte de révolte des virtuoses contre la domination de la musique : aux conditions de celle-ci succéda la nécessité de briller par la dextérité, et de faire bon marché de la forme et de la pensée, pourvu que l'artiste exécutant eût de quoi faire naître l'étonnement et l'admiration par son habileté. Mais pour que ce programme pût être réalisé, il fallait entrer dans un ordre nouveau de difficultés vaincues, et sortir du domaine des gammes, épuisé par un long usage. C'est dans ces circonstances que s'ouvrit la carrière de Thalberg, et qu'il conçut la pensée de réunir dans un même cadre la mélodie et les traits brillants qui devaient lui servir d'accompagnement. Les formes nouvelles qu'il imagina pour varier les arpéges destinés à cet effet, l'ampleur du son qu'il tirait du piano, et l'adroit usage des pédales, donnèrent une apparence magique à cette innovation, et lorsqu'on entendit l'artiste, dans ses premières exhibitions, jouer quelques-uns des morceaux qu'il avait combinés pour le plus grand développement possible des ressources de cette musique d'effet, par exemple la fantaisie sur les thèmes de *Moïse*, les pianistes virtuoses eux-mêmes se persuadèrent, au premier aspect, que d'immenses difficultés s'y trouvaient réunies; mais quand Thalberg eut divulgué son secret en publiant sa musique, les procédés de combinaison qui avaient causé tant d'éblouissements parurent fort simples, et l'on fut étonné d'entendre des élèves assez peu avancés jouer cette musique dont les difficultés apparentes avaient produit de si puissantes émotions. Alors tous les pianistes s'emparèrent de ces moyens faciles d'effet, et de ce qui avait été chez l'inventeur une œuvre d'intelligence et de sentiment, les imitateurs firent un lieu commun dont la monotonie incessante finit par amener le dégoût. On ne se contenta pas de s'emparer de la création de Thalberg, car on lui en contesta la propriété. Suivant l'opinion de quelques critiques, il l'aurait empruntée à Beethoven. Quelque soin que j'aie mis dans mes recherches pour vérifier cette assertion, je n'ai rien découvert qui la justifie, à moins qu'on n'ait voulu parler de l'adagio de la deuxième sonate de l'œuvre 31 : mais ce n'est qn'un effet de croisement de mains. La critique a usé de ses droits à l'égard de l'inventeur de ce style, et a tempéré l'éclat de ses triomphes. Elle lui a aussi reproché de reproduire à peu près les mêmes formes, sinon les mêmes moyens, dans tous ses ouvrages, et d'avoir fait du piano quelque chose d'exceptionnel, en quelque sorte en dehors de la musique. La satiété des retours permanents des mêmes formes et des mêmes procédés a fatigué le goût du public. On ne peut nier qu'il y ait de la monotonie dans ce retour fréquent des mêmes dispositions d'idées, dans ce cadre où la progression de l'effet suit toujours la même voie, et arrive à des résultats à peu près identiques, ou du moins analogues. Ce que Thalberg a ajouté aux ressources du piano est sans doute quelque chose de réel et de très-considérable : l'auteur de cette notice a été des premiers à signaler cette innovation et à y applaudir; mais il n'a pas cru qu'il y eût là de quoi remplir toute une existence d'artiste, et la jeunesse du virtuose lui laissa l'espoir qu'il aurait le temps de se transformer, et qu'il considérerait ce qu'il a inventé, non comme le but de l'art, mais comme un moyen dont il fallait user avec réserve. Si cet espoir ne s'est pas réalisé, l'explication s'en trouve dans la destination que le virtuose s'était donnée. Il n'existe peut-être pas un pianiste qui se soit moins occupé de musique que Thalberg et qui ait moins joué les œuvres des maîtres. Pendant toute sa vie, il n'a eu en face de lui que sa propre personnalité. La musique qu'il s'est faite est la seule qu'il ait jouée : cette musique, il l'a faite ce qu'elle devait être pour le *virtuose*, car c'est uniquement dans les voies du virtuose que son existence s'est écoulée.

Après avoir produit une grande sensation à

Paris, en 1835, Thalberg obtint également des succès d'enthousiasme en Belgique, en Hollande, en Angleterre et en Russie, où il était en 1839. Les amis de cet artiste lui avaient persuadé qu'il y a dans sa musique des qualités qui le destinaient à être compositeur dramatique : il crut à leurs prédictions et écrivit, sur un poëme de Scribe traduit en italien, un opéra intitulé *Florinda,* qui fut chanté au théâtre italien de Londres, en 1851, par Sophie Cruvelli, Calzolari, Lablache, Sims Reeves et Coletti. Cette faible production, dont rien n'est resté, a disparu presque immédiatement de la scène. En 1855, Thalberg partit pour le Brésil, où il resta environ une année. Dans l'été de 1856, il passa quelques mois à Paris, puis il se rendit dans les États-Unis d'Amérique, où il resta plusieurs années et donna une grande quantité de concerts, dont le produit fut très-considérable. De retour en Europe dans l'été de 1858, il alla vivre à Naples dans une propriété qu'il y avait acquise. Après quatre ans de silence, Thalberg a reparu, en 1862, à Paris et à Londres : il y a retrouvé ses anciens succès avec ses anciennes fantaisies, particulièrement sur les thèmes de *Don Juan* et de *Moïse.* En 1863, il a fait un nouveau voyage au Brésil. Cet artiste célèbre a épousé une des filles de Lablache (*voyez* ce nom).

Après *Florinda,* Thalberg a écrit un second opéra qui a été joué en Italie sous le titre de *Cristina di Suezia* et a eu une chute complète. La liste de ses œuvres pour le piano est composée comme il suit : 1° Fantaisie et variations sur des thèmes d'*Eurianthe,* de Weber, op. 1. 2° Fantaisie et variations sur un thème écossais, op. 2. 3° Impromptu sur des thèmes du *Siége de Corinthe,* op. 3. 4° *Souvenirs de Vienne,* douze caprices en forme de valses, op. 4. 5° Concerto pour piano et orchestre, op. 5 (en *mi* bémol). 6° Fantaisie sur les motifs de *Robert le Diable,* op. 6. 7° Grand divertissement (en *fa* mineur), op. 7. 8° Fantaisie sur la *Straniera,* op. 9. 9° Grande fantaisie et variations sur *I Montecchi ed i Capuleti,* op. 10. 10° Grande fantaisie et variations sur les motifs de *Norma,* op. 12. 11° Grande fantaisie et variations sur deux motifs de *Don Juan,* op. 14. 12° Caprice (en *mi* bémol), op. 15. 13° Deux nocturnes, op. 16. 14° Deux airs russes variés, op. 17. 15° Divertissement sur les *Soirées musicales* de Rossini, op. 18. 16° Deuxième caprice, op. 19. 17° Fantaisie sur les motifs de l'opéra *les Huguenots,* op. 20. 18° Trois nocturnes, op. 21. 19° Grande fantaisie, op. 22. 20° Douze études, op. 26. 20° (*bis*) Grande fantaisie sur *God save the Queen* et *Rule Britannia,* op. 27. 21° Nocturne (en *mi* majeur), op. 28. 22° *Scherzo,* op. 31. 23° *Andante* (en *ré* bémol), op. 32. 24° Fantaisie sur des thèmes de *Moïse,* op. 33. 25° Divertissement sur les thèmes de *la Gipsy*, de Benedict, op. 34. 26° Grand nocturne (en *fa* dièse), op. 35. 27° *La Cadence,* impromptu en forme d'étude, et autres morceaux, op. 36. 28° Fantaisie sur des motifs d'*Obéron,* op. 37. 29° Romance et étude, op. 38. 30° Souvenir de Beethoven, op. 39. 31° Fantaisie sur la *Donna del Lago,* op. 40. 32° Deux romances sans paroles, op. 41. 33° Grande fantaisie sur la Sérénade et le Menuet de *Don Juan,* op. 42. 34° Deuxième grande fantaisie sur *les Huguenots,* op. 43. 35° Andante final de *Lucia di Lammermoor* varié, op. 44. 36° Thème original et étude, op. 45. 37° Caprice sur *la Sonnambula,* op. 46. 38° Grandes valses brillantes, op. 47. 39° Grand caprice sur des motifs de Charles VI, op. 48. 40° Fantaisie sur *Beatrice di Tenda,* op. 49. 41° Fantaisie sur *Lucrèce Borgia,* op. 50. 42° Fantaisie sur *Semiramide,* op. 51. 43° *Lieder sans paroles* (au nombre de neuf, sans numéros d'œuvres). 44° Grande fantaisie sur la Tarentelle de *la Muette de Portici,* op. 52. 45° Grande sonate en quatre parties, op. 56. 46° *Décaméron musical,* dix morceaux servant d'étude préparatoire etc., op. 57. 47° *Apothéose,* grande fantaisie sur la marche triomphale de Berlioz, op. 58. 48° Marche funèbre variée, op. 59. 49° Grande fantaisie sur *le Barbier de Séville,* op. 63. 50° *Souvenir de Pesth,* air hongrois, op. 65. La plupart de ces œuvres ont été publiés à Paris, chez Brandus et Dufour, à Vienne et à Leipsick.

THALÈS ou **THALÉTAS,** poëte-musicien, qu'on a confondu quelquefois mal à propos avec le philosophe Thalès, de Milet, était né dans l'île de Crète. Il fut contemporain de Lycurgue et vécut conséquemment environ trois cents ans après la guerre de Troie. C'est à Thalès qu'on attribue le second établissement de la musique à Sparte. La plupart de ses chansons avaient pour objet la nécessité d'obéir aux lois. Strabon lui accorde l'invention de la lyre de Crète ; Porphyre assure que Pythagore aimait à chanter les vieux *Péans* de Thalétas, et le scoliaste de Pindare (*in Pyth. Od.* 2, *vers.* 127, *ed. Bœckhii,* vol. II, part. I, fol. 322) dit que ce musicien fut le premier qui composa des airs appelés *Hyporchèmes,* pour les danses armées et guerrières. Les Grecs, qui aimaient le merveilleux, di-

saient que la musique de Thalétas avait la vertu singulière de guérir les maladies, et que, pour obéir à l'oracle de Delphes, il vint à Sparte, affligée de la peste, et l'en délivra par ses chants.

THALMAN (Mathieu), musicien au service de la cathédrale d'Anvers, est inscrit sur les rôles des comptes de cette chapelle à la date du 11 octobre 1589. Il a publié de sa composition : *Missæ IV sex vocum;* Anvers, P. Phalèse, 1593, in-4° oblong.

THAMYRIS, Thrace de nation, fut renommé pour la beauté de sa voix. Il était fils de Philammon (*voyez* ce nom), et de la nymphe Arsie. Homère dit qu'il défia les Muses pour le chant et l'art de jouer de la lyre (*Iliad., lib. II, vers.* 101, *et Schol. anon. Homer., ibid., vers.* 102), et qu'ayant été vaincu, les déesses irritées lui firent perdre la vue, la voix, l'esprit, et même le talent de jouer de la lyre. Désespéré, il jeta la sienne dans un fleuve de Messénie, qui de là prit le nom de *Balyre,* formé des deux mots grecs βαλλην (jeter), et λύρα (lyre). Thamyris avait appris la musique et la poésie dans l'école de Linus; Platon dit qu'il excella dans la composition des hymnes (*Des lois,* liv. VIII); il le compare à Orphée. On sait qu'il fut le troisième poëte lyrique qui remporta les prix de musique et de poésie aux jeux pythiques, en chantant un hymne en l'honneur du dieu qui y présidait. Clément d'Alexandrie lui attribue l'invention de l'harmonie dorienne, c'est-à-dire du mode dorien (*Vid. Clem. Alex. Strom., lib. I, p.* 307, *D. ed. Par.*).

THÉBAULT (Hippolyte), maître de chapelle à Bourges, est auteur d'une *Méthode de plain-chant;* Bourges, Mouceron, 1849, in-8° de cent vingt-quatre pages.

THÉDORIC (Georges), *Voyez* **DIETRICH** (Georges).

THEILE (Jean), né à Naumbourg, en 1608, fit ses études à l'université de Jéna, puis fut magister dans les écoles de Frankenhausen, d'Altenbourg, de Windesheim et d'Arnstadt. En 1635, il obtint la place de corecteur dans sa ville natale. Nommé recteur du même collége, en 1639, il quitta cette position deux ans après pour celle de recteur à Budissin, où il mourut le 16 août 1679, dans sa soixante et onzième année. On a de lui *Programma de musica;* Budissin, 1661, in-4°.

THEILE (Jean), compositeur allemand, était fils d'un tailleur; il naquit à Naumbourg, le 29 juillet 1646. Après avoir fait ses premières études à l'école de sa ville natale, et avoir appris la musique chez le *cantor* de la ville, nommé Scheffler, il se rendit à l'université de Halle; mais n'ayant pu se procurer des moyens d'existence dans cette ville, il alla à Leipsick, où il fut employé comme chanteur et comme instrumentiste, pour la basse de viole. La grande réputation de Schütz, maître de chapelle à Weissenfels, le décida à se rendre auprès de lui pour étudier le contrepoint : ce maître l'accueillit comme son élève, et lui fit faire des études complètes dans l'art d'écrire. Devenu musicien instruit, Theile alla s'établir à Stettin, et y vécut en donnant des leçons de musique. Au nombre de ses élèves, on remarque les organistes célèbres Buxtehude et Zachau. En 1673, il obtint le titre de maître de chapelle de la cour de Holstein; mais la guerre vint, au bout de quelques années, lui enlever cette heureuse position, et l'obliger à se réfugier à Hambourg. Il y trouva l'opéra florissant, et écrivit plusieurs ouvrages pour le théâtre de cette ville. Pendant le séjour qu'il y fit, il s'y livra aussi à l'enseignement avec succès. Après la mort de Rosenmüller, maître de chapelle à Wolfenbuttel, Theile fut choisi pour le remplacer, en 1685, puis il entra au service du duc de Mersebourg. La mort de ce prince l'ayant laissé sans emploi quelques années après, il se retira chez son fils, à Naumbourg et y mourut en 1724, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Les compositions de cet artiste furent estimées de son temps, particulièrement dans les cours de Vienne et de Berlin. On ne connaît aujourd'hui sous son nom que les ouvrages suivants : 1° Passion allemande, avec et sans instruments; Lubeck, 1675, in-fol. 2° *La Naissance de Jésus-Christ,* oratorio, exécuté à Hambourg, en 1681, mais non imprimé. 3° *Noviter inventum opus musicalis compositionis 4 et 5 vocum, pro pleno choro, raræ nec auditæ prius artis ac suavitatis primum, super canticis ecclesiæ, scilicet Kyrie, Patrem, Sanctus, Hosanna, Benedictus, Agnus Dei, secundum harmoniam voci Prænestiniani styli majestaticam simulque regulas fundamentales artis musicæ.* Ce recueil contient vingt messes à quatre et cinq voix. 4° *Opus secundum, novæ sonatæ rarissimæ artis et suavitatis musicæ, partim 2 vocum, cum simplis et duplo inversis fugis; partim 3 vocum, cum simplis, duplo et triplo inversis fugis; partim 4 vocum, cum simplis, duplo et triplo et quadruplo inversis fugis; partim 5 vocum, cum simplis, duplo, triplo, quadruplo aliis-*

que varietatis inventionibus et artificiosis syncopationibus, etc. Ce recueil contient des sonates, préludes, courantes, airs et sarabandes à deux, trois, quatre et cinq parties instrumentales. 5° *Adam et Ève*, opéra représenté à Hambourg, en 1678. Theile est aussi auteur de deux traités sur diverses espèces de contrepoints doubles, écrits à Naumbourg, en 1691. Ces ouvrages se trouvaient, en manuscrit, dans la Bibliothèque de Forkel.

THEILE (Adam-Gottlieb ou Théophile), naquit le 20 mars 1787, à Kleineichstadt, près de Querfurt (Saxe). A l'âge de seize ans, il se rendit dans cette ville et y fréquenta l'école de chant. Fuhrmann, qui en était le *cantor*, lui donna des leçons de piano, et lui communiqua les compositions de Haydn, de Mozart et de Beethoven. En 1808, il trouva une première position d'instituteur et de *cantor* au village de Nausitz; mais il y resta peu de temps, ayant pris la résolution de suivre les cours de l'université de Leipsick. Après y avoir achevé ses études, il obtint, à l'âge de vingt-cinq ans, la place d'organiste et de professeur de musique à l'institut des jeunes filles à Weissensée. Il est mort dans cette ville, le 22 juillet 1822. Les premières productions de Theile sont : Neuf variations pour le piano; Meissen, Gœdsche; douze variations faciles *idem;* Weimar, Voigt; *Der lustige Leiermann* (Le joyeux joueur de vielle), collection de morceaux pour le piano en huit suites divisées en deux années; Meissen, Gœdsche; des pièces d'orgue répandues dans les huit années du journal publié par Geissler, sous le titre de *Nouveau musée complet des organistes*. Après son décès, Kœrner a publié : *Orgel-Compositionen von A.-G. Theile* (Compositions pour l'orgue d'Adam-Gottlieb Theile), trois parties, petit in-4° oblong; Erfurt, Kœrner.

THEINRED ou **THINRED** (David), moine bénédictin anglais, et chantre au couvent de son ordre, à Douvres, a écrit, vers 1371, un *Traité de musique* qui se trouve à la bibliothèque bodléienne (*Catal. Bibl. Bodl.*, 832, 1), et qui a pour titre : *De legitimis ordinibus Pentachordorum et Tetrachordorum*, Pr. *Quoniam musicorum de his cantibus frequens est distinctio*, etc. Cet ouvrage, divisé en trois livres, contient quarante-six feuillets in-fol. Le premier livre traite *De proportionibus musicorum sonorum, de comatis;* le deuxième, *De consonantiis musicorum sonorum*, et le troisième contient une foule de diagrammes et de gammes de divers tons. Moreri, qui appelle ce moine *Thinred*, a accumulé les bévues sur ce qui le concerne.

THÉOBALDE. *Voyez* **GATTI** (Théobalde).

THÉOGER, évêque de Metz, fut d'abord moine bénédictin du monastère de Hirschau, vers 1090, puis abbé de celui de Saint-Georges dans la Forêt-Noire. Il est auteur d'un petit traité de musique que l'abbé Gerbert (*voyez* ce nom) a publié dans ses *Scriptores ecclesiastici de musica* (tome II, pages 182-196), d'après trois manuscrits qui se trouvaient de son temps dans les abbayes de Tegernsée, de Saint-Blaise et de Saint-Pierre, dans la Forêt-Noire. C'est un ouvrage de peu de valeur.

THÉON de Smyrne, philosophe platonicien et célèbre mathématicien, vécut sous le règne des empereurs Trajan et Adrien, et fut conséquemment contemporain de Plutarque. Il a écrit un Abrégé des quatre sciences mathématiques, à savoir : la géométrie, l'arithmétique, la musique et l'astronomie. On le trouve en manuscrit dans plusieurs bibliothèques. Ismaël Bouillaud a publié l'Arithmétique et la Musique d'après un manuscrit de la bibliothèque de De Thou, et y a joint une bonne traduction latine et des notes. Cet ouvrage a paru sous ce titre : *Theonis Smyrnæi Platonici eorum quæ in mathematicis ad Platonis lectionem utilia sunt expositio, e bibliotheca Thuana. Opus nunc primum editum, latina versione ac notis illustratum. Lutetiæ Parisiorum*, 1644, in-4°. Conrad Gesner dit que *Gogava* ou *Gogavin* en avait fait précédemment une autre version latine (*Biblioth.*, page 786), d'après un manuscrit de la bibliothèque des chanoines de Saint-Sauveur de Bologne; Fabricius assure que cette traduction ne méritait pas d'être imprimée, et qu'elle ne le fut pas. M. de Gelder a reproduit la première partie du texte de Théon avec la traduction de Bouillaud, et des notes, sous ce titre : *Theonis Smyrnæi Platonici expositio eorum quæ in arithmeticis ad Platonis lectionum utilia sunt, gr. Bullialdi interpretationem lat., lectionis diversitatem suamque annotationem addidit* etc.; *Lugd. Batavorum, Lutchmans*, 1827, in-8°. Il y a dans ce livre quelques passages relatifs à la musique.

THERACHE (Pierre DE), musicien français de la chapelle de Louis XII, roi de France, suivant les comptes de cette chapelle (Manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, F, 540, c, du supplément), est connu par les motets à quatre voix *Senatus apostolo-*

rum, et *Verbum bonum et suave*, qui se trouvent dans les premier et second livres des *Motetti de la Corona*, imprimés par Octavien Petrucci, à Fossombrone, en 1513 et 1519, petit in-4° obl.

THESSELIUS (Jean), compositeur allemand, vécut à Nuremberg, puis à Vienne, au commencement du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Newe liebliche Paduanen, Intraden und Galliarden, mit 5 Stimmen componirt* (Nouvelles pavanes, entrées et gaillardes favorites à cinq voix); Nuremberg, 1609, in-4°. 2° *Tricinia sacra* (Collection de motets à trois voix); Vienne, 1613, in-4°.

THEUSS (Charles-Théodore), directeur de la musique militaire du grand-duc de Saxe-Weimar, est né en 1785, à Weimar, où son père était négociant. Dirigé par un heureux instinct pour la musique, il fit de rapides progrès dans cet art, sous la direction de Destouches, maître de chapelle du grand-duc, et de Keich, musicien de la chambre et homme instruit dans l'harmonie. La mort de son père l'obligea à s'occuper du commerce, ne réservant que quelques instants de loisir pour la lecture de partitions. Des événements inconnus l'ayant obligé d'entrer au service militaire, il fit partie du contingent de Weimar qui accompagna Napoléon dans son expédition en Russie. Theuss fut fait prisonnier par les Russes, près de Wilna, en 1812. Rentré chez lui après la paix, en 1814, il ne s'y occupa plus que de musique. Après avoir fait quelques voyages à Prague, Vienne, Leipsick, Francfort et Paris, il obtint, en 1818, la place de directeur de la musique militaire de Weimar. Il occupa depuis lors cette position et fut pensionné en 1841. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Sérénade pour flûte, clarinette, deux cors et basson, op. 21 ; Augsbourg, Gombart. 2° Pot-pourri militaire sur des chansons et danses russes, op. 41; Leipsick, Hofmeister. 3° Douze pièces pour cor de signal, trois cors, deux trompettes et trombone, op. 43; *ibid.* 4° Six marches caractéristiques à grand orchestre; *ibid.* 5° Quelques petites pièces et danses pour le piano. 6° Beaucoup de chansons et ballades à voix seule avec piano, ou à plusieurs voix. Theuss a aussi publié plusieurs recueils d'airs nationaux, et particulièrement des *Jodlers* du Tyrol et de la Suisse. Son opéra intitulé *Die bluende Aloe* a été représenté à Weimar, en 1836.

THÉVENARD (Gabriel-Vincent), né à Orléans, le 10 août 1669, était fils d'un pâtissier-traiteur, et fut d'abord employé dans la maison de son père, en qualité de marmiton. Des amateurs de musique, charmés de la beauté de sa voix, lui donnèrent le conseil d'apprendre la musique et le chant. A l'âge de vingt et un ans, il se rendit à Paris et eut de la célébrité comme basse chantante au théâtre de l'Opéra de cette ville. Il débuta à ce spectacle, en 1690, et fut fort admiré de ses compatriotes dans le récitatif. C'était à cette partie de la musique que les chanteurs de son temps attachaient le plus d'importance, car la mise de voix et la vocalisation légère étaient alors inconnues en France. Thévenard, dont la voix était belle, et qui avait de la noblesse à la scène, joua pendant dix ans avec la fameuse Rochois, et sut briller à côté d'elle. Il se retira, en 1730, après quarante ans de service, et obtint une pension de quinze cents livres, dont il jouit pendant dix ans. Il mourut à Paris, le 24 août 1741, à l'âge de soixante-douze ans. Il était à la fois grand buveur et homme à bonnes fortunes.

THÉVENOT (N.), fils du limonadier de la Comédie italienne, naquit à Paris, en 1695. En 1717, il débuta avec succès comme chanteur dans les divertissements du Théâtre Italien, et le 28 décembre 1730, il fut reçu comme acteur au même théâtre. Sa voix avait peu d'étendue, mais le timbre en était agréable, et l'on trouvait alors qu'il chantait avec beaucoup d'expression. Il mourut à Fontainebleau, le 10 novembre 1732, d'un abcès au foie, pour lequel il supporta l'opération de l'empyème.

THIARD ou **THYARD** (Pontus DE), ou, comme il écrivait son nom, **DE TYARD**, d'une famille noble et ancienne, naquit vers 1521, au château de Bissy, diocèse de Mâcon. Forkel l'appelle (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 80) **PONCE DE THYARD**. Il fit dans sa jeunesse des études assez fortes pour son temps, et apprit le latin, le grec et l'hébreu. Après avoir achevé un cours de théologie, il embrassa l'état ecclésiastique, devint archidiacre de l'église de Châlon-sur-Saône, et enfin, évêque de cette ville, en 1578. Attaché par principes au parti de la cour contre les huguenots, il quitta son diocèse parce que les habitants du pays ne partageaient pas ses opinions, et se retira dans son château de Bissy, où il passa le reste de ses jours. Il y mourut, le 23 septembre 1605, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Pontus de Thiard s'était adonné d'abord à la poésie, et avait été placé comme bel esprit dans la pléiade poétique imaginée

sous le règne de Charles IX, et dont Ronsard était le chef; mais plus tard, il se livra de préférence à des travaux historiques et philologiques. Ce n'est point ici le lieu de parler des divers ouvrages sortis de sa plume; on se bornera à considérer Pontus de Thiard comme écrivain sur la musique. On lui doit en effet un livre intitulé : *Solitaire second ou prose de la musique, à Lion, par Jan de Tournes* (sic), 1555, un volume in-4° de cent soixante feuillets et dix feuillets non chiffrés. Cet ouvrage, dont le titre singulier appartient au temps où l'auteur a vécu, et n'a point de rapport à l'objet du livre, a paru sans nom d'auteur; mais plusieurs indications ne permettent pas de douter qu'il ne soit de Pontus de Thiard. Au verso du titre, on trouve son portrait gravé sur bois avec ces mots autour du médaillon : *Solitudo mihi provincia est,* et au-dessous est cette inscription : *P. D. T.* (Pontus de Thiard) *en son an* 31 (ce qui pourrait faire penser que l'année précise de sa naissance fut 1524). A la page 161, avant la table des matières qui a pour titre : *Indice d'aucuns notables points, selon l'ordre alphabétique,* on trouve dix vers latins de G. Desautelz à la louange de Pontus de Thiard, avec cette inscription : *G. Altarii Carolatis, ad Pontum Tyardæum Endecasyllabi.* Barbier n'a pas connu ce livre anonyme, et le savant Weiss n'en a point parlé dans sa notice sur Pontus de Thiard, insérée dans la *Biographie universelle.* L'ouvrage est, en effet, si rare, que son existence a été ignorée de la plupart des biographes. Un exemplaire qui se trouvait à la vente de la belle bibliothèque de M. Cailhava, à Paris, en 1846, fut porté au prix de cent soixante-quinze francs. Au reste, le *Solitaire second* est un livre de peu de valeur : on n'y trouve qu'un long commentaire sur la musique des Grecs, et surtout sur les proportions numériques des intervalles. L'auteur ne connaissait néanmoins cette musique que par ce qu'en ont dit les écrivains latins, et particulièrement Boèce. Les ouvrages des auteurs grecs, tels que ceux d'Aristoxène, Aristide Quintilien, Alypius, etc., etc., n'avaient pas encore été publiés, et leurs manuscrits étaient cachés sous la poussière des bibliothèques. François-Louis-Claude Marin a publié une *Notice sur la vie et les ouvrages de Pontus de Thyard de Bissy, suivie de la généalogie de cette maison;* Neufchâtel, 1784, in-8°.

THIBAULT (François), chantre et organiste de l'église cathédrale de Metz, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié une messe à cinq voix sur le chant *O Beata Cæcilia;* Paris, Robert Ballard, 1640, in-fol.

THIBAUT IV, comte de Champagne et roi de Navarre, naquit à Troyes, au commencement de 1201. Sa mère, fille et héritière de *Sanche le Fort,* lui transmit la souveraineté de la Navarre. Il n'avait que quelques mois lorsqu'il perdit son père et hérita de tous ses biens. Sa taille haute et bien proportionnée, sa vaillance, son adresse dans l'exercice des armes, sa magnificence et sa libéralité, son goût pour les lettres et ses talents pour la poésie et la musique, le rendaient un chevalier accompli. Il passe pour avoir aimé la reine Blanche, mère du saint Louis, et avoir composé pour elle la plupart des chansons qui nous restent de lui. Lévêque de la Ravailière, qui a donné une édition de ces chansons, a essayé de réfuter cette tradition; mais il faut avouer que ses conjectures ne sont pas toujours heureuses. La vie politique de ce prince n'étant pas de notre compétence, nous renverrons à l'*Essai* de La Borde (t. II, p. 222-227). Les Navarrois assurent qu'il mourut à Pampelune, le 8 juillet 1253; mais les Français le font mourir à Troyes, le 13 juillet 1254. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris contiennent soixante-trois chansons notées de sa composition. Lévêque de la Ravailière en a publié la collection sous ce titre : *Poésies du roi de Navarre, avec des notes et un glossaire français;* Paris, 1742, deux volumes petit in-8°. Il n'entendait rien à la musique, et son travail concernant la mélodie de ces chansons est sans valeur. Une nouvelle édition des poésies de Thibaut a été donnée par M. Francisque Michel; mais un travail spécial est encore à faire sur le chant de ces poésies.

THIBAUT (Antoine-Charles-Just), célèbre jurisconsulte, conseiller du grand-duc de Bade, et premier professeur de droit à l'université de Heidelberg, naquit le 4 janvier 1772, à Hameln, dans le Hanovre, et fit ses études aux universités de Gœttingue, de Kœnigsberg et de Kiel. Admis au doctorat dans cette dernière, en 1796, il y fut adjoint à la faculté de droit deux ans après, et nommé professeur ordinaire en 1799. L'université de Iéna le compta au nombre de ses professeurs en 1802, et en 1805, époque de la réorganisation de l'université de Heidelberg, il y accepta la place qu'il a conservée jusqu'à sa mort, arrivée le 28 mars 1840. Ce savant homme, aussi remarquable par les qualités du cœur que par

celles d'un esprit fin et délicat, a publié, sur la science du droit, des livres qui jouissent d'une renommée universelle. Il n'est cité dans ce dictionnaire biographique que pour un ouvrage relatif à la musique dont il est auteur, et qui a pour titre : *Ueber Reinheit der Tonkunst* (Sur la pureté de la musique) ; Heidelberg, Mohr, 1825, in-8° de cent vingt-cinq pages, avec un portrait de Palestrina. Une deuxième édition de cet opuscule, augmentée de trois chapitres, a été publiée à Heidelberg, chez le même, en 1826, in-8° de deux cent vingt et une pages. Il en a paru une troisième, imprimée à Heidelberg, en 1853, un volume petit in-8°. Thibaut n'a pas mis son nom à cet ouvrage, où l'on trouve les aperçus les plus fins et les plus justes concernant un art qui a été pour l'auteur, pendant toute sa vie, une source des jouissances les plus vives et les plus douces. Il avait réuni autour de lui quelques amateurs qui exécutaient, sous sa direction, les plus beaux ouvrages des maîtres anciens et modernes. Une précieuse collection de musique qu'il avait rassemblée et pour laquelle il avait fait de grandes dépenses, lui fournissait les éléments variés de ces intéressants concerts privés. Elle a été achetée par le roi de Bavière, pour la Bibliothèque royale de Munich. Le catalogue de cette collection a été publié sous ce titre : *Verzeichniss der von dem verstorbenen Gross-Badischen Prof. der Rechte und Geheimenrathe Dr. A. F. J. Thibaut zu Heidelberg hinterlassenen Musikalien Sammlung*, etc. ; Heidelberg, Karl Gross, 1842, in-8° de quarante-six pages.

THIÉBAULT (le baron Paul-Charles-François-Adrien-Henri-Dieudonné), lieutenant général du corps d'état-major, docteur de l'université de Salamanque, est né à Berlin, le 14 décembre 1769, d'une famille française. Entré au service militaire en 1792, comme simple grenadier, il fit les campagnes de Belgique, de Hollande, d'Italie, d'Allemagne, de Portugal et d'Espagne, et parvint de grade en grade jusqu'à celui de lieutenant général. Plus tard, il fut chargé du commandement militaire de plusieurs départements. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, on remarque celui qui a pour titre : *Du chant, et particulièrement de la romance;* Paris, Arthus-Bertrand, 1813, in-8° de cent trente pages. Ce livre a de l'intérêt : on y trouve une histoire du genre des petites pièces de chant appelées *romances*, et des renseignements qu'on chercherait vainement ailleurs sur quelques poëtes et musiciens qui ont cultivé ce genre agréable.

THIELE (Charles-Louis), excellent organiste et carillonneur de l'église paroissiale à Berlin, naquit à Quedlinbourg, le 18 novembre 1816. Les premières leçons de musique lui furent données par son père qui, plus tard, fut *cantor* à Berlin. Devenu élève de W. Bach, à l'Institut royal de musique d'église de Berlin, Charles-Louis Thiele s'attacha particulièrement à l'étude de l'orgue, sur lequel il acquit un talent du premier ordre. Il obtint sa place d'organiste en 1839. Cet artiste remarquable mourut du choléra avant d'avoir accompli sa trente-deuxième année, le 17 août 1848. Il a laissé de sa composition des pièces de concert pour orgue (en *ut* mineur et en *mi* bémol), ainsi que des variations (en *ut* et en *la* bémol). Son concerto d'orgue (en *ut* mineur) a été arrangé pour le piano par C. Plato, et publié à Leipsick, chez Peters.

THIELE (Édouard), né à Dessau, le 21 novembre 1812, est fils d'un hautboïste de cette ville. A l'âge de sept ans, il reçut les premières leçons de piano d'un musicien nommé Kopprasch. Lorsqu'il eut atteint sa quatorzième année, il entra dans l'institution de Frédéric Schneider, et y étudia le violon, le piano, l'orgue et la composition. A l'âge de dix-huit ans, il fit un voyage en Allemagne aux frais du duc Léopold de Dessau et visita Dresde et Vienne. Après deux années employées à cette excursion, il retourna à Dessau, où il fut employé comme second directeur de musique du théâtre; il en remplit les fonctions pendant deux ans, puis il fut attaché à la troupe d'opéra de Jules Miller, et en dirigea l'orchestre à Halle, Altenbourg et Magdebourg; il fut ensuite engagé au service de la cour de Cœthen, en qualité de directeur de musique, organiste de l'église principale et professeur de musique du séminaire. En 1855, il fut rappelé à Dessau comme successeur de Frédéric Schneider, et en 1860, il obtint le titre de maître de chapelle du prince. Thiele s'est distingué comme compositeur en différents genres. Une messe de sa composition a été exécutée à Leipsick, en 1840; il a écrit et publié plusieurs sonates pour piano seul, un duo pour piano et violon, trois recueils de *Lieder* pour voix seule avec piano, un recueil de chants à voix seule avec accompagnement de piano et violoncelle, un recueil de *Lieder* à deux voix avec piano, des chants en chœur pour différentes voix, d'autres pour des voix d'hommes, et d'autres encore pour quatre voix de femmes.

THIÉMÉ (Frédéric), professeur de musique, né en Allemagne, se fixa à Paris, vers

1780, et y enseigna le chant, le violon et le piano. Les événements de la révolution l'ayant privé de la plupart de ses élèves, il se retira à Rouen, en 1792, et y passa le reste de ses jours. La société d'émulation de cette ville l'avait admis au nombre de ses membres. Il mourut au mois de juin 1802, à l'âge d'environ cinquante ans. On connaît sous le nom de ce musicien les ouvrages suivants : 1° *Éléments de musique pratique, et solféges nouveaux pour apprendre la musique et le goût du chant;* Paris, 1784, in-4°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée sous ce titre : *Éléments de musique pratique et solféges nouveaux italiens, destinés particulièrement pour apprendre les principes détaillés de cet art, mis à la portée des jeunes élèves, avec une basse chiffrée suivant les principes de l'abbé Roussier;* Paris (sans date), Naderman, grand in-8°. 2° *Principes abrégés de musique, à l'usage de ceux qui veulent apprendre à jouer du violon;* Paris, Louis (sans date). 3° *Principes abrégés de musique pratique pour le forte-piano, suivis de six petites sonates formées d'airs connus;* ibid. 4° *Nouvelle théorie sur les différents mouvements des airs, fondée sur la pratique de la musique moderne, avec le projet d'un nouveau chronomètre destiné à perpétuer à jamais, pour tous les temps comme pour tous les lieux, le mouvement et la mesure des airs de toutes les compositions de musique;* Rouen, chez l'auteur, an IX (1801), in-4° de VIII et soixante-dix pages, avec un tableau et dix planches. 5° Duos pour deux violons, op. 2; Paris, Louis. 6° Six *idem,* op. 11; *ibid.* 7° Trois sonates en duos dialogués pour deux violons, d'une exécution facile, op. 12; Paris, Naderman.

THIERS (Jean-Baptiste), théologien, né à Chartres, le 11 novembre 1636, fut d'abord curé de Champrond, au diocèse de Chartres, puis de Vibraye, près du Mans, où il mourut, le 28 février 1703. On a de cet ecclésiastique beaucoup de savantes dissertations et d'écrits singuliers, particulièrement sur des sujets de liturgie, au nombre desquels on remarque le *Traité des cloches et de la sainteté de l'offrande du pain et du vin aux messes des morts;* Paris, J. de Neuilly, 1721, in-12. On trouve quelques détails intéressants concernant la musique du chœur des églises en France, dans l'écrit de Thiers intitulé : *Dissertations ecclésiastiques sur les principaux autels, la clôture du chœur et les jubés des églises;* ibid., 1688, in-12.

THIJM (Lambert-Jean **ALBERDINGK**), compositeur de chants religieux et écrivain sur la musique, naquit à Amsterdam, de parents catholiques, le 30 septembre 1823. Le nom de sa famille paternelle était *Alberdingk;* mais son père, *Jean-François,* négociant hollandais, ayant épousé *Catherine Thijm,* fut autorisé, en 1833, par acte authentique, à prendre, pour lui et ses descendants, le nom de *Thijm.* Amateur zélé et instruit de musique, élève de Berthelman, Jean-François Thijm, membre de plusieurs sociétés philharmoniques, compositeur, et le plus ferme soutien de la corporation pour l'exécution des messes en musique à l'église Saint-Pierre et Saint-Paul (1), dirigea lui-même l'éducation musicale de son fils Lambert-Jean. Après que ses études littéraires eurent été terminées, ce jeune homme s'appliqua particulièrement à la théorie comme à la pratique de l'art, à la composition, à l'esthétique et à la critique sérieuse. Ces études, réunies à celles de la langue et de la littéraire française, remplirent ses années de vingt à trente. La musique d'église et le chant populaire étaient particulièrement les objets de ses méditations et de ses travaux. Il exposa ses idées sur ces objets dans plusieurs journaux hollandais, particulièrement le *Spektator,* l'*Album der Schoone Konster* (l'Album des beaux-arts), les *Katholicke Stemmen* (Les voix catholiques), le *Katholick,* et le *Konst en Letterbode* (le Messager de l'art et de la littérature). On a aussi de L.-J. Alberdingk Thijm, sur ces mêmes sujets, les ouvrages suivants : 1° *De Musick in de Kerk. Gedachten over Kerkmuziek, naar aanleiding der geschied. en oordeelkundige Beschouwingen over de wereldsche en kerkelijke Musijk, bijeengebragt en bearbeid door N.-A. Janseen, Pr.* (La musique à l'église. Considérations sur la musique religieuse, comme introduction aux observations historiques et critiques sur l'union de la musique mondaine et de la musique religieuse, par N.-A. Janssen, prêtre, etc.); Amsterdam, C.-L. Van Langenhuysen, 1850, in-8° de trente-sept pages. 2° *Nog eenige Gedachten over Kerkmusijk* (Encore quelques considérations sur la musique d'église); *ibid.,* 1854, in-8° de seize pages. Thijm avait essentiellement le sentiment mélodique; mais, pour la réalisation de ses idées sur la possibilité de

(1) Il avait composé une messe à quatre voix et orchestre et une autre avec orgue et quelques bagatelles pour le chant et le piano, publiées à Paris, chez Zetter et Cie.

réunir les qualités de la musique moderne à la gravité du chant de l'église, il lui manqua l'habileté pratique de l'art d'écrire en musique, parce qu'il ne s'en occupa qu'à un âge où cet art ne devient plus familier. Il aurait pu s'appliquer ces paroles du philosophe Hemsterhuis : « Je pleure de ce que j'ai abandonné » trop inconsidérément la musique dans ma » jeunesse. Je sens que je l'ai dans l'âme et » que j'étais fait pour elle. Je sens que j'en » aurais tiré parti ; enfin, je sens que plu- » sieurs vérités sublimes de la psychologie ne » sauraient être exprimées que par elle. » Toutefois, Thijm, sérieusement occupé de la composition, serait vraisemblablement parvenu à la facilité de production que donne l'habitude d'écrire, si la mort ne fût venue le frapper à l'âge de trente et un ans, le 1er décembre 1834. Il avait arrangé divers ouvrages en quintettes pour des instruments à cordes, un thème des *Huguenots* pour piano à quatre mains, avait écrit plusieurs quatuors pour des voix d'hommes, un trio pour des voix de femmes sur le texte de Gœthe *Frühzeitiger Frühling*, et enfin une messe à trois voix en chœur et des voix seules avec orgue. Mais son travail le plus important est le volume qu'il a publié avec son frère, M. Joseph-Albert Alberdingk Thijm, littérateur et archéologue distingué, sous ce titre : *Oude en nieuwere Kerstliedern, benevens Gezangen en Liederen van andere Hoogtijden en Heiligedagen, als ook van den Advent en de Vasten, gerangschikt naar de orde van het Kerkelijk jaar*; etc. (Cantiques anciens et nouveaux, avec d'autres chants et cantiques pour les jours de fêtes et sanctifiés, ainsi que pour le temps de l'Avent jusqu'au carême, etc.); Amsterdam, C.-L. Van Langenhuysen, 1852, un volume in-12 de XXIV et trois cent dix-huit pages. Toutes les mélodies de ce recueil sont accompagnées de la basse chiffrée. Les nos II, IV, XXV, LIII, LXX, LXXXVII, LXXXIX, CXXVI et CXXXV ont été composés par L.-J. Alberdingk Thijm; il a retouché les numéros anciens III, IX, XI, L, LII, LXXXI, LXXXIV, XCV, C, CVIII, CXXXVI. Lié d'amitié avec le célèbre archéologue Hoffmann de Fallersleben, et partageant ses vues concernant les chants populaires et religieux, il avait composé des mélodies pour quelques-unes des poésies rhythmiques de ce littérateur distingué ; M. Joseph-Albert Alberdingk Thijm, à qui l'on doit une intéressante notice sur son frère, in-8° de trente pages (sans nom de lieu et sans date), y a ajouté quatre de ces mélodies.

THILO (Valentin), professeur de droit à Kœnigsberg, naquit dans cette ville, le 19 avril 1607, y fit ses études, et y mourut le 27 juillet 1662. Au nombre de ses écrits, on remarque un éloge funèbre de Jean Stobæus (*voyez* ce nom), intitulé : *Laudatio funebris in memor. Joh. Stobæi, Graudentini-Borussi, sereniss. Elect. Brandenb. in Borussia capellæ magistri celeberrimi, musici excellentissimi; Regiomontani*, 1646, in-4°.

THILO (Georges-Abraham), candidat prédicateur à Grosbourg, près de Breslau, a écrit, en 1730, un ouvrage qui est resté en manuscrit, et qui a pour titre : *Specimen pathologiæ musicæ, das ist ein Versuch, wie man durch Klang Affecten erregen kœnne*. Quelques années après, Marquet (*voyez* ce nom) a traité le même sujet dans son livre intitulé : *Méthode pour apprendre, par les notes de la musique, à connaître le pouls de l'homme*, etc., vraisemblablement sans avoir eu connaissance du travail du savant allemand.

THILO ou **THIELO** (Charles-Auguste), musicien danois, né dans les premières années du dix-huitième siècle, vécut à Copenhague, et établit dans cette ville le premier théâtre d'opéra, pour lequel il avait obtenu un privilége du roi : mais il en fut privé, en 1748, et mis à la pension, après que ce spectacle eut eu les suffrages de la ville et de la cour. Le roi en confia la direction à quelques grands seigneurs, plus occupés de galanteries avec les actrices que des progrès de la musique. Dans sa retraite, Thilo ne cessa de consacrer son temps à cet art et produisit plusieurs ouvrages, dont on cite ceux-ci : 1° Odes avec mélodies ; Copenhague, 1753. 2° Air italien (*d'un genio che m'accende*), pour soprano, avec violons et basse ; *ibid.* 3° Douze menuets de redoute. 4° Symphonie pour le clavecin. Mais la production la plus importante de cet artiste est celle qui a pour titre : *Tanker og Regler fra Grunden af om Musiken, for dem som vil laere Musiken, til Sindels Fornoyelse saa og for dem som vil giore Fait of Claveer, General-Bassen og Synge-Kunsten* (Règles ou principes par lesquels on peut parvenir facilement soi-même à la connaissance des éléments de la musique, de la basse continue et de l'art du chant) ; Copenhague, 1746, in-fol. de quatre-vingt-six pages. Thilo donna, quelques années après, une traduction allemande abrégée du même ouvrage, intitulée : *Grundregeln, wie man bei weniger Information, sich selbst die Fundamenta der Musik und der Claviers lernen kann*, etc. ;

Copenhague, 1755, in-4° de quatre-vingt-une pages.

THILO (Wilhelm), né dans la Thuringe, vers 1810, était, en 1849, directeur du séminaire royal à Erfurt. On a de lui un écrit intitulé : *Das geistliche Lied in der evangelischen volkschule Deutschlands* (Le chant spirituel dans les écoles populaires et évangéliques de l'Allemagne); Erfurt, 1842, petit in-8° de soixante-seize pages.

THILONIUS (Jean), prédicateur à l'église Saint-Nicolas de Leipsick, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a prononcé dans son église et fait imprimer un éloge de Werner Fabricius, directeur de musique à Leipsick, avec sa vie; cet ouvrage a pour titre : *Musica Davidica, oder David's Musik : eine leichen-Rede auf Wern. Fabricio, chori musici Director. Lipsiensi nebst dessen Lebenslauf;* Leipsick, 1679, in-4°.

THOLLÉ (Thomas), né à Liége, vers 1760, apprit la musique à l'église de Saint-Paul, et eut pour maître Moreau, qui avait été celui de Grétry. Plus tard, il entra comme enfant de chœur à l'église Notre-Dame d'Anvers. Ayant obtenu une pension, à l'âge de quatorze ans, pour aller continuer ses études en Italie, il se rendit à Naples, et suivit, en qualité d'externe, les leçons de Fenaroli et de Sala au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini* (1). Sorti de cette école, il chanta dans quelques villes de l'Italie, en qualité de ténor d'opéra bouffe, puis se rendit en France, où il obtint l'emploi de maître de chapelle de l'église de Sainte-Radegonde, à Poitiers. La clôture des églises pendant la révolution l'amena à Paris; il s'y livra à l'enseignement du chant et de la composition, publia cinq recueils de romances ainsi que beaucoup de morceaux détachés du même genre, et fit représenter au théâtre des Jeunes Artistes, en 1802, *Atala,* opéra en deux actes. Thollé est mort à Paris, en 1823.

THOMA (Rodolphe), né à Leschwitz ou Leschnitz (Silésie), vers 1832, a complété son éducation musicale à l'Institut royal de musique d'église de Berlin, pendant les années 1855 et 1856. Dans ces deux années, il a écrit quelques compositions pour l'église, au nombre desquelles sont les psaumes 34 et 95, qui furent exécutés à l'Académie royale de chant, et pour lesquels il obtint un prix. En 1858, il s'est établi à Hirschberg (Silésie), comme professeur de musique. Il y dirige une société de chant. On a publié de sa composition, à Berlin et à Breslau, de légères productions pour le piano, au nombre d'environ quinze œuvres.

(1) Il est dit dans le *Dictionnaire historique des musiciens*, de Choron et Fayolle, que Thollé prit des leçons de ces maîtres au Conservatoire de Lorette; mais Fenaroli n'y était plus en 1774, et Sala n'y a jamais été.

THOMAS D'AQUIN (Saint), ainsi nommé parce qu'il naquit, en 1227, à Aquino, dans le royaume de Naples, fut un illustre théologien, et mérita, par son profond savoir et la pureté de sa doctrine, d'être mis au nombre des docteurs de l'Église par le pape Pie V. Dès l'âge de cinq ans, il commença ses études à l'abbaye de Mont-Cassin. Ses progrès furent si rapides, que ses parents l'envoyèrent, à treize ans, à l'université de Naples; puis il alla étudier la théologie et la philosophie à Cologne, auprès d'Albert le Grand. Précédemment, il était entré (en 1243) dans l'ordre de Saint-Dominique, au couvent de Naples. Les événements de la vie de cet homme célèbre sont trop mêlés aux discussions théologiques de son temps pour être rapportés ici. Il mourut dans une abbaye de l'ordre de Cîteaux, près de Terracine, sur les frontières du royaume de Naples, le 7 mars 1274, et fut canonisé par le pape Jean XXII, le 18 juillet 1323. Les œuvres philosophiques, théologiques et autres de saint Thomas ont été réunies à Rome (1570), en dix-sept volumes in-folio. On y trouve l'office du saint sacrement qu'il composa, en 1263, à la demande du pape Urbain IV, et qui fut célébré la première fois le jeudi après l'octave de la Pentecôte, en 1264. Les beaux chants de l'hymne *Pange lingua*, et de la prose *Lauda Sion,* qui font partie de cet office, sont aussi de la composition de ce saint personnage. A ces chants, l'auteur de la *Notice sur saint Thomas,* qui se trouve dans la *Biographie universelle* des frères Michaud, ajoute celui de l'hymne *Adoro te ;* mais c'est une erreur, car cette hymne n'a été introduite dans les vêpres du saint sacrement que longtemps après la mort de saint Thomas. Je possède un manuscrit du quatorzième siècle qui contient cet office dans sa forme primitive, et l'*Adoro te* ne s'y trouve pas (1).

THOMAS DE CELANO. *Voyez* CELANO.

THOMAS A SANTA MARIA, dominicain, né à Madrid, au commencement du seizième siècle, mourut au couvent de Valladolid, en 1570. Il a publié un livre intitulé :

(1) Ce manuscrit a passé de la bibliothèque de l'abbé de Tersan dans celle de Perne, puis dans la mienne.

Libro llamado Arte de Taner fantasia, assi para Tecla como para vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere taner a tres y a quatro vozes, y a mas, par el qual en breve tiempo, y con poco trabaio, facilmente se podria taner fantasia (Livre appelé *Art de jouer de fantaisie,* soit sur le clavecin, soit sur la viole et tout autre instrument, par lequel on peut apprendre en peu de temps et sans beaucoup d'étude à improviser à trois, quatre et un plus grand nombre de parties); Valladolid, 1562, in-fol. min. Cet ouvrage est divisé en deux parties : dans la première, l'auteur traite des signes de la musique, de la mesure, du clavier de l'orgue et du clavecin, du manche de la viole à six cordes, du doigter, des tons, des cadences (clausulas), des finales, etc.; dans la seconde, il enseigne les règles des fantaisies régulières, ou de la composition.

THOMAS DE SAINTE-AGATHE, cordelier, procureur et vicaire général de son ordre dans le duché d'Urbin, au commencement du dix-septième siècle, remplit ensuite les mêmes fonctions dans la curie romaine des réformés du même ordre et vécut à Rome vers 1630-1640. Il a écrit dans sa jeunesse un traité du plain-chant, publié sous ce titre : *Regulæ breves et faciles cantûs ecclesiastici; Urbini, apud Bartholomæum et Simonem Ragusios,* 1617, in-4°. On connaît aussi de la composition de ce religieux : *Mottetti a 2, 3 e 4 voci, con una Missa a 3 voci, libro I°;* Rome, Musotti, 1636, in-4°.

THOMAS (Chrétien-Godefroid), né le 2 février 1748, à Wehrsdorf, près de Bautzen, fit ses études à l'université de Leipsick, puis établit une maison de commerce de musique dans cette ville. Cette entreprise n'ayant pas réussi, il se retira des affaires, habita quelque temps à Hambourg et y concourut avec Forkel, Hiller et Schwencke, pour la place de directeur de musique, devenue vacante par la mort de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Il fit exécuter dans les concerts de cette ville, en 1789, plusieurs morceaux de sa composition. De retour à Leipsick, il y vécut sans emploi, cultivant la musique en amateur. Il mourut dans cette ville, le 12 septembre 1806, à l'âge de cinquante-huit ans. Thomas s'est fait connaître comme compositeur et comme écrivain sur la musique. On connaît sous son nom un *Gloria,* à trois chœurs avec une ouverture, une cantate à la louange de Joseph II, intitulée : *Le Bonheur de l'Empire,* des quatuors et quelques autres morceaux de musique instrumentale. Ses productions de littérature musicale sont celles-ci : 1° *Praktische Beitræge zur Geschichte der Musik, musikalischen Literatur und gemeinen Besten,* etc. (Essai pratique concernant l'histoire de la musique, la littérature musicale, etc.); Leipsick, 1778, in-4° de soixante-quatre pages, premier recueil. Cet écrit est particulièrement relatif au commerce de musique dans ses rapports avec les compositeurs, éditeurs, copistes, etc. 2° *Unparteiische Kritik der vorzüchlichsten Seit 3 Jahren in Leipzig aufgeführten und fornerhin auf zuführenden grossen Kirchenmusiken, Concerte, und Opera,* etc. (Critique impartiale des grandes musiques d'église, des concerts, des opéras exécutés dans les trois années précédentes à Leipsick); Leipsick, 1798, in-4° de onze feuilles. Ce journal, interrompu en 1799, fut continué en 1802, puis cessa de paraître après un seul numéro. 3° *Musikalische kritische Zeitschrift* (Écrit périodique de critique musicale); Leipsick, 1805, deux volumes grand in-4°. L'indication de cet écrit m'est fournie par Chr.-Gottl. Kayser, dans son *Bucher-Lexikon* (cinquième partie, p. 437). Tous les auteurs de biographies et bibliographies musicales gardent le silence sur cet ouvrage.

THOMAS (Ernest-Dienegott), docteur en philosophie, *cantor* et lecteur à l'église réformée de Leipsick, naquit, en 1792, à Pausa, en Saxe, et mourut le 5 février 1824, à l'âge de trente-deux ans. Il a publié environ vingt œuvres de sonates pour le piano, des pièces pour la guitare, et des ouvrages élémentaires pour ces deux instruments et pour le chant, sous les titres de *Musikalische Jugendfreund* (L'ami musical de la jeunesse); Leipsick, Peters (sans date); et de *Musikalische Gesellschafter für Tœchter* (Compagnon musical pour les jeunes filles); *ibid.*

THOMAS (Charles-Louis-Ambroise), compositeur dramatique, professeur de composition au Conservatoire impérial de musique de Paris, et membre de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, est né à Metz, le 5 août 1811. Son père, professeur de musique dans cette ville, lui donna les premières leçons dès qu'il eut atteint l'âge de quatre ans, et lui fit continuer l'étude du solfége pendant sept ou huit années. A l'âge de sept ans, il commença l'étude du violon et du piano sous la direction de bons maîtres; et déjà il était habile exécutant sur ce dernier instrument, lorsqu'il fut admis, en 1828, au Conservatoire de Paris. Élève de Zimmerman

pour le piano, de Dourlen pour l'harmonie et l'accompagnement, et de Lesueur pour la composition, il reçut aussi des conseils de Kalkbrenner pour le piano, et de Barbereau pour le contrepoint. En 1829, il obtint le premier prix de piano au concours. Le premier prix d'harmonie lui fut décerné en 1830, et deux ans après, l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France lui accorda le premier grand prix de composition musicale. Devenu pensionnaire du gouvernement à ce titre, il résida pendant environ trois ans en Italie, et passa la plus grande partie de ce temps à Rome et à Naples, puis visita Florence, Bologne, Venise, Trieste, et alla de cette dernière ville à Vienne. De retour à Paris, au commencement de 1836, il y a composé et fait représenter les ouvrages dramatiques dont les titres suivent: 1° *La Double Échelle*, opéra-comique en un acte, le 27 août 1837. 2° *Le Perruquier de la Régence*, opéra-comique en trois actes, le 30 mars 1838. 3° *La Gipsy*, ballet en deux actes, à l'Académie royale de musique, 1839. Cet ouvrage a été fait en collaboration avec M. Benoist. 4° *Le Panier fleuri*, opéra-comique en un acte, le 6 mai 1839. 5° *Carline*, en trois actes; le 24 février 1840. 6° *Le Comte de Carmagnola*, grand opéra en deux actes, le 19 avril 1841. 7° *Le Guerillero*, idem en deux actes, le 24 juin 1842. 8° *Angélique et Médor*, opéra-comique en un acte, le 10 mai 1843. Découragé par le peu de succès de ces derniers ouvrages, M. Ambroise Thomas n'aborda plus la scène lyrique pendant cinq ans; mais son retour au théâtre se fit d'une manière brillante par *le Caïd*, opéra-comique en trois actes, représenté le 3 janvier 1849. *Le Songe d'une nuit d'été*, en trois actes, joué le 20 avril 1850, ne fut pas moins heureux, et acheva de placer M. Thomas à la tête des jeunes compositeurs français. A cet ouvrage succédèrent *Raymond*, en trois actes, joué au même théâtre, le 5 juin 1851; *la Tonelli*, en deux actes, le 30 mars 1853; *la Cour de Célimène*, en deux actes, le 11 avril 1855; *Psyché*, en trois actes, le 26 janvier 1857, et *le Carnaval de Venise*, en trois actes, le 9 décembre de la même année. Depuis ce dernier ouvrage jusqu'au moment où cette notice est complétée (1864), c'est-à-dire, pendant près de sept ans, aucun ouvrage nouveau de M. Thomas n'a paru sur la scène. Talent fin, gracieux, élégant, toujours distingué, ayant l'instinct de la scène, souvent mélodiste, écrivant en maître et instrumentant de même, cet artiste n'a malheureusement pas la santé, nécessaire à l'énergie de la pensée. Il a le charme délicat et l'esprit, quelquefois il lui manque la force. Quoi qu'il en soit, M. Ambroise Thomas n'en est pas moins un des compositeurs les plus remarquables qu'ait produits la France. Homme d'esprit, ayant de l'instruction et de la littérature, il a plusieurs fois porté la parole à l'Institut, comme directeur de l'Académie des beaux-arts, ou comme rapporteur, et ses travaux en ce genre se sont fait remarquer par un style pur, élégant et facile. Cet artiste s'est fait connaître aussi par la publication d'une messe de *Requiem*, écrite à Rome (Paris, Richault), quelques autres morceaux de musique religieuse à plusieurs voix, et beaucoup de mélodies et de romances. Ses œuvres de musique instrumentale sont celles-ci : 1° Grand quintette pour deux violons, deux altos et basse; Paris, Richault. 2° Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 1; Leipsick, Hofmeister. 3° Trio pour piano, violon et violoncelle; Paris, Richault. 4° Fantaisie pour piano et orchestre, op. 6. 5° Fantaisie sur un air écossais, pour piano seul, op. 5; *ibid.* 6° Six caprices pour piano seul en forme de valses caractéristiques, op. 4; Leipsick, Hofmeister. 7° Deux nocturnes; *idem.* 8° Rondeaux pour piano à quatre mains. 9° Chœurs pour voix d'hommes, d'un effet remarquable.

THOMAS (Georges-Sébastien), maître de chapelle et chef des musiques militaires du grand-duché de Hesse-Darmstadt, chevalier de l'ordre de Mérite de Philippe le Magnanime, est né à Darmstadt, d'une famille d'artistes au service de la cour. Il est auteur d'une histoire de la musique de la cour du grand-duché de Hesse-Darmstadt, intitulée : *Die Grossherzogliche Hofkapelle, deren personalbestand und Wirken unter Ludwig I. Grossherzog von Hessen und bei Rhein: als ein Beitrag zu seiner Lebensgeschichte und zur Geschichte der Kunstentwichelung Darmstadts;* Darmstadt, 1859, in-8° de cent quarante pages, deuxième édition; j'ignore la date de la première.

THON (Chrétien-Frédéric-Théophile), polygraphe allemand, né dans la Saxe, vers 1780, a publié des livres sur plusieurs arts et métiers, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Ueber Klavier Instrumente, deren Ankauf, Behandlung und Stimmung* (Sur les instruments à clavier, leur acquisition, leur entretien et leur accord); Sondershausen, 1817, in-8°. Il en a été fait une deuxième édition à Ilmenau, chez Voigt, en 1820, in-8°.

THORETTE (Pierre), bénéficier et musicien de la cathédrale de Liége, mort dans cette ville, en 1684, est auteur d'une sorte de symphonie connue sous le titre de *Chasse de saint Hubert*, et qu'on exécutait autrefois chaque année à l'église Saint-Pierre. On la joue encore à grand orchestre à l'église de Sainte-Croix. Ce morceau, qui n'est pas sans mérite pour le temps où il fut écrit, a eu beaucoup de célébrité dans le diocèse de Liége.

THUMA. *Voyez* **TUMA**.

THURING (Joachim), en latin **THURINGUS**, candidat en théologie et poëte couronné, naquit à Fürstemberg, dans le Mecklenbourg, et vécut au commencement du dix-septième siècle. On a de lui un très-bon livre dont il publia le sommaire, sous ce titre : *Nucleus musicus de modis seu tonis ex optimis tum veterum quam recentiorum musicorum abstrusioribus scriptis enucleatus; Berolini, typis Georgii Rungii, impensis John. Kallii*, 1622, in-8° de deux feuilles. L'ouvrage annoncé par ce programme parut ensuite sous ce titre : *Opusculum bipartitum de primordiis musicis, quippe 1° De tonis sive modis ; 2° De componendi regulis. Utrumque ex optimis tam veterum quam recentiorum musicorum abstrusioribus scriptis erutum, et facili jucunditate, jucundaque facilitate juventuti præparatum; Berolini, typis Georgii Rungii. impensis et sumptibus Johannis Kallii*, 1624, in-4°. La première partie forme huit feuilles et demie; la deuxième, dix-sept feuilles. Le livre est précédé d'éloges en vers de l'auteur et de l'ouvrage, par les *cantors* Burmeister, Mylius, Dedekind et autres. Ces éloges sont mérités, car le livre de Thuring est un des meilleurs qu'on ait écrits sur l'ancienne tonalité. Cet écrivain, qui était jeune lorsqu'il fit paraître son ouvrage, y démontre fort bien, contre l'opinion de Glaréan et de quelques autres théoriciens, que les modes de cette tonalité ne sont pas au nombre de douze, mais de quatorze. On trouve aussi de fort bonnes choses dans la seconde partie, qui traite en dix chapitres de l'harmonie, telle qu'on la considérait alors, et du contrepoint. Les exemples nombreux de contrepoints et de canons que renferme cette partie sont bien écrits.

THURING (Jean), né à Trebin, dans le Brandebourg, fut maître d'école à Willerstadt, dans la première partie du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Cantiones sacræ;* Erfurt, 1617. 2° *Christliche Gesænge* (Recueil de chants chrétiens); Jéna, 1620, in-4°. 3° *XV geistliche Motetten*, etc. (Quinze motets spirituels, suivis de litanies et du *Te Deum*, à quatre et huit voix); Erfurt, 1621, in-4°. 4° *Sertum spirituale musicale*, ou Chansons spirituelles à trois voix; Erfurt, 1637, in-4°.

THURN (Charles), organiste et compositeur, né dans les premières années du dix-neuvième siècle, fut élève de Rink pour l'orgue et pour la composition. Il entra au service du grand-duc de Hesse-Darmstadt, en 1829, avec le titre de *maître de musique*, ou *vice-maître de chapelle*. Il resta dans cette position jusqu'en 1839 ; alors, il accepta la place de professeur et directeur du chant au séminaire de Friedberg. Il occupait encore cette place en 1847. On a publié de sa composition : 1° Sept pièces d'orgue pour l'usage du service divin; Francfort, Hedler. 2° Recueil de pièces faciles de conclusion pour l'orgue ; Friedberg, Bindernagel. 3° Huit chants pour un chœur d'hommes; Spire, Lang. 4° *Praktische Schule für den Volksgesang* (Méthode pratique pour le chant du peuple), en deux suites; Friedberg, Bindernagel.

THURNER (Frédéric-Eugène), hautboïste distingué, naquit, le 9 décembre 1785, à Mœnpelgard, dans le Wurtemberg. Ayant été conduit fort jeune à Cassel, il y apprit la musique et le piano, sous la direction de Herstett, organiste de la cour. Avant l'âge de huit ans, il exécutait déjà sur cet instrument les concertos de Mozart. Il apprit ensuite à jouer de plusieurs instruments à vent, particulièrement de la flûte et du hautbois. L'impératrice de Russie, Marie Fœdorowna, fille du duc de Wurtemberg, lui ayant accordé une pension pour continuer ses études, il se rendit à Munich, en 1801, pour y perfectionner son talent, sous la direction du célèbre hautboïste Ramm. Ce fut dans cette ville qu'il publia ses premiers essais de composition. Ses études terminées, il vécut d'abord quelque temps à Offenbach, dans la maison d'un riche négociant, grand amateur de musique, puis entra au service du duc de Brunswick. En 1807, il abandonna cette position pour entrer dans la chapelle du roi de Westphalie, à Cassel ; et lorsque les événements politiques eurent mis fin à l'existence de ce royaume, en 1813, il voyagea en Allemagne, vécut quelque temps à Vienne, puis visita Prague, Leipsick et Francfort. Arrivé dans cette dernière ville, il y trouva son ancien ami Spohr, qui venait de prendre la

direction de la musique du théâtre de cette ville, et qui engagea Thurner pour son orchestre; mais celui-ci ne resta pas longtemps dans cette position. Il se rendit en Hollande, se fixa à Amsterdam, vers la fin de 1818, et y mourut le 21 mars 1827, dans l'hôpital des aliénés. Thurner a écrit pour l'orchestre trois symphonies, une ouverture, op. 31, gravée à Leipsick, chez Hofmeister; quatre concertos pour hautbois (œuv. 12, 39, 41 et 44), Mayence, Schott; Leipsick, Hofmeister, et Amsterdam; quatre quatuors, dont un brillant, pour hautbois, violon, alto et basse, Bonn, Simrock, et Leipsick, Hofmeister; un trio pour hautbois et deux cors, op. 56, Leipsick, Probst; des rondeaux brillants et divertissements pour hautbois et quatuor, op. 32, 38, Leipsick, Hofmeister; sonate pour piano et cor, op. 29, Leipsick, Peters; duos pour piano et hautbois, op. 45, 46, *ibid.*; sonate brillante pour piano seul, op. 55, Leipsick, Probst; quelques pièces détachées pour piano, etc.

THUS (David), en latin **THUSIUS**, né dans le pays de Mansfeld, en Saxe, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Epithalamium 6 vocum;* Erfurt, 1609.

THYS (Alphonse), compositeur et professeur de musique, né à Paris, le 8 mars 1807, se livra dès son enfance à l'étude du piano, et fut admis comme élève au conservatoire de Paris, le 6 octobre 1825. M. Bienaimé lui enseigna l'harmonie pratique, et Berton fut son professeur de composition. En 1833, il concourut à l'Institut pour le grand prix de composition musicale. Le sujet du concours était la cantate intitulée *le Contrebandier espagnol :* le premier prix lui fut décerné. Quoique ce succès lui donnât le titre et les droits de pensionnaire du gouvernement, M. Thys ne profita pas de ces avantages, ne voyagea ni en Italie, ni en Allemagne, et continua de cultiver l'art à Paris. Les premières productions qui le firent connaître furent des romances, des chansonnettes et des morceaux faciles pour le piano. Au mois de juillet 1835, il débuta dans la carrière de compositeur dramatique par *Alda,* opéra en un acte, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique, et qui, mal joué, mal chanté, et mal accompagné par l'orchestre, produisit peu d'effet, et ne resta pas à la scène. *Le roi Margot,* sorte de comédie à ariettes, joué au théâtre de la Renaissance, au mois de janvier 1839, n'eut pas un meilleur sort; mais M. Thys fut plus heureux avec *Oreste et Pylade,* en un acte, joué à l'Opéra-Comique, au mois de février 1844, et surtout avec *l'Amazone,* opéra-comique en un acte, représenté au même théâtre, au mois de novembre 1845. Son dernier ouvrage dramatique est *la Sournoise,* opéra-comique en un acte, représenté au mois de septembre 1848. M. Thys a écrit aussi des chœurs pour des voix mêlées et pour des voix d'hommes.

THYS (Auguste), amateur de musique, né à Gand, en 1821, a été attaché à la rédaction d'un journal flamand après avoir terminé ses études; puis il est entré dans une administration publique de sa ville natale. Peu de Belges ont fait autant que lui pour le développement du goût du chant d'ensemble dans son pays. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsque, en 1839, il prit part aux travaux des sociétés chorales. Secrétaire de la *Société d'Orphée* depuis 1840 jusqu'en 1860, il déploya dans ses fonctions une prodigieuse activité. En 1855, il a été nommé secrétaire de la Société royale des chœurs de Gand : il en exerce encore les fonctions (1864). On doit à M. Thys un volume dont la première édition a pour titre : *Historique des sociétés chorales de Belgique;* Gand, de Busscher frères, 1855, gr. in-8° de deux cent seize pages à deux colonnes. On y trouve l'indication de toutes les sociétés de chœurs qui existent dans les provinces du royaume de Belgique, leur organisation et leurs mutations : l'histoire des cours ouverts dans le pays, en France, en Allemagne, en Hollande et en Suisse pour la meilleure exécution du chant d'ensemble; les festivals internationaux; le répertoire des sociétés chorales, et des notices sur les compositeurs belges, particulièrement sur ceux qui ont écrit des chœurs pour des voix d'hommes. Une deuxième édition très-améliorée et augmentée de cet ouvrage a été publiée sous le titre : *Les Sociétés chorales en Belgique;* Gand, de Busscher frères, 1861, un volume gr. in-8° à deux colonnes de deux cent soixante-deux pages. Cette nouvelle édition s'est écoulée si rapidement, que l'auteur en prépare une troisième au moment où cette notice est écrite.

THYSSETIUS (Benoit), compositeur allemand, est auteur d'un recueil de chants spirituels à quatre voix, intitulé : *Christliche, liebliche, anmuthige Gesængen mit 4 Stimmen;* Wittenberg, 1614.

TIBALDI (Charles), ténor distingué, naquit à Bologne, en 1776. A peine âgé de vingt et un ans, il débuta avec succès sur les théâtres de sa patrie. Appelé à Vienne, en 1804, il y fut accueilli avec faveur, puis il brilla sur le

théâtre de Dresde. Un congé lui ayant été accordé par le roi de Saxe, il voyagea en Allemagne, en Italie, et chanta sur le théâtre du Roi à Londres, en 1818. De retour à Dresde, en 1820, il y reprit son service à la cour, et fut pensionné en 1830, avec l'autorisation de se retirer à Bologne. Il est mort dans cette ville, au mois de novembre 1833.

TIBALDI (Jean-Baptiste), violoniste et compositeur à Modène, vécut dans cette ville, et fut au service de la cour dans les premières années du dix-huitième siècle. On a imprimé de sa composition deux livres de trios pour deux violons et basse, op. 1 et 2, à Amsterdam, chez Roger.

TIBALDI (Joseph-Louis), né à Bologne, en 1719, fut agrégé, comme compositeur, à l'Académie des Philharmoniques de cette ville, en 1747, et obtint la place de maître de chapelle à *San-Giovann' in Monte*. Quelques années après, il quitta cette position pour devenir chanteur dramatique. Son talent se fit admirer sur les principales scènes de l'Italie, en Espagne et à Vienne. De retour à Bologne, il y fut nommé prince de l'Académie des Philharmoniques, en 1759. Cet artiste est vraisemblablement le ténor qui est indiqué dans les livrets de quelques opéras sous le nom de *Giuseppe Tibaldi*, et dont parle Mancini (1), sans indiquer son prénom.

Ce Giuseppe Tibaldi chantait au carnaval de 1760, au théâtre *S. Benedetto*, de Venise, dans le *Gianguir* de Ciampi. A l'automne de 1766, il chantait au théâtre *S. Cassiano* de la même ville, dans le *Solimano* de Sciroli. Enfin, on le retrouve à Bologne, au carnaval de 1772, où il chantait dans la *Didone* de Piccinni. Il était alors âgé de 53 ans; ce fut sans doute la fin de sa carrière. Ce Giuseppe Tibaldi avait épousé Rosa Tartaglini, cantatrice distinguée, qui mourut le 17 novembre 1775. On ne connaît pas la date du décès de Tibaldi.

TIBALDI (Pietro), qui fut ténor contemporain de *Giuseppe* ou *Joseph-Louis*, et qui était peut-être de la même famille bolonaise, n'est connu que par deux indications précises, dont la première se trouve dans le livret de l'opéra *Adriano in Siria*, de Monza, où l'on voit qu'il chanta dans cet ouvrage au théâtre *San-Carlo* de Naples, le 4 novembre 1769; l'autre est fournie par l'*Indice teatrale di Milano*, du carnaval de 1772, qui mentionne ce chanteur comme engagé à Livourne, pour la même saison.

(1) *Reflessioni sul canto figurato*, éd. de 1777, p. 42.

TIBALDI-BIAGI (Constance), fille du précédent, est née à Dresde, en 1806. Formée dans l'art du chant par Benelli, elle débuta avec succès au théâtre de Dresde : on y admira la puissance de sa voix de contralto. Plus tard, elle fut appelée à Berlin pour remplacer mademoiselle Sontag au théâtre de Kœnigstadt, et y reçut beaucoup d'applaudissements. Son début au théâtre italien de Londres fut aussi fort heureux, mais elle eut une chute complète à Paris dans le rôle de *Tancrède* de l'opéra de Rossini. Cet événement lui causa tant de chagrin, qu'elle prit la résolution de se retirer du théâtre, et de retourner à Bologne, près de son père. Elle épousa dans cette ville un riche négociant nommé *Biagi*, et depuis lors elle a cultivé la musique comme amateur, se faisant entendre avec succès dans les salons.

TIBURCE (le P. François), capucin du couvent de Bruxelles, né dans cette ville, vers 1580, a fait imprimer de sa composition un recueil de litanies sous ce titre : *Litaniæ seraphicæ B. Mariæ Virginis, 3, 4, 5, 6 et 8 vocibus cum basso continuo ad organum; Antverpiæ apud hæredes P. Phalesii* (sans date), in-4°. On trouve à la fin du recueil un *Tantum ergo* à huit voix.

TICHATSCHECK (Joseph-Aloys), célèbre ténor allemand, né à Weckelsdorf, en Bohême, le 11 juillet 1807, fut envoyé au gymnase de Braunau dès son enfance, et chanta au chœur de l'église des bénédictins de cette ville, jusqu'à l'âge de dix-sept ans. En 1827, il se rendit à Vienne, pour y étudier la médecine, ce qui ne l'empêcha pas de chanter quelquefois au chœur de l'église Saint-Michel, dont le premier chantre, nommé *Weinkopf*, était aussi directeur du chœur au théâtre de la porte de Carinthie. Ayant remarqué la beauté tout exceptionnelle de la voix de Tichatscheck, il lui donna le conseil de suivre la carrière dramatique et de renoncer à la médecine. Séduit par l'appât des succès du théâtre, Tichatscheck n'hésita pas à suivre l'avis qui lui était donné, et prit des leçons de chant du professeur italien *Ciccimara*. Entré comme choriste à l'Opéra de la cour, il y joua d'abord quelques petits rôles; puis il reçut un engagement pour le théâtre de Grætz, en qualité de premier ténor, et y débuta en 1834 : la beauté extraordinaire de sa voix décida son succès dès la première soirée. Rappelé à Vienne dans l'année suivante, il y produisit une profonde impression et resta attaché au théâtre impérial de l'Opéra pendant trois ans. En 1838, il reçut un engagement pour le théâtre royal de

Dresde, et le roi le nomma chanteur de la chambre. Un véritable enthousiasme éclatait dans toute la salle chaque fois qu'il chantait. En 1839, il fut appelé à Londres pour chanter l'opéra allemand pendant la saison : il retourna dans cette ville pendant trois années consécutives et y excita toujours l'admiration générale. Tour à tour Berlin, Leipsick, Hambourg, Munich et Vienne l'applaudirent avec transport ; mais il resta toujours attaché au théâtre royal de Dresde, où je l'entendis en 1850. Après cette époque, je ne trouve plus de renseignements sur la suite de sa carrière.

TIDO (Henri), né en Lithuanie, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fit ses études à Francfort-sur-l'Oder, et y fit imprimer une thèse intitulée : *Programma de Studioso musicæ*, 1692, in-4°.

TIECK (Louis), docteur en philosophie et poëte romantique, né à Berlin, le 31 mai 1773, a fait ses études aux universités de sa ville natale et de Halle. Après avoir publié ses premiers ouvrages à Berlin, il habita quelque temps à Hambourg et s'y maria. Plus tard, il fit imprimer à Jéna (en 1800) un journal poétique qui fut interrompu après la publication du second numéro. Il fit aussi paraître une *Feuille dramaturgique, ou Considérations sur les théâtres allemand et anglais pendant les années* 1817 *et* 1818, réimprimée à Breslau en 1825 et 1826, grand in-16. Enfin, il prit part à la rédaction de la Gazette des Théâtres (*Theaterzeitung*) publiée à Dresde. Fixé dans cette ville, en 1821, Tieck y eut les titres de conseiller de cour et de membre de l'intendance des théâtres. Dans les dernières années, il est retourné à Berlin, où la direction de la scène du théâtre royal lui a été confiée par le roi. Parmi les premières productions de cet homme distingué, on remarque celle qu'il publia sous ce titre : *Herzensergiesszungen eines Kunstliebenden Klosterbruders* (Épanchements du cœur d'un jeune moine amateur de l'art) ; Berlin, 1797, in-8°. Ayant ensuite retouché cette première ébauche, il en fit le livre intitulé : *Phantasie über die Kunst* (Fantaisie sur l'art) ; Hambourg, Perthès, 1799, in-8° de deux cent quatre-vingt-trois pages. Tieck y traite de l'esthétique, mais non d'une manière théorique ou systématique. Une deuxième édition de ce livre a paru à Berlin, en 1814, un volume in-8°, et il a été réimprimé dans les œuvres de l'auteur, en quinze volumes, à Berlin (1828-1829). Tieck nous apprend dans l'avertissement de l'édition de Hambourg qu'une partie de cet ouvrage, c'est-à-dire celle qui concerne la musique, lui fut donnée par son ami mourant, W.-H. Wackenrader, grand amateur de cet art, pour former la suite des *Épanchements du cœur d'un jeune moine*. Cette partie, qui forme la deuxième de l'ouvrage, occupe les pages 132 à 269, et dans l'édition de Berlin (1814), les pages 160 à 244. L'écrit de Tieck jouit en Allemagne d'une grande renommée : Hegel seul a attaqué le livre et l'auteur avec beaucoup de sévérité. Il range celui-ci (*Vorlesungen über die Aesthetik*, t. I, p. 90) dans la catégorie de ces braves gens qui en usent très-familièrement avec les termes philosophiques sans en comprendre le sens et la portée (1). On a aussi de Tieck une nouvelle dont la musique est l'objet ; elle est intitulée : *Musikalische Freuden und Leiden* (Joies et peines musicales), qui a paru dans le *Rheinbluthen*, almanach pour l'année 1824, publié à Carlsruhe, chez G. Braun. On a donné un extrait de ce morceau dans la *Cæcilia*, t. I, p. 17-36. Tieck est mort à Berlin, le 28 avril 1853.

TIEDEMANN (Dietrich), professeur de philosophie et de littérature grecque à l'université de Marbourg, naquit le 3 avril 1745, à Bremer-Vœrde, près de Brême, et fit ses études à l'université de Gœttingue. Nommé professeur au collége Carolin de Cassel, en 1776, et dix ans après à l'université de Marbourg, il passa le reste de sa vie dans cette dernière ville, et y mourut le 23 mai 1803. Tiedemann s'est rendu célèbre par ses écrits concernant la philosophie, particulièrement sur l'histoire de cette science. Dans son livre sur les philosophes de l'antiquité (Orphée, Phérécide, Thalès et Pythagore) ; Leipsick, 1780, il a placé *Quelques observations* sur la musique selon le système de Pythagore, que Forkel avait déjà publiées l'année précédente dans le troisième volume de sa *Bibliothèque musicale* (p. 107-116).

TIEFFENBRUCKER (Léonard, Magnus et Wendelin), famille de fabricants de luths, originaire d'Allemagne, vécut à Venise, dans le cours du seizième siècle. Les instruments sortis des ateliers de ces artistes eurent alors de la célébrité.

TIEHSEN (Otto), professeur de musique et compositeur, né à Dantzick, le 13 octobre 1817, fit ses études musicales à l'Académie royale des beaux-arts de Berlin, où il obtint plusieurs prix, puis s'établit dans cette ville, où ses *Lieder* eurent un succès de vogue. La

(1) Tieck und andere von diesen vornehmen Leuthen than nun zwar ganz familiær mit solchen Ausdrucken, ohne jedoch zu sagen was sie bedeuten.

rupture d'un anévrisme l'enleva à l'art et à ses amis dans la fleur de l'âge, le 15 mai 1849. L'Académie royale de chant lui fit des obsèques solennelles. On a de cet artiste 1° *Kyrie* et *Gloria*, à six voix seules et chœurs, ouvrage couronné par l'Académie royale des beaux-arts en 1839. 2° Cantate pour la fête de Noël, pour voix de *soprano* et chœur à six voix, avec accompagnement de piano, exécutée à Berlin, en 1841, op. 8; Berlin, Trautwein (Bahn). 3° *Crucifixus*, à six voix, *a capella*, op. 11, exécuté à Dantzick, en 1840; Berlin, Bote et Bock. 4° *Annette*, opéra-comique en un acte, représenté au théâtre royal de Berlin, le 26 décembre 1847. 5° Cinq chants à voix seule avec piano, op. 1; Berlin, Lischke (Pæz). 6° Cinq *idem*, op. 2; Berlin, Cranz (Leipsick, Klemm). 7° Six *idem*, op. 3; *ibid.*, 1840. 8° Trois ballades à voix seule avec piano, op. 4; *ibid.*, 1840. 9° *Das Meer hat seine Perlen*, poésie de Heim, à voix seule avec piano et violoncelle ou cor, op. 5; Berlin, Bock. 10° Sept poëmes à voix seule avec piano, op. 6; Berlin, Trautwein (Bahn). 11° Six *idem*, op. 9; Magdebourg, Heinrichshofen. 12° Huit *idem*, op. 10; Berlin, Bock, 1841. 13° Six *idem* pour soprano ou ténor, op. 12; Berlin, Trautwein (Bahn). 14° Quatre duos pour deux sopranos avec piano, op. 16; Berlin, Bock. 15° Six poëmes à voix seule et piano, op. 18; *ibid.*, 1842. 16° Six *idem*, op. 22; *ibid.*, 1843. 17° Trois *idem*, op. 23; *ibid.* 18° Sept *idem*, op. 24; *ibid.* 19° Cinq *idem* pour deux voix et piano, op. 25; *ibid.*, 1845. 20° Six *idem* à voix seule et piano, op. 26; *ibid.* 21° Sept *idem*, op. 27; *ibid.* 22° Six *idem*, op. 28; *ibid.* 23° Quatorze *Lieder* à voix seule et piano, divisés en trois suites, op. 29; Berlin, Trautwein (Bahn). 24° Quatre *Lieder* à deux voix, op. 30; *ibid*, 25° Cinq *Lieder* à voix seule et piano, op. 31 (posthume); *ibid.* 26° Six *Lieder* à quatre voix, op. 33, en partition (œuvre posthume); *ibid.* 27° Plusieurs *Lieder* séparés.

TIELKE (Joachim), célèbre facteur d'instruments, vécut à Hambourg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Ses luths étaient recherchés, et ses violons ont conservé de la valeur en Allemagne. André, d'Offenbach, possédait un violon de cet artiste qui portait la date de 1670.

TIETZ ou **TITZ** (Auguste-Ferdinand), violoniste distingué et compositeur, né dans la Basse-Autriche, en 1762, reçut sa première éducation musicale dans un monastère, puis se rendit à Vienne, où il fut attaché pendant quelques années à l'orchestre de la chapelle impériale. En 1789, il y publia six quatuors pour deux violons, alto et basse, et deux sonates pour le clavecin avec violon obligé, op. 1. Le catalogue de Traeg, de Vienne, indique aussi, sous le nom de cet artiste, et en manuscrit, un concerto pour le violon, quatre quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle; trois duos deux pour violons, et cinq sonates pour violon et basse. En 1796, Tietz était à Pétersbourg et y donnait des concerts avec succès. Fixé à Dresde, vers 1799, il entra dans la chapelle royale et fit applaudir son talent dans les concerts jusqu'en 1816. En 1803, il se fit entendre à Leipsick et à Berlin; en 1809, il fit un voyage à Prague et y fit admirer son habileté. Les dernières compositions gravées sous le nom de *Tietz* sont : 1° Trois quatuors (en *sol*, en *fa* et en *la* mineur) pour deux violons, alto et violoncelle; Bonn, Simrock. 2° Rondeau brillant en quatuor; *ibid.* 3° Sonates pour violon et basse; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il a laissé en manuscrit deux concertos pour violon et orchestre, le premier, en *si* bémol, l'autre en *ré* majeur.

Deux artistes de la chapelle royale de Dresde, nommés *Tietz*, l'un hautboïste, l'autre contrebassiste, vivaient dans cette ville de 1830 à 1840; si je suis bien informé, ils étaient fils du violoniste.

TIGRINI (Horace), chanoine d'Arezzo, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et dédia à Zarlino un livre qui a pour titre : *Compendio della musica, nel quale brevemente si tratta dell' arte di contrapunto. Diviso in quattro libri; in Venezia*, 1588, *apresso Ricciardo Amadino*, in-4° de cent trente-six pages. Le premier livre traite des intervalles; le second, du contrepoint simple à deux voix; le troisième, des tons et des cadences; le dernier, des imitations et canons, des contrepoints doubles à l'octave et à la dixième, et des proportions dans la notation ancienne. Cet ouvrage est extrait des écrits de quelques théoriciens, et particulièrement des *Institutions harmoniques* de Zarlino. La rédaction en est claire et d'une intelligence facile. Une deuxième édition de ce livre a été faite à Venise, en 1602, in-4°. Tigrini est aussi connu comme compositeur par l'ouvrage intitulé : *Il primo libro de' Madrigali a 6 voci; Venezia, app. Angelo Gardano*, 1582, in-4° oblong.

TIL (Salomon **VAN**), théologien hollandais, naquit à Wesop, près d'Amsterdam, le

26 décembre 1644, fit ses études à Utrecht et à Leyde, puis occupa diverses places de pasteur, et fut en dernier lieu professeur de théologie à l'université de Leyde. Il mourut dans cette ville, le 31 octobre 1713, à l'âge de soixante-neuf ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on en trouve un intitulé : *Digt-, Sang en Speel-Konst, soo der ouden, als bysonder der Hebreen*, etc. (l'Art de la poésie, du chant et de la musique instrumentale des anciens, particulièrement des Hébreux, éclairci par des recherches curieuses sur l'antiquité); Dordrecht, 1692, in-4° de soixante-douze feuilles. Il existe plusieurs éditions hollandaises de cet ouvrage, qui a été traduit en allemand sous ce titre : *Dicht-, Sing-und Spiel-Kunst, sowohl der Alten, als besonders der Ebræer*, etc.; Francfort et Leipsick, 1706, in-4° de quatre cent soixante-dix-huit pages, avec des planches. Il y a une deuxième édition de cette traduction, imprimée à Francfort, en 1719, in-4°. Jean-Albert Fabricius a donné une traduction latine du livre de Van Til dans son *Thesaurus antiquitatum hebraicarum*, t. VI, n° 50; et Ugolini a inséré un extrait de cette traduction dans son *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, t. XXXII, pag. 251-350.

TILL (Jean Hermann) fut d'abord organiste à Potsdam, vers 1719, puis à Spandau, vers 1730. Il est auteur d'un petit ouvrage dont le titre, long à l'excès, commence ainsi : *Aufrichtig und Vernunft-gründlich beantwortete Frage : Of ein Musikus Practikus, so sich annechst der Composition und teutschen Poesie æusert*, etc. (Réponse sincère et raisonnable à la question : Si un musicien praticien doit s'attacher à la composition et à la poésie allemande, etc.); Jüterbock, 1719, in-8° de quatre feuilles. Till a laissé en manuscrit un traité des éléments de la musique intitulé : *Catechismus musicus oder kurzer Auszug der heil. Schrift von dem edlen Studio musico in sich halten* 41 *Haupt-Fragen mit ihrer Beantwortung*, etc. Cet ouvrage est cité par Mattheson dans son *Musikalischer Patriot*, p. 373.

TILLIÈRE (Joseph-Bonaventure), habile violoncelliste, élève de Bertaut, fut attaché à la musique du prince de Conti, vers 1760. Cet artiste fut un des premiers auteurs de méthodes publiées en France pour son instrument. La sienne a pour titre : *Méthode pour le violoncelle, contenant tous les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument;* Paris, 1764, in-4° oblong. D'autres éditions de cet ouvrage ont été publiées longtemps après dans la même ville, chez Sieber, chez Imbault et chez Frère. On connaît aussi, sous le nom de Tillière, six sonates pour violoncelle et basse; six duos pour deux violoncelles, Paris, 1777 ; trois duos *idem*, op. 8; Paris, Sieber.

TIMATE (Teralbo), pseudonyme sous lequel a été imprimé un livre intitulé : *Gli elementi generali della musica;* Rome, 1792, in-8°.

TIMOTHÉE, poëte et musicien célèbre, naquit à Milet, ville ionienne de Carie, l'an 182 de la chronique de Paros, qui correspond à l'année 446 avant l'ère vulgaire : il fut conséquemment contemporain d'Euripide et de Philippe de Macédoine. Timothée excellait dans la poésie lyrique et dithyrambique, et passait pour le plus habile joueur de cithare de son temps. Il perfectionna cet instrument en ajoutant quatre cordes aux sept dont il était monté précédemment. Les Lacédémoniens, craignant que cette innovation ne corrompît les mœurs, la condamnèrent par un décret que Boëce nous a conservé (*De Musica, lib. I, c. I, p.* 1372, *edit. Glar.*). Ce décret contient en substance : que Timothée de Milet, étant venu dans leur ville, avait montré qu'il faisait peu de cas de l'ancienne musique et de la lyre antique, puisqu'il avait multiplié les sons de l'une et les cordes de l'autre; qu'à l'ancienne manière de chanter, il en avait substitué une plus compliquée, où il avait introduit le genre chromatique, etc.; que pour prévenir de pareilles innovations, qui ne pouvaient qu'être préjudiciables aux bonnes mœurs, les rois et les éphores avaient réprimandé publiquement Timothée, et avaient ordonné que sa lyre serait réduite aux sept cordes anciennes, etc. L'authenticité de ce décret a été mise en doute par quelques savants. Athénée, qui rapporte aussi cette anecdote, dit qu'au moment où l'exécuteur se mettait en devoir de couper les cordes nouvelles, conformément au décret, Timothée aperçut une statue d'Apollon, dont la lyre avait autant de cordes que la sienne, qu'il la montra aux juges, et qu'il fut renvoyé absous. Les innovations de ce musicien l'exposèrent non-seulement à la censure des Lacédémoniens, mais aussi aux railleries d'un poëte comique athénien, nommé *Phérécrate*, qui, dans sa comédie de *Chiron*, dont Plutarque a rapporté un fragment (dans son *Dialogue de musique*), introduit sur la scène *la Musique*, dont le corps est déchiré de coups, et qui s'adresse à la Justice en ces mots : « *Mais il fallait un Timothee,* » *ma chère, pour me mettre au tombeau,*

» *après m'avoir honteusement déchirée.* La » Justice. *Quel est donc ce Timothée?* La » Musique. *C'est ce roux, ce Milésien, qui, » par mille outrages nouveaux, et surtout » par les ornements extravagants de son » chant, a surpassé tous ceux dont je me » plains,* etc. » Toutefois, Timothée jouissait d'une si grande réputation, que les Éphésiens lui donnèrent mille pièces d'or pour composer un poëme en faveur de Diane, lorsqu'ils firent la dédicace du temple de cette déesse. Outre un nombre d'ouvrages fort considérable qu'on lui attribue, Étienne de Byzance dit qu'il avait composé dix-huit livres de *Nomes* pour la cithare, et mille préludes pour les *Nomes* de la flûte. Suidas dit que Timothée mourut à l'âge de quatre-vingt-dix-sept ans; mais suivant la chronique de Paros, il n'en avait que quatre-vingt-dix. Étienne de Byzance dit que ce fut en Macédoine, la quatrième année de la cent cinquième olympiade, deux ans avant la naissance d'Alexandre le Grand. C'est donc par une erreur manifeste qu'on a confondu ce Timothée avec un fameux joueur de flûte du même nom, qui était Thébain, et qui, dit-on, avait l'art d'exciter le héros macédonien à courir aux armes, ou qui le calmait à volonté par les sons de sa flûte.

TINCTOR (Jean), ou plutôt **TINCTORIS** (1), musicien célèbre du quinzième siècle, naquit à Nivelles, d'après son contemporain Trithème (2), et Swertius (3) ainsi que Guichardin (4), lesquels ont été copiés par Foppens (5), J.-G. Walther (6), Gerber (7), Kiesewetter (8) et d'autres. Le nom de *Tinctoris* a été traduit en celui de *Teinturier* par plusieurs auteurs, notamment par Perne (9) et La Fage (10); toutefois il n'est pas certain que cette forme ait été celle de son nom français; car M. Léon de Burbure a trouvé un acte, passé le 3 novembre 1454, dans lequel *Magister Johannes Le Tintillier in artibus magister, Morinensis diocesis,* paraît comme témoin; or *Tintillier* avait, aux quatorzième et quinzième siècles, la même signification que *Tinctor*. Au lieu de faire des conjectures à cet égard, il est plus sage de s'en tenir au nom sous lequel l'artiste s'est fait connaître, c'est-à-dire *Tinctoris*. D'ailleurs, rien ne prouve que le nom de sa famille n'ait pas été flamand. Les biographes généraux, et Foppens lui-même, fournissent peu de renseignements sur la personne de ce savant musicien; après avoir indiqué la ville où il vit le jour, ils se bornent à dire qu'il était docteur en droit et qu'il a écrit sur la musique. Trithème et les ouvrages de Tinctoris nous fournissent quelques renseignements de plus. Suivant le premier, Tinctoris vivait encore en 1495, au moment où il écrivait sa chronique (1); il était alors âgé d'environ soixante ans : d'où il suit qu'il était né vers 1434 ou 1435; enfin, il était chanoine de la collégiale de Nivelles. Remarquons, à l'occasion de la date probable de sa naissance, que ce ne peut être *Tinctoris,* musicien dont il s'agit ici, qui figure dans l'acte trouvé par M. de Burbure; car, outre qu'il n'avait pas l'âge de vingt-cinq ans, requis alors pour être témoin, il est à peu près certain qu'il ne pouvait être ni ecclésiastique ni maître ès arts à cette époque. Le passage rapporté par mon savant ami s'appliquerait plutôt à Jean *Tinctor,* professeur de théologie à l'Académie de Cologne, sous le règne de l'empereur Frédéric III, chanoine de la cathédrale de Tournai, et qui fut fait doyen de la faculté des arts, à Cologne, en 1433 (2), puis vécut à Louvain et à Tournai. A l'égard de la date de 1450, donnée par Gerber, et copiée par les autres biographes allemands, pour celle de la naissance de Tinctoris, elle est évidemment erronée.

Tinctoris nous apprend, à la fin de son livre *De naturâ et proprietate tonorum,* qu'il écrivit cet ouvrage à Naples, et qu'il le termina dans cette ville, le 6 novembre 1476 : « Ici » finit, dit-il, le livre *De la nature et de la » propriété des tons,* composé, comme il a » été dit déjà, par maître Jean Tinctoris, le- » quel traité a été commencé et achevé étant

(1) Ainsi qu'on le voit en plusieurs endroits de ce dictionnaire, l'usage, dans les Pays-Bas, faisait mettre au génitif les noms propres latinisés, pour exprimer les particules *Van* ou *De*.

(2) *Illustr. Viror. German.*, fol. 181; édition de Mayence, 1497.

(3) *Athenæ Belgicæ*, fol. 477.

(4) *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, Anversæ 1567, page 128.

(5) *Bibliotheca Belgica*, pars II, p. 741.

(6) *Musical. Lexicon*, p. 609.

(7) *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4er Th. p. 359.

(8) *Die Verdienste der Niederlænder um die Tonkunst*, page 11.

(9) Dans l'article *Tinctor* du *Dictionnaire historique des musiciens*, de Choron et Fayolle, t. II, p. 374, note.

(10) *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1850, n° 31.

(1) *Loc. cit.*

(2) Joannes Tinctor sacræ Theologiæ in Academia Coloniensi professor sub Friderico III Imperatore, et canonicus Tornacensis, electus Decanus facultatis artium Coloniensis 1433. (Vide *Hartzheimi Bibliotheca Coloniensis*, fol. 205.) Voyez aussi Foppens, *Biblioth. Belgica*, t. II, p. 741.

» chapelain du roi à Naples, l'an 1476, le » 6 novembre, même année où la divine Beatrix d'Aragon fut couronnée reine de Hon» grie, le 15 du même mois (1). » Tinctoris était alors âgé de quarante et un ou quarante-deux ans, suivant l'indication de Trithème citée précédemment. Rien ne fait connaître les événements qui avaient rempli sa vie jusqu'à cette époque, ni l'année où il avait quitté son pays pour se rendre en Italie. Il prend dans ses ouvrages les titres, non de docteur, mais de licencié en droit (*in legibus licentiatum*) (2) et de chapelain, c'est-à-dire, maître de chapelle, du roi de Sicile et de Naples, qui était alors Ferdinand d'Aragon. On voit par le prologue de son traité de contrepoint, terminé en 1477, qu'il jouissait d'une grande faveur près de ce prince, car il lui dit : « Connaissant, ô grand » roi, la source inépuisable de l'amitié et de la » bienveillance dont vous daignez être animé » pour moi, je me suis décidé à consacrer sous » votre auguste nom cet opuscule, espérant » qu'il sera comme un tison ardent, qui servira » à alimenter la force de cette affection dont » Votre sublime Majesté m'a donné tant de » marques (3). »

Swertius est le premier qui ait dit que Tinctoris revint dans sa patrie, qu'il y obtint le doctorat et devint chanoine de la collégiale de Nivelles (4); mais il ne détermine pas les époques de ces changements de position du savant musicien. Une découverte intéressante faite à Naples, en 1850, par Adrien de *La Fage,* lève les doutes à cet égard : cette découverte est celle d'une lettre écrite par le célèbre Jean Pontanus, au nom du roi de Naples, Ferdinand d'Aragon, le 15 octobre 1487, à son maître de chapelle Jean Tinctoris; elle se trouve en la possession de M. Scipion Volpicella, de Naples, homme très-versé dans les antiquités et dans l'histoire de son pays. *La lettre,* dit La Fage, *est écrite en italien demi-latin*. Il en a publié la traduction dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (1850, nº 31) ; malheureusement il n'y a pas joint le texte original. Toutefois, telle que nous la possédons, la pièce n'en est pas moins pleine d'intérêt; je crois devoir la reproduire ici :

« A Jean Tinctoris.

» Ayant besoin, pour le service divin dans » notre chapelle, de quelques chanteurs, aux » conditions que nous vous avons dites de vive » voix, et ne les trouvant pas de ce côté, nous » voulons que vous alliez au delà des monts, » en France et en toute autre région, pays et » lieu où vous croirez pouvoir en trouver. » Portez avec vous les lettres de recommanda» tion que nous écrivons pour vous au sérénis» sime et illustrissime roi de France et au » roi des Romains (l'empereur d'Allemagne) ; » donnez-vous du mal, et travaillez à trouver » quelques bons chanteurs qui remplissent les » conditions et conventions dont nous vous » avons parlé, et quand vous les aurez trouvés, » traitez avec eux pour notre service et celui » de notre dite chapelle. Tout ce que vous pro» mettrez auxdits chanteurs tant par voie de » provision que par toute autre, nous le regar» derons comme approuvé et conclu et le fe» rons observer. Prenez bien garde, tout en » faisant la dépense nécessaire, que nous ayons » à rester contents et satisfaits, ce qui vous » sera facile en raison de la connaissance que » vous avez de l'art du chant et du désir que » nous vous manifestons; ainsi agirez-vous » selon notre espérance.

» Donné au château Neuf de notre ville » de Naples, le quinzième jour d'octobre » MCCCCLXXXVII.

» Le Roi : FERDINAND.

» Jo. Pontanus.

» *A Jean Tinctoris.* »

Cette lettre ne laisse pas de doute sur l'époque où Tinctoris s'éloigna de Naples : ce fut dans les derniers mois de 1487. On ne sait rien jusqu'à ce jour sur les résultats de sa mission en France, d'où, sans aucun doute, il se rendit en Belgique, sa patrie. Il y dut arriver dans les premiers mois de 1488 : c'est donc à cette époque que se rapporte ce que disent Trithème et Swertius de la dernière période de sa vie, où il fut chanoine de la collégiale de Nivelles. J'ai fait en vain des recherches dans les papiers et registres du chapitre de Nivelles, qui sont au archives du royaume de Belgique, à Bruxelles, pour trouver quelques renseignements relatifs à cette dernière époque de la

(1) *Explicit liber de naturâ et proprietate tonorum a magistro Joanne Tinctoris ut prædictum est compositus, quem quoque capellanus regis esset, Neapolis incipit et complevit anno 1476, die 6 novembris,* etc.

(2) Suivant Hawkins (*a General History of the science and practice of Music*, t. II. p. 300), Tinctoris était simplement docteur en droit civil ; mais Swertius, Foppens et Walther le qualifient *Doctor utriusque juris.*

(3) Porro non ignarus, optime regum, quam ubero fonte amicitiæ hoc est benevolentiæ, me pro tuo insigni humanitate prosequeris hoc ipsum opusculum tuo nomini præstantissimo dicare institui. Sperans id lignum fore ardentissimum quo charitatis illius quam hactenus erga me tua splendidissima majestas affecta est indeficiens longe flagrantius ardebit, etc.

(4) *Athenæ Belgicæ*, fol. 477.

carrière du plus savant musicien belge du quinzième siècle; on n'y trouve aucune liste chronologique des chanoines, et les comptes, que j'ai parcourus jusqu'en 1507, ne m'ont fourni aucun éclaircissement. L'année du décès de Tinctoris est également inconnue; l'auteur de la notice qui le concerne, dans le *Lexique universel de musique* de Schilling, fixe cette date à 1520; mais les assertions de cette espèce sont sans valeur, n'étant appuyées par aucun document authentique.

Tinctoris fut le fondateur, ou du moins un des premiers professeurs de l'école publique de musique de Naples; tout porte à croire que cette école fut la première régulièrement constituée qu'il y ait eu en Italie, quoique le moine allemand Godendach, ou plutôt Guttentag, en latin *Bonadies*, eût formé précédemment quelques savants élèves, parmi lesquels s'est distingué Gafori (*voyez* ce nom). Tinctoris paraît avoir eu pour amis et pour collègues dans cette école Guillaume Garnier ou *Guarnerius*, et Bernard Ycart ou Hycart, musiciens belges qui eurent de la célébrité à cette époque. Des écrivains modernes ont cru que cette école fut instituée plus tard par Gafori et Guarnerius, et disent que les auteurs qui ont parlé des discussions publiques de musique de Gafori et de Tinctor, gardent le silence sur l'école de musique où ce dernier enseignait; mais j'ai déjà démontré que ces prétendues discussions de Tinctor et de Gafori sont une erreur; celui-ci, comme le prouve l'auteur anonyme de sa vie (1), n'a eu de controverse de ce genre, à Naples, qu'avec Philippe Bononio, connu sous le nom de *Philippe de Caserte* (*voyez* ce nom).

Tinctoris, dont les ouvrages étaient à peu près inconnus dans les seizième et dix septième siècles, a acquis beaucoup de célébrité dans ces derniers temps, comme écrivain sur la musique, d'après le témoignage de quelques musiciens érudits. On peut voir à l'article Gafori (*Biographie universelle des musiciens*, tom. III, p. 375) combien il l'emporte sur celui-ci par sa méthode d'exposition de la pratique de l'art. L'avantage qu'a eu Gafori sur Tinctoris est d'avoir fait imprimer tous ses ouvrages, tandis que la plupart de ceux du dernier de ces artistes sont restés en manuscrit. Un seul a vu le jour; mais les exemplaires en sont si rares, qu'il était à peu près inconnu lorsque Burney en signala l'existence. Cet opuscule est le plus ancien dictionnaire de musique connu; il a pour titre : *Terminorum musicæ Diffinitorium*, in-4° de quinze feuillets, sans date et sans nom de lieu. Au recto du deuxième feuillet on lit : *Joannis Tinctoris ad illustriss. Virginem et Dominam D. Beatricem de Aragonia Diffinitorium musicæ feliciter incipit*, puis vient l'épître dédicatoire. La bibliothèque impériale de Paris possède un exemplaire de cette rareté bibliographique. M. Brunet assure (*Nouvelles recherches bibliographiques*, t. III, page 344) que l'ouvrage a été imprimé avec les caractères romains de Gérard de Flandre, à Trévise. Panzer présume (*Annales Typographici*, t. IV, page 425) qu'il a paru en 1479; Burney, qui avait trouvé un exemplaire du *Terminorum musicæ Diffinitorium* dans la bibliothèque du roi d'Angleterre, se borne à dire (*A general History of music*, tome II, page 458, note *b*) que Tinctoris l'écrivit vers 1474 (*about the year* 1474), et non qu'il fut imprimé dans cette année, à Naples, comme l'a dit Forkel (*Allgemeine Litteratur der Musik*, page 204), et, d'après lui, Perne, dans une note fournie aux auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (tome II, page 575). Il n'est pas impossible que l'ouvrage ait été publié en 1474, puisque Gérard de Flandre commença à imprimer à Trévise en 1471 : il se peut aussi que ses caractères aient servi pour les premiers essais de typographie faits à Naples; car on sait que l'imprimerie ne fut introduite dans cette ville, par le roi Ferdinand I^er^, qu'à la fin de 1475. Au surplus, je crois que l'opuscule dont il s'agit a dû paraître au plus tard dans l'année 1476, car on voit que Tinctor n'y donne à la fille de Ferdinand que le nom de *Béatrix d'Aragon*, en la qualifiant de *vierge;* or elle épousa, le 15 novembre de la même année, Matthias Corvin, roi de Hongrie, et fut couronnée en cette qualité le même jour. Il est donc certain que si cette princesse eût été déjà sur le trône, Tinctoris lui aurait donné son titre dans le *Terminorum musicæ Diffinitorium*, comme il l'a fait à la fin de son *Traité de la nature et de la propriété des tons*, et ne l'aurait pas appelée *vierge*.

Quoi qu'il en soit, la date de l'impression de ce dictionnaire de musique est de peu d'importance; mais l'ouvrage en lui-même est digne d'attention par les définitions claires et précises de tous les mots dont était composé le vocabulaire de la musique au quinzième siècle. Ces définitions sont d'un grand secours pour l'intelligence des anciens auteurs. Le savant Forkel, qui a trouvé un exemplaire de l'ouvrage de Tinctoris dans la bibliothèque de Gotha, a eu l'heureuse idée de le faire réim-

(1) Mss. de la bibliothèque impériale de Paris.

primer dans sa *Littérature générale de la musique* (1), où cet opuscule remplit les pages 204 à 216. Lichtenthal a reproduit l'ouvrage d'après Forkel, dans le troisième volume de son *Dizionario e Bibliografia della musica* (pages 298-313). Enfin le *Terminorum musicæ Diffinitorium*, accompagné d'une traduction allemande et de notes, par M. Bellermann, est inséré dans le *Jahrbücher der musikalische Wissenschaft*, publié par M. Frédéric Chrysander, 1er volume (Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1863), pp. 55-114. Un exemplaire de ce rarissime opuscule a passé inaperçu dans une des ventes de la riche bibliothèque de Richard Heber, faite à Londres, en 1834, et a été adjugé pour *un shilling* (1 franc 25 centimes).

Les titres de gloire de Tinctoris ne se bornent pas à la composition de ce livre. Toutes les parties de la musique ont été soumises à ses investigations, et sur toutes il a écrit des traités spéciaux qui sont au nombre des monuments les plus précieux d'une époque où la théorie et l'art de la musique ont reçu des améliorations considérables. Ainsi qu'on l'a vu précédemment, ils sont restés en manuscrit jusqu'à ce jour. Les copies anciennes en sont fort rares. Il en existait une à la bibliothèque San-Salvador de Bologne, qui s'est égarée; j'en possède une du quinzième siècle qui renferme tous les ouvrages de l'auteur, au nombre de dix, et qui est la seule complète connue jusqu'à ce jour. Ce manuscrit, acheté en Italie par Selvaggi (*voyez* ce nom), et apporté par lui en France, était devenu la propriété de Fayolle (*voyez* ce nom), puis avait passé dans la bibliothèque de Perne. Après la mort de ce savant, j'ai acquis ses livres ainsi que le manuscrit de Tinctoris. La bibliothèque de l'université de Gand renferme un beau manuscrit sur vélin qui contient sept ouvrages de Tinctoris, savoir : le Traité des effets de la musique, ceux de la nature et de la propriété des tons, des notes et des pauses, de l'imperfection des notes, des points musicaux, des altérations, et le *proportionale*. Les Traités de la main musicale, de la valeur régulière des notes, du contrepoint, et le *Diffinitorium* y manquent. Je possède aussi une copie faite au seizième siècle de ce dernier ouvrage et du *proportionale*. Enfin, Perne a fait, d'après le manuscrit qui est aujourd'hui en ma possession, une copie des Traités de Tinctoris qui, après avoir appartenu à Choron, est passée dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Cette copie est malheureusement remplie de barbarismes latins et de non-sens, à cause de la difficulté que Perne a éprouvée à lire le manuscrit ancien. Choron a corrigé quelques-unes de ces fautes, mais il en reste encore.

J'ai donné, dans mon *Mémoire sur le mérite des musiciens belges* (1), l'indication de la nature de tous les traités de musique composés par Tinctoris; je crois devoir la rapporter ici, à cause de la rareté de ce volume. Le premier de ces ouvrages, qui est un traité du solfége, selon la méthode de Guido d'Arezzo, a pour titre : *Expositio manus secundum magistrum Johannem Tinctoris*, et contient neuf chapitres. On y trouve un grand nombre d'exemples notés, et un *Kyrie* à trois voix de la composition de Tinctoris. Le livre de la nature et de la propriété des tons (*Liber de naturâ et proprietate tonorum*), qui suit celui de l'exposition de la main, est dédié à Jean Okeghem et à Busnois, chantres du roi de France et de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne. Les cinquante et un chapitres qui composent ce livre renferment environ cent exemplaires notés fort curieux. C'est à la fin de l'ouvrage qu'on trouve la date précise où il l'acheva (6 novembre 1476). Le Traité des notes et des pauses (*De notis ac pausis*), divisé en deux livres, est dédié à un excellent musicien nommé *Martin Hanard*, chanoine de Cambrai; celui de la valeur régulière des notes (*De regulari valore notarum*), qui contient trente-trois chapitres; celui de l'imperfection des notes (*Liber imperfectionum notarum*), dédié à Jean Frontin, et divisé en deux livres; le Traité des altérations (*Tractatus alterationum*), dédié à Guillaume Guinand, maître de chapelle de Louis Sforce, duc de Milan, et divisé en trois chapitres; celui des points musicaux (*Super punctis musicalibus*), divisé en vingt chapitres; ouvrage instructif sur une matière obscure; le Traité du contrepoint (*Liber de arte contrapuncti*), dédié au roi de Naples et de Sicile Ferdinand Ier. Cet ouvrage, le plus important de tous ceux de Tinctoris, est divisé en trois livres. L'auteur nous apprend qu'il l'acheva à Naples, au mois d'octobre 1477. On y trouve environ quarante exemples de contrepoints à trois, quatre et cinq parties,

(1) *Allgemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniss musikalischer Bücher*, etc. Leipsick, 1792, un vol. grand in-8°.

(1) Dans le volume publié par la 4me classe de l'Institut des Pays-Bas, intitulé : *Verhandelingen over de Vraag : Welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e en 16e eeuw in het vak der Toonkunde verworven ?* Amsterdam, J. Muller, 1829, in-4°.

la plupart extraits de motets ou de chansons des compositeurs contemporains ou de l'époque antérieure. Les derniers ouvrages de Tinctoris qui se trouvent dans mon manuscrit sont le proportional (*Proportionale musices*), divisé en trois livres, et qui traite des proportions des notes dans la notation de son temps; le *Diffinitorium musices*, qui contient quelques articles d'un haut intérêt, non imprimés dans l'édition de Naples, ni dans les copies publiées par Forkel et Lichtenthal; enfin le *Complexus effectuum musices*, ou Traité des effets de la musique, divisé en vingt et un chapitres. Les treize derniers manquaient dans le manuscrit; j'y ai suppléé par une copie de ces chapitres d'après le manuscrit de Gand.

Contemporain de Jean Okeghem, de Regis, de Busnois, de Firmin Caron et de Guillaume Faugues, Tinctoris n'est inférieur à aucun d'eux dans l'art d'écrire l'harmonie avec pureté et une certaine élégance relative, comme on peut voir par douze motets à trois voix répandus dans son *Traité du contrepoint*, et surtout par un *Deo gratias* à cinq voix sur le plain-chant qui se trouve au vingt et unième chapitre du second livre de cet ouvrage, et qui, pour le temps où il a été écrit, est un chef-d'œuvre. Comme professeur et savant dans la solmisation, dans la tonalité ainsi que dans les immenses difficultés de la notation proportionnelle, il me paraît être l'esprit le plus lucide du quinzième siècle et le plus grand musicien de cette époque.

Convaincu comme je le suis de la valeur des ouvrages de Tinctoris, sous le rapport historique, j'ai pris soin d'en établir le texte aussi correctement que je l'ai pu au moyen des diverses copies citées précédemment; je les ai traduits en français, et j'en ai conféré les passages et les points de doctrine qui offraient de l'obscurité avec les auteurs anciens les plus estimés, éclaircissant le tout par des notes. Enfin j'ai traduit en notation moderne tous les exemples. J'ai soumis mon manuscrit à l'examen de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, qui l'a approuvé dans sa séance du 9 décembre 1860, sur le rapport de mon honorable confrère M. André Van Hasselt. Ce rapport a été inséré dans les *Bulletins de l'Académie*, t. 10 (2e série), p. 674, et reproduit dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, ann. 1861. Le texte et la traduction des œuvres de Tinctoris seront publiés après le huitième et dernier volume de la *Biographie universelle des musiciens*.

Outre les morceaux cités ci-dessus, Tinctoris a laissé en manuscrit quelques compositions pour l'église qui se trouvent dans les archives de la chapelle pontificale; entre autres une messe de *l'Homme armé*, à cinq voix (volume 35), dont l'abbé Baini a fait connaître quelques singularités dans ses *Mémoires sur la vie et les ouvrages de J.-P. de Palestrina* (tome Ier, page 96). M. l'abbé Stephen Morelot a signalé l'existence de la chanson française de Tinctoris, *Vostre regard si très fort m'a ferri*, dans sa *Notice sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon* (Paris, 1856, in-4°), et M. Catelani, savant bibliothécaire de Modène, fournit l'indication de la chanson à trois voix du même musicien (*Hélas*) dans son intéressant opuscule intitulé : *Di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombrone*. Cette chanson est imprimée dans le premier livre du recueil publié par Petrucci (en 1501) sous le titre *Harmonice musices Odhecaton*. Enfin, on trouve une Lamentation à quatre voix de Tinctoris dans le *Lamentationum Jeremie prophete* (sic) *liber primus*, imprimé à Venise, par Petrucci, en 1506, in-4° obl.

TINGRY (Jean-Nicolas-Célestin), violoniste, né à Verviers (Belgique), le 7 septembre 1819, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 6 novembre 1832, et y reçut des leçons de Baillot. Ses études musicales étant terminées, il sortit de cette institution au mois de décembre 1837. Pendant plusieurs années, il se fit entendre dans les concerts de Paris et y brilla par le caractère large, brillant et vigoureux de son talent. En 1844, il voyagea dans le midi de la France et y obtint du succès dans ses concerts. Arrivé à Bruxelles, au mois de février 1845, après avoir parcouru l'Allemagne, il y donna un concert où il excita l'enthousiasme du public dans un concerto de sa composition, le *Tremolo* de Bériot et *Une Scène de départ*, par Singer. De retour à Paris, vers le fin de la même année, il y donna des matinées musicales, dans lesquelles il fit entendre des quatuors et des quintettes de sa composition, dont le mérite fut signalé dans les journaux de musique. Après une longue absence, M. Tingry a reparu à Paris, en 1857, dans les concerts et y a fait applaudir des trios de piano, violon et violoncelle de sa composition. Il est fixé à Cambrai, comme professeur.

TINNAZOLI (Agostino), organiste à Ferrare, vers la fin du dix-septième siècle, a fait graver de sa composition : *Sonate e Capricci per l'organo*; Rome, 1690, in-fol. oblong. On connaît aussi en manuscrit, de cet artiste : *Kyrie, sanctus, Agnus e l'assoluzione della*

Messa de' Morti a quattro, et *Cantata a canto e Basso per l'organo.*

TINTI (Salvator), violoniste distingué, né à Florence, vers 1740, mourut à Venise, en 1800. On a gravé, à Florence, six quatuors pour deux violons, alto et basse, de sa composition. Le catalogue de Traeg indique aussi sous son nom six quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle.

TIRABOSCHI (Jérôme), jésuite et savant littérateur italien, naquit à Bergame, le 28 décembre 1731. Après avoir été quelque temps conservateur de la bibliothèque de Brera, à Milan, il fut appelé à Modène, et eut la direction de la bibliothèque ducale. Il mourut dans cette ville, le 3 juin 1794, avec les titres de chevalier et de conseiller du duc de Modène. Son histoire de la littérature italienne (*Storia della letteratura italiana;* Modène, 1772-1782, treize volumes in-4°, et Florence, 1805-1812, vingt volumes in-8°) est un livre estimé. Il y traite succinctement de l'histoire de la musique en Italie. Le sixième volume de sa *Biblioteca Modenese* est intitulé : *Notizie de' pittori, scultori, incisori ed architetti modenesi, con un appendice de' professori di musica ;* Modène, 1786, in-4°.

TIRAQUEAU (André), né vers 1480, à Fontenay-le-Comte, y occupa longtemps la charge de sénéchal, puis fut conseiller au parlement de Paris. Il mourut dans cette ville en 1558. On assure qu'il eut trente enfants, et qu'il publia un nombre égal de volumes. Ses ouvrages ont été réunis par son fils en cinq volumes in-fol.; Paris, 1574. On trouve dans cette collection celui qui a pour titre : *De nobilitate et jure primogenitorum ;* il y examine dans le trente-quatrième chapitre si la musique est un art utile et si la profession de musicien est honorable.

TISCHER (Jean-Nicolas), maître de concert du prince de Saxe-Cobourg et organiste à Schmalkalde, naquit en 1707, à Bœhlen, dans la principauté de Schwartzbourg. A l'âge de douze ans, il commença l'étude de la musique chez l'organiste du lieu de sa naissance ; après trois années passées chez ce maître, il alla étudier à Halberstadt, chez l'organiste Graf, puis à Arnstadt, où il apprit les éléments de la composition, du violon et de la viole d'amour, et en dernier lieu à Rudolstadt, où il retrouva Graf dans la position de maître de concert. De retour à Arnstadt, il s'y livra à l'enseignement du clavecin ; mais n'ayant pu obtenir la place d'organiste à Erfurt, il s'engagea comme hautboïste dans un régiment à Brunswick, en 1728. Ayant pris son congé en 1731, il accepta les places d'organiste de la cour et de la ville à Schmalkalde. Quelques années après, Tischer obtint du prince de Saxe-Cobourg le titre de maître de concert. On ignore l'époque de sa mort, mais on sait qu'il vivait encore en 1766. Il a publié de sa composition : 1° Six galanteries pour le clavecin, à l'usage des dames, premier, deuxième et troisième recueils ; Nuremberg, 1748. 2° Divertissement musical consistant en trois suites pour le clavecin ; *ibid.* 3° Six petites suites pour le clavecin, à l'usage des commençants, premier et deuxième recueils ; *ibid.* 4° Treize concertos pour le clavecin, en sept recueils ; *ibid.* 5° Six pièces (*Parthien*) faciles et agréables pour le clavecin, à l'usage des commençants ; Munich, 1766. Tischer a laissé en manuscrit : 1° Cinquante morceaux d'église achevés en 1732. 2° Six concertos pour hautbois et viole. 3° Six symphonies pour deux flûtes, deux violons, viole et basse. 4° Six *idem* avec deux cors. 5° Six concertos pour le violon. 6° Ouvertures pour les instruments à cordes. 7° Deux œuvres de sonates pour le violon. 8° Six fugues pour le clavecin. 9° *Les quatre Saisons,* divertissements pour le clavecin. 10° Six concertos pour le clavecin.

TISCHLINGER (Burkard), musicien et facteur d'orgues au service de l'empereur Maximilien Ier, a construit, en 1507, l'orgue de l'église Saint-Étienne, à Vienne, près de la grande sacristie.

TISSOT (Simon-André), médecin célèbre, né à Groney, dans le pays de Vaud, le 20 mars 1728, fit ses études à Genève et à Montpellier, puis se fixa à Lausanne, en 1749. Une inflammation de poitrine le mit au tombeau le 13 juin 1797, à l'âge de soixante-neuf ans. Au nombre de ses ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *L'inoculation justifiée,* ou *Dissertation pratique et apologétique sur cette méthode, avec un Essai sur la mue de la voix ;* Lausanne, 1754, in-12 ; Paris, Didot, 1774, in-12. Cet écrit se trouve aussi dans les œuvres complètes de l'auteur ; Paris, Allut, 1809-1813, onze volumes in-8°.

TISSOT (Pierre-François), littérateur distingué, professeur de poésie latine au collége royal de France, membre de l'Académie française, né à Versailles, le 10 mai 1768, est mort à Paris, le 7 avril 1854. Ce fécond écrivain, dont le travaux littéraires n'ont pas de rapport avec l'objet de la *Biographie universelle des musiciens,* a fourni à l'*Encyclopédie moderne,* publiée par M. Courtin (Paris, 1823

et années suivantes), un très-bon travail sur le *Chœur*. dans ses diverses acceptions.

TISSOT (Amédée), poëte et littérateur médiocre, né vers 1794, est mort dans une maison de santé, près de Paris, en 1839. Au nombre de ses productions, on trouve une brochure intitulée : *Deux mots sur les théâtres de Paris;* Paris, Pihan-Delaforest, 1827, in-8° de quarante-quatre pages. Cette brochure est particulièrement relative à l'Opéra. Il en a été fait une critique dans la *Revue musicale* (t. II, p. 148-155).

TITELOUZE (Jean), prêtre du diocèse de Saint-Omer, chanoine et organiste de l'église cathédrale de Rouen, obtint cette position au concours en 1588, et l'occupa pendant quarante-cinq ans. Il mourut en 1633 (voyez le *Discours de réception de M. l'abbé Langlois*, à l'Académie royale de Rouen, *contenant la Revue des maîtres de chapelle et musiciens de la métropole de Rouen* (1), p. 16), et non en 1630, suivant la préface du premier livre d'orgue de Gigault (*voyez* ce nom). Titelouze a fait imprimer de sa composition : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* In ecclesia ; *Parisiis, Ballard*, 1626, in-fol. 2° *Hymnes de l'église, avec des fugues et recherches sur le plain-chant ;* Paris (sans date), un volume in-4° obl. 3° *Magnificat de tous les tons avec les versets pour l'orgue;* ibid., un volume in-4° obl. Il y a beaucoup de mérite dans ces pièces d'orgue, et leur style a de l'analogie avec celui de Froberger. Titelouze a été le maître des organistes André Raison (*voyez* ce nom) et Gigault.

TITL (Antoine-Émile), compositeur à qui les critiques allemands accordent beaucoup de talent, est né en 1809 à Pernstein, en Moravie. Après avoir suivi, à Brunn, un cours normal de musique et étudié la composition, sous la direction de Rieger, il s'est établi à Prague. Ses premiers essais ont été les ouvertures à grand orchestre pour les drames *Torquato Tasso* et *der Lichenrauber* (le Voleur de morts) : leur effet surpassa ce qu'on pouvait attendre d'un jeune homme. M. Titl a écrit ensuite l'opéra *Die Burg-Frau* (la Dame du château), que le public de Prague a vivement applaudi. En 1832, il a composé une messe solennelle avec chœur à huit voix, pour l'installation du prince archevêque d'Olmütz. Cette production a été trouvée si belle, que les Conservatoires de Vienne et de Prague en ont demandé des copies pour la faire exécuter. On a publié dans cette dernière ville, chez Enders, trois suites de chants allemands composés par Titl. Fixé en dernier lieu à Vienne, il y a été nommé chef d'orchestre du *Burgtheater*, en 1850, et y a fait représenter les drames féeriques *Der Todtentanz* (la Danse des morts), *Der Antheil des Teufels* (la Part du Diable), et *Der Zauberschleier* (le Voile enchanté). M. Titl habitait encore à Vienne en 1860.

(1) Dans les Mémoires de cette Académie, ann. 1831.

TITON DU TILLET (Évrard), né à Paris, le 16 janvier 1677, avait achevé ses études avec succès, lorsqu'il obtint, à l'âge de quinze ans, le grade de capitaine d'infanterie, qu'il échangea plus tard contre celui de capitaine de dragons. Après la paix de Ryswyck, il rentra dans la vie civile, et acheta la charge de maître d'hôtel de la duchesse de Bourgogne. La mort de cette princesse l'ayant laissé sans emploi en 1712, il se livra en liberté à son goût pour les arts, visita l'Italie, puis revint à Paris, où il s'occupa presque sans relâche d'un monument à la gloire de Louis XIV et des grands poëtes, littérateurs, savants et artistes de son règne. Il en fit faire le modèle en petit, représentant le Parnasse, avec tous les hommes célèbres de la France. Apollon y est représenté sous les traits de Louis XIV. Ce monument, d'assez mauvais goût, connu sous le nom de *Parnasse français*, a été placé dans une des galeries de la Bibliothèque royale de Paris. Titon du Tillet en a donné la description en un volume in-folio orné de beaucoup de gravures. Ce volume a pour titre : *Description du Parnasse français exécuté en bronze, suivie d'une liste alphabétique des poëtes et des musiciens rassemblés sur ce monument ;* Paris, Coignard, 1732, in-folio, avec beaucoup de portraits de littérateurs et de musiciens. Trois suppléments de cet ouvrage ont paru en 1743, 1755 et 1760 : ils forment un deuxième volume in-folio. Les pièces de ce recueil relatives à la musique sont : 1° Remarques sur la poésie et sur la musique, et sur l'excellence de ces deux arts, avec des observations particulières sur la poésie et la musique françaises, et sur nos spectacles. 2° Beaucoup de notices biographiques de musiciens français, avec leurs portraits. 3° Remarques sur la musique et notices nécrologiques sur les musiciens français (dans le premier supplément). 4° Remarques sur la musique et notices nécrologiques (dans le dernier supplément). Titon du Tillet est mort à Paris, le 26 novembre 1762, âgé de près de quatre-vingt-six ans.

TOBANELLO (Félicien), maître de chapelle à Pavie, dans la première moitié du dix-septième siècle, est connu par un œuvre intitulé : *Salmi spezzati a quattro voci; Venezia, app. Bartol. Magni*, 1619, in-4°.

TOBI (Florent-Joseph), musicien allemand, vécut à Paris, vers 1780, puis se fixa a Amsterdam, où il donnait des leçons de guitare. On a gravé de sa composition : 1° Trois trios pour clarinette, violon et basse, op. 1; Paris, 1780. 2° Méthode de guitare; Amsterdam.

TOCKLER (Conrad), appelé **NORICUS**, parce qu'il était né à Nuremberg, fit ses études à Leipsick, en 1495, y obtint le doctorat en médecine en 1511, et y eut la place de professeur en 1512. Il mourut en 1530. En 1503, il avait enseigné dans un cours public la *Musica speculativa*, de Jean de Muris. La copie de cet ouvrage corrigée par Tockler, a servi a l'abbé Gerbert pour la publication qu'il en a faite, dans le troisième volume de ses *Scriptores ecclesiastici de musica*.

TODERINI (Jean-Baptiste), littérateur, né à Venise, en 1728, entra chez les jésuites qui avaient dirigé ses études, et enseigna la philosophie à Vérone et à Forli. Après la suppression de son ordre, il suivit, en 1781, Garzoni dans son ambassade à Constantinople; et quoiqu'il n'eût que des notions très imparfaites de la langue des Turcs, il entreprit un livre concernant leur littérature, qu'il publia à Venise, en 1787, sous le titre : *La Letteratura turchese*, trois volumes in-8°. Bien que de peu de valeur en ce qui concerne les diverses sciences et la littérature des Turcs proprement dite, cet ouvrage renferme quelques bons renseignements relatifs à la musique de ce peuple, à l'époque du séjour de l'auteur à Constantinople. Ce que Toderini rapporte concernant cet art remplit le seizième chapitre du premier volume (p. 222-252). *La Letteratura turchese* a été traduite en français par Cournand (Paris, 1789, trois volumes in-8°), et en allemand, par Hauslentner (Kœnigsberg, 1790, deux volumes in-8°).

TODI (Marie-Françoise), suivant Gerber, mais dans un livret d'opéra joué à Berlin, elle a le prénom de Louise (Luigia). Célèbre cantatrice de la seconde moitié du dix-huitième siècle, elle naquit en Portugal, vers 1748, et apprit l'art du chant sous la direction de David Perez. Sa voix était un *mezzo soprano* d'un timbre un peu couvert, mais douée de l'accent expressif. Les succès qu'elle avait eus dès son début au théâtre de Lisbonne la firent appeler à Londres, en 1777, pour y chanter dans l'opéra bouffe. Elle s'y fit entendre dans *le Due Contesse*, de Paisiello, et n'y réussit pas. Le caractère de sa voix et le genre de son talent n'étaient pas de nature à briller dans le style comique. Elle le sentit, et depuis lors, elle ne chanta plus que l'opéra sérieux. Dans l'été de la même année, elle se rendit à Madrid et s'y fit admirer dans l'*Olimpiade*, de Paisiello, et dans quelques autres ouvrages. Arrivée à Paris, dans le mois d'octobre 1778, elle excita la plus vive sensation au Concert spirituel et dans les concerts de la reine à Versailles. Rappelée à Lisbonne dans l'été de 1780, elle y chanta pendant une année, et ne revint à Paris qu'au mois d'octobre 1781, pour y remplir un engagement qu'elle avait contracté avec les directeurs du Concert spirituel. Là, de nouveaux succès l'attendaient. En 1782, madame Todi se rendit à Berlin, où elle fut engagée pour plusieurs années aux faibles appointements de deux mille thalers (sept mille cinq cents francs) (1), mais elle n'y resta qu'un an. Au printemps de l'année 1783, elle chanta au Concert spirituel, ainsi que la célèbre cantatrice madame Mara. Une ardente rivalité s'établit aussitôt entre elles. Les amateurs se partagèrent en deux partis qu'on appela les *Maratistes* et les *Todistes* (*voyez* Mara). Toutes deux brillaient par des qualités différentes; la palme du chant expressif resta à madame Todi, et madame Mara l'emporta sur elle dans les airs de bravoure. Au mois de novembre 1783, madame Todi retourna à Berlin et chanta, dans le mois suivant, le rôle de *Cleofide*, de *Lucio Papirio* (2); mais elle n'accepta pas les offres du roi de Prusse pour l'année 1784, parce qu'elle avait souscrit un engagement pour le théâtre impérial de Pétersbourg. Arrivée à la cour de Catherine, elle y obtint un succès d'enthousiasme, et y produisit une si vive impression dans l'*Armide* de Sarti, que l'impératrice lui fit présent d'un collier de diamants d'une valeur considérable. Une intimité singulière s'établit alors entre la souveraine et la cantatrice : celle-ci, hautaine et vindicative, abusa quelquefois de son crédit pour nuire à ceux dont elle croyait avoir à se plaindre (*voyez* Sarti). Malgré les avantages dont elle jouissait à Pétersbourg, la fâcheuse influence du climat de la Russie sur sa voix la détermina à accepter les offres que lui faisait le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, pour

(1) Voyez le *Tonkünstler-Lexikon Berlin's*, de M. de Ledebur, page 599.

(2) *Ibid.*

l'attacher de nouveau au théâtre royal de Berlin. Un traitement de trois mille thalers lui était assuré, outre un logement au palais, une voiture de la cour, la table servie aux frais du roi, et quatre mille thalers de gratification qu'elle reçut en trois ans (1). Ses plus grands triomphes sur cette scène furent l'*Andromeda*, de Reichardt, et la *Medea*, de Naumann. Son début eut lieu le 13 décembre 1786, puis elle retourna à Pétersbourg, où elle chanta pendant six mois, pour y achever son engagement. De retour à Berlin, au mois de septembre 1787, elle y chanta jusqu'au mois de mars 1789. Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens*, copiés par celui de la notice sur madame Todi, insérée dans la *Biographie portative des contemporains* (Supplément, p. 823), disent que cette cantatrice partit de Berlin au mois de mars 1789, pour se rendre à Paris, et qu'en passant à Mayence elle chanta devant l'électeur; mais que les troubles qui éclatèrent en France l'empêchèrent de s'y rendre. Ces assertions sont inexactes; car suivant des renseignements certains qui m'ont été fournis par M. Farrenc, madame Todi chanta aux concerts spirituels à Paris, les 25 et 29 mars, tout le mois d'avril et le 21 mai 1789, pour la dernière fois. Elle était aussi engagée au Concert de la Loge olympique et y chanta plusieurs airs de Paisiello, de Cimarosa, de Sarti, et une grande scène (*Sarete alfin contenti*) composée pour elle par Cherubini. En quittant Paris, à la fin de mai 1789, elle se rendit à Hanovre, où elle était engagée et y chanta jusqu'au mois d'octobre 1790. Elle partit alors pour l'Italie, et brilla à Parme pendant le carnaval suivant. Dans l'été de 1792, elle retourna à Lisbonne et y mourut au mois de juin de l'année suivante, laissant à huit enfants qu'elle avait eus de deux maris, environ quatre cent mille francs, et de plus une quantité considérable de pierreries et de bijoux d'une grande valeur. L'auteur de la notice de la *Biographie portative des Contemporains* a été mal informé en disant que madame Todi mourut en Italie dans l'année 1810 (2).

TODINI (Michel), né à Saluzzo, dans le Piémont, vers 1625, était, suivant La Borde (*Essai sur la musique*, tome III, page 538), un très-habile joueur de musette qui, après avoir vécu longtemps à Rome, s'était fixé en France et y est mort. J'ignore sur quels documents il s'est appuyé pour ces dernières circonstances qui ne sont mentionnées par aucun autre auteur. Quoi qu'il en soit, ce Todini employa dix-huit années, pendant son séjour à Rome, à construire divers instruments et machines contenues dans plusieurs chambres de sa maison, et dont le P. Kircher a donné la description dans sa *Phonurgia nova* (pages 167 et suivantes), dès 1673. Plus tard, Todini donna lui-même une description plus détaillée de ses inventions dans un petit livre qui a pour titre : *Dichiaratione della galleria armonica eretta in Roma da Michele Todini, Piemontese di Saluzzo nella sua habitatione* (sic) *posta all' arco della Ciambella; in Roma, per Francesco Tizzoni*, 1676, quatre-vingt-douze pages in-12. Forkel, Lichtenthal et Ferd. Becker n'ont cité cet ouvrage que sous le titre abrégé *la Galleria armonica*. Ils n'en ont pas connu le véritable contenu, car ils disent qu'il est relatif à un orgue ingénieux qui avait coûté dix-huit années de travail à Todini; mais ce n'est pas seulement à cet orgue que se borne la description, car la galerie harmonique formée par cet habile artiste contenait plusieurs instruments et machines qui étaient renfermés dans trois chambres de sa maison, et tous ces objets sont détaillés dans le petit ouvrage dont il s'agit.

Dans la première chambre se trouvaient deux horloges fort curieuses et très-compliquées qui n'avaient point de rapport direct avec la musique. Dans la deuxième était une machine immense appelée par Todini *Polyphème et Galatée*. On y voyait beaucoup de mouvements différents exécutés par des tritons et des dieux marins qui portaient un clavecin mécanique. Polyphème jouait d'une petite épinette appelée *sordellina o musetta*, dont les sons étaient produits au moyen d'un clavier placé au-dessous de celui du clavecin. Les inventions musicales les plus remarquables de Todini se trouvaient dans la troisième chambre. Elles excitent l'étonnement lorsqu'on songe au temps où elles ont été faites. En voici la description abrégée. Todini avait construit deux violons singuliers dont l'un portait sous ses cordes celles d'un autre *violinetto* ou *pochette*, qui sonnaient à l'octave de celles du violon. Au moyen d'un ressort placé près du sillet, on pouvait jouer à volonté le violon ou la pochette isolément, ou les deux instruments ensemble à l'octave. L'autre violon, au moyen d'une machine ingénieuse, pou-

(1) Voyez le *Tonkünstler-Lexikon Berlin's*, p. 599.

(2) Suivant L. Schneider (*Geschichte der Oper.*, p. 198), M^me Todi serait morte en Italie, en 1812 : autre erreur.

vait être monté tout à coup d'un intervalle de seconde, de tierce, ou même de quinte : ces deux instruments sont décrits dans le chapitre vingt-deuxième du livre. Dans le vingt-troisième chapitre, on trouve la description d'une viole *tétraphone* dont le mécanisme permettait d'y jouer à volonté, et sans démancher, les quatre espèces de violes, c'est-à-dire, le *soprano* ou *par-dessus de viole*, le *contralto* ou *viola bastarda*, le ténor et la basse de viole. Todini avait donné à la partie grave de cet instrument une étendue beaucoup plus grande, mais il y renonça par la suite, parce qu'il inventa la contrebasse à quatre cordes qu'il joua lui-même dans les oratorios, dans les concerts et dans les sérénades. Jusqu'en 1670, la partie de contrebasse était jouée par l'*archiviole*, montée de sept cordes à l'octave grave de la basse de viole, avec des cases pour poser les doigts, ou par la grande viole appelée *lyra* ou *accordo*. Les contrebasses de Gaspard de Salo et autres anciens maîtres qu'on possède sont ces mêmes instruments dont on a changé le manche et le système de monture.

Todini avait inventé deux clavecins qu'il avait construits lui-même. L'un d'eux, conçu de la manière la plus ingénieuse, offrait les moyens de jouer dans les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique, sans avoir recours à des divisions multipliées et incommodes du clavier. Cet instrument est décrit dans le vingt-cinquième chapitre de la *Dichiaratione*. Enfin, dans la troisième chambre se trouvait aussi un grand orgue qui renfermait beaucoup de combinaisons et d'effets reproduits plus tard comme des inventions nouvelles. Cet orgue, dont la construction avait exigé plusieurs années de travail, faisait entendre ensemble ou séparément sept instruments d'espèce différente, dont un était le grand orgue, composé de beaucoup de jeux qui pouvaient se réunir ou se séparer à volonté, sans que l'organiste fût obligé de lever les mains du clavier; invention qui a été reproduite de nos jours. Quatre instruments *da penna*, c'est-à-dire, appartenant à l'espèce du luth, du clavecin ou des cordes pincées, étaient renfermés dans cet orgue. Le premier était un clavecin ordinaire; le second, une *épinette* à l'octave aiguë; le troisième, un *tiorbino* ou *petit téorbe*, et le quatrième, un *luth*. Les deux autres instruments *d'arco*, ou à archet, étaient un violon et l'espèce de grande viole appelée *lyra* ou *accordo*. Todini avait trouvé un mécanisme qui imitait parfaitement le jeu de l'archet sur ces instruments. On sait les recherches et essais nombreux qui ont été faits depuis la fin du dix-huitième siècle pour reproduire le même effet. Mais ce qui rend les inventions de Todini vraiment merveilleuses, c'est que le même clavier servait pour l'orgue avec tous les jeux, pour les clavecins, épinettes, luth et téorbe, ainsi que pour les instruments à archet, qui pouvaient être joués seuls ou réunis à l'orgue et aux instruments *da penna*, sans qu'il fût nécessaire de lever les mains du clavier.

On ignore l'époque où cette galerie harmonique a été acquise par la famille Verospi et placée dans son palais. Tous les objets n'y ont pas été transportés, mais seulement le grand orgue avec les clavecins et autres instruments qui en dépendent : on les a disposés dans un autre ordre, et ornés de belles peintures et de sculptures dorées. Bonanni en a donné la figure dans la planche XXXIII de son *Gabinetto armonico*, publié à Rome, en 1722. De la Lande, qui vit ces instruments au palais Verospi, en 1765, prétend (1) que les peintures de l'orgue et du clavier sont du Poussin. Si le fait est exact, il faut que l'instrument de Todini ait été fini avant 1664, qui est l'année de la mort de ce grand peintre; mais cela est peu vraisemblable. De la Lande n'a point entendu l'instrument, mais ce qu'il dit de son extérieur correspond à la description de Todini, et à la figure qu'en a donnée Bonanni. Burney, qui visita aussi le palais Verospi cinq ans après l'astronome De la Lande, et qui vit la galerie où l'orgue est placé, ne fut pas plus heureux et ne put l'entendre. Il essaya le clavier du clavecin qui communique avec l'orgue; mais pas une note ne résonna, sans doute parce qu'il y a un secret qui lui était inconnu. Au reste, sa description est conforme aux autres (2).

TOEPFER (Jean-Chrétien-Charles), né à Apolda, dans le grand-duché de Saxe-Weimar, vers 1740, fut professeur au gymnase d'Eisenach. On a de lui un livre qui a pour titre : *Anfangsgründe zur Erlernung der Musik, und insonderheit des Claviers*, etc. (Principes pour apprendre la musique, et principalement le clavecin, etc.); Breslau, 1773, in-4° de huit feuilles.

TOEPFER (Charles), né à Berlin, le 20 décembre 1791, peut-être fils du précédent, fit ses études à l'université de cette ville, et obtint le doctorat en philosophie; mais en-

(1) *Voyage en Italie*, t. IV, page 409, 2e édition.

(2) *The present state of music in France and Italy*, pages 392 et suivantes.

traîné par son goût pour la musique et pour le théâtre, il se fit acteur et chanta à l'opéra de Breslau, en 1810, puis à Vienne. En 1822, il chantait à Hambourg. On a publié de sa composition : 1° *Fünf Lieder von verschiedenen Dichtern*, etc. (Cinq chansons de différents poëtes, avec accompagnement de guitare); Breslau, Færster, 1814. 2° Trois *Lieder* idem, op. 3; *ibid*. Charles Tœpfer s'est aussi fait connaître comme guitariste et a publié quelques pièces pour son instrument.

TOEPFER (Jean-Gottlob), professeur de musique au séminaire et organiste à l'église de Weimar, est né le 4 décembre 1791, à Niederrossla, près de cette ville. Son père, homme peu fortuné, lui fit enseigner dès son enfance le piano et l'orgue par le *cantor* du lieu. Une dame, dont la maison de campagne était dans le lieu de naissance de Tœpfer, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour la musique, se chargea des frais de son éducation, et l'envoya à Weimar pour continuer ses études de piano auprès de Destouches, et de violon sous le directeur de musique Riemann. Partageant son temps entre les leçons de ces artistes et les cours du gymnase et du séminaire, il fit de rapides progrès dans les diverses parties de la musique et dans les sciences. Lorsque Eberhardt Müller (*voyez* ce nom) fut appelé à Weimar, en qualité de maître de chapelle, la grande-duchesse (Marie-Paulowna) confia Tœpfer à la direction de cet artiste distingué, qui fit de son élève un organiste habile et un musicien instruit. Ses études terminées, il se livra à l'enseignement du piano, et obtint, en 1817, la place de professeur de musique au séminaire.

Vers cette époque, la construction d'un nouvel orgue à l'église principale de Weimar fixa l'attention de M. Tœpfer sur les bases naturelles et positives des proportions de cet instrument. Employant toutes ses heures de loisir à fréquenter l'atelier du facteur qu'on avait choisi pour le nouvel orgue, il en étudia les détails avec attention, lut les meilleurs livres qu'on possède sur cet objet, et plus tard perfectionna ses connaissances par des voyages en Saxe, en Bavière, en Autriche et en Bohême. Choqué de ne trouver chez la plupart des facteurs que des habitudes pratiques dans les proportions qu'ils donnent aux diverses parties des orgues, il se livra à la recherche d'une théorie plus rationnelle et plus positive de la construction de ces instruments, et publia le résultat de ses méditations dans un livre qui a pour titre : *Die Orgelbau-Kunst nach einer neuen Theorie dargestellt und auf mathematische und physikalische Grundsætze gestützt*, etc. (L'art de la construction de l'orgue, exposé dans une théorie nouvelle, et fondé sur des bases mathématiques et physiques pour la mesure des tuyaux, la distribution de l'air, etc.); Weimar, W. Hofmann, 1833, in-8° de quatre cent huit pages, avec une préface et des planches lithographiées. Cette première partie du travail de M. Tœpfer n'étant relative qu'aux sommiers, à la soufflerie et aux tuyaux à bouche, il compléta son travail dans un supplément intitulé : *Erster Nachtrag zur Orgelbau-Kunst, welcher die Vervollstændigung der Mensuren zu den Labialstimmen und die Theorie der Zungenstimmen*, etc. (Premier supplément à l'art de la construction de l'orgue, contenant le complément des mesures pour les jeux à bouche, et la théorie des jeux d'anches, avec des tableaux, etc.); Weimar, W. Hofmann, 1834, in-8° de quatre-vingt-seize pages, avec une planche lithographiée. Je crois qu'il a paru postérieurement un second supplément, mais je ne le connais pas. Une deuxième édition de ce livre a paru sous ce titre : *Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile*, etc. (L'orgue, le but et la nature de ses parties, etc.); Erfurt, Kœrner, 1843, in-8°. Dans la préface de son excellent livre, M. Tœpfer expose les motifs qui lui ont fait chercher dans le calcul une base certaine pour une bonne construction des orgues de grande et de petite dimension; j'ai traduit les passages les plus importants de cette préface pour l'analyse que j'ai faite de l'ouvrage, dans la *Gazette musicale de Paris* (ann. 1839, p. 185, 194 et 278) : on peut consulter ce travail pour connaître en quoi consiste le nouveau système de l'organiste distingué de Weimar. Avant la publication de son livre, M. Tœpfer avait déjà fait insérer dans la *Gazette musicale de Leipsick* un article concernant l'amélioration du plein jeu de l'orgue appelé *fourniture* (mixture), t. XXXIII, p. 837. On a aussi de M. Tœpfer une explication du système d'accord de Scheibler pour les instruments à clavier, sous ce titre : *Die Scheiblerische Stimmen Methode Leichtfasslich*, etc. (La méthode d'accord de Scheibler rendue facile, etc.); Erfurt, Kœrner, 1842, in-8°; et un traité de l'art de jouer de l'orgue, intitulé : *Theoretisch-praktische Organisten-Schule, enthaltend die vollstandige Harmonielehre nebst ihren Anwendung auf die Composition der gebrauchlichsten Orgelstücke* (École de l'organiste, théorique et

pratique, contenant la science complète de l'harmonie, suivie de son application à la composition des pièces d'orgue usuelles, etc.); Erfurt et Langensalza, 1845, in-4°. M. Tœpfer a publié un livre choral à l'usage des organistes, lequel a pour titre : *Allgemeines und vollstændiges Choralbuch, Zunæchst zum Dresdner, Weimar'schen und Erfurter Gesangbuche. Die Melodieen nach J.-A. Hiller, Rempt und M. G. Fischer gesetze und mit vierstimmiger Harmonie, nebst kurzen doppelten Zwischenspielen von*, etc. (Livre choral général et complet, suivant les livres de chant de Dresde, de Weimar et d'Erfurt, et d'après les mélodies de J.-A. Hiller, Rempt et J.-F. Fischer, en harmonie à quatre parties, avec de courtes conclusions doubles, par etc.); Erfurt, Kœrner, in-4° de deux cent seize pages.

Comme compositeur et organiste, M. Tœpfer mérite aussi des éloges. Les ouvrages qu'il a publiés en ce genre sont : 1° *Orgelstücke* (Pièces d'orgue, op. 1); Leipsick, Peters. 2° Sonate concertante pour piano et flûte, *ibid.* 3° Sonate pour piano seul, op. 3, *ibid.* 4° Variations pour piano et flûte sur le thème *Là ci darem la mano*, ibid. 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 6, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Trente-cinq cadences et petits préludes dans tous les tons majeurs pour l'orgue; Erfurt, Kœrner. 7° Trente-six cadences et petits préludes dans tous les tons mineurs pour l'orgue; *ibid.* 8° Fantaisie en *ut* mineur pour l'orgue; *ibid.* 9° Divers préludes détachés pour des chorals; *ibid.*

TOESCHI (Charles-Joseph), violoniste et compositeur italien, dont le nom véritable était **TOESCA DELLA CASTELLAMONTE**, naquit en 1724, dans une petite ville de la Romagne. En 1756, il entra au service de l'électeur Palatin, à Manheim, en qualité de premier violon de sa chapelle; douze ans après, il eut le titre de maître de concert. En 1778, il suivit la cour à Munich et y continua son service jusqu'à sa mort, qui arriva le 12 avril 1788. Il fut compositeur fécond, mais négligé dans son style. Parmi ses productions, on cite les ballets *Don Quichotte, ou les noces de Gamache, le Chapelier anglais, Arlequin protégé par la magie;* trois sextuors pour flûte, hautbois, violon, alto, basson et basse; Paris, Hugard, 1765. Trois quintettes pour flûte, violon, deux altos et basse, op. 5; Paris, Venier. Six symphonies pour deux violons, deux hautbois, deux cors, alto et basse; Paris, Huberti. Vingt et un quatuors pour flûte, violon, alto et basse; Paris, La Chevardière, Bailleux et Venier. Plusieurs concertos pour flûte.

TOESCHI (Jean-Baptiste), fils du précédent, naquit à Manheim, suivant le *Dictionnaire des musiciens de la Bavière* par Lipowsky; mais il est plus vraisemblable qu'il était né en Italie, et qu'il était âgé d'environ onze ans lorsque son père entra au service de l'électeur palatin. Après avoir étudié le violon sous la direction de Jean-Charles Stamitz, il reçut des leçons de composition de Cannabich. Admis dans la musique de l'électeur palatin, vers 1760, il se distingua comme violoniste solo après la mort de Stamitz. Quelquefois aussi, il remplaçait Cannabich dans les fonctions de chef d'orchestre, et le talent dont il y fit preuve lui fit obtenir la survivance de son père. En 1778, il suivit la cour à Munich, et la place de directeur de musique lui fut donnée après la mort de son père. Il mourut à Munich le 1[er] mai 1800. Toeschi fut un compositeur distingué dans la musique instrumentale, particulièrement dans la symphonie. Ses mélodies sont gracieuses, et ses modulations ne sont pas communes. Ses symphonies avaient beaucoup de succès à Paris avant qu'on y connût les beaux ouvrages de Haydn. On a gravé de sa composition : 1° Six quatuors dialogués pour deux violons, alto et basse, I[er] livre; Paris, La Chevardière. 2° Quatre quatuors *idem* et deux trios, livre II, op. 5; *ibid.* 3° Six trios pour deux violons et basse, op. 4; Paris, Venier. 4° Trois symphonies pour deux violons, deux hautbois, deux cors, alto et basse, op. 6; Paris, Huberti. 5° Trois *idem*, avec deux bassons, op. 7; *ibid.* 6° Trois grandes symphonies, op. 8; Paris, Bailleux. 7° Trois *idem*, op. 10; Paris, Venier. 8° Six symphonies avec deux hautbois, deux cors et deux bassons, op. 12; Paris, Bailleux, 1779.

TOESCHI (Charles-Théodore), fils et élève de Jean-Baptiste, a repris le nom primitif de sa famille, et s'est fait connaître sous celui de **TOESCA DELLA CASTELLAMONTE**. Il est né à Manheim, en 1770. Habile violoniste, il a été placé dans l'orchestre du théâtre royal à Munich. Il a composé pour ce théâtre la musique du ballet *les Amazones*, et a publié des duos de violon, et quelques cahiers de danses pour cet instrument.

TOGNETTI (François), né à Bologne, en 1765, fut professeur de littérature au lycée philharmonique de cette ville. En 1818, à l'occasion de la distribution des prix de cette institution, il prononça un discours qui a été

publié sous ce titre : *Discorso su'i progressi della musica in Bologna ;* Bologne, 1818, de l'imprimerie d'Annesio Nobili, in-4°. Une critique anonyme de cet écrit, dont l'auteur était un membre de la famille *Antonio degli Antonii,* parut dans le *Diario di Bologna* (juillet 1818, p. 75 et suiv.). On y reprochait à Tognetti d'avoir fait plutôt l'histoire de la décadence de la musique à Bologne, que celle de ses progrès, car il s'étend particulièrement sur le mérite des œuvres de Ramos, Espagnol, qui fonda une école de musique à Bologne, dans le quinzième siècle, sur son élève Spataro, sur le musicien-littérateur Hercule Bottrigari, sur Artusi, enfin, sur les anciens théoriciens qui s'étaient plus occupés de l'art en savants qu'en artistes. Tognetti répondit à cette critique par une brochure intitulée : *Lettere di Francesco Tognetti bolognese che servono di appendice al suo discorso su i progressi della musica in Bologna ;* Bologne, 1819, in-4° de seize pages. Ce digne professeur n'entendait guère les choses dont il parle dans ces écrits. Il vivait encore à Bologne, plus qu'octogénaire, en 1846.

TOLBECQUE (Jean-Baptiste-Joseph), né à Hanzinne (Belgique), le 17 avril 1797, fut admis au conservatoire de Paris le 12 avril 1816, et y devint élève de Rodolphe Kreutzer pour le violon. Reicha lui enseigna la science du contrepoint et de la fugue. En 1820, il entra à l'orchestre de l'Opéra italien ; mais bientôt après, s'étant livré à la composition et à l'arrangement de la musique de danse, il s'y distingua, et y ajouta le mérite de bien diriger les orchestres où l'on exécutait ce genre de musique. En 1825, il quitta le théâtre où il était attaché, et fut chargé de la direction de la danse à Tivoli et dans quelques autres jardins publics. Jusqu'au moment où Musard acquit la vogue en ce genre, Tolbecque fut le chef d'orchestre et le compositeur le plus recherché à Paris pour la musique de danse. Il fut aussi chargé de la direction des bals de la cour. Le nombre de cahiers de quadrilles de contredanses et de valses à grand orchestre de Tolbecque, arrangées en quatuor, pour le piano, ou pour divers instruments, est très-considérable ; la plupart des éditeurs de Paris en ont publié. Ayant fait partie de l'orchestre de la société des concerts du conservatoire, comme alto, dès sa création, en 1828, il y était encore, dans la même position, en 1859.

TOLBECQUE (Auguste-Joseph), frère puîné du précédent, né à Hanzinne (Belgique), le 28 février 1801, entra aussi au conservatoire de Paris, en 1816, et fut élève de Kreutzer, comme son frère. Il obtint le second prix de violon au concours de 1818, et le premier lui fut décerné en 1821. Artiste distingué, Auguste Tolbecque se fit entendre avec succès dans les concerts. En 1824, il entra à l'orchestre de l'Opéra comme un des premiers violons, et il occupa la même position dans l'orchestre de la Société des concerts du conservatoire, dès sa création, en 1828. Il y a joué des concertos avec un brillant succès.

TOLBECQUE (Charles-Joseph), second frère de Jean-Baptiste-Joseph, naquit à Paris, le 27 mai 1806. Entré au conservatoire, le 28 avril 1818, il fut, comme ses frères, élève de Rodolphe Kreutzer pour le violon, obtint le second prix de cet instrument, en 1822, et le premier, en 1824. Il fut aussi un des membres de l'orchestre primitif de la Société des concerts du conservatoire. Devenu chef d'orchestre du Théâtre des Variétés, en 1830, il écrivit pour quelques pièces représentées à ce théâtre de charmantes mélodies qui ont eu des succès de vogue. Charles-Joseph Tolbecque n'était âgé que de vingt-neuf ans lorsqu'il mourut dans cette position, le 29 décembre 1835.

TOLBECQUE (Auguste), violoncelliste, fils d'Auguste-Joseph, né à Paris, le 30 mars 1830, fut admis au conservatoire comme élève de M. Vaslin, le 8 octobre 1840, et reçut des leçons d'harmonie de M. Reber. Il obtint au concours le deuxième prix de violoncelle, en 1848, et le premier lui fut décerné, en 1849. En 1858, il s'est fixé à Niort (département des Deux-Sèvres).

TOLLIUS (Jean), né à Amersfoort, en Hollande, vers 1560, a publié de sa composition : 1° *Madrigali a 6 voci ;* Heidelberg, 1594, in-4°. 2° *Moduli trium vocum e sacris biblis assumpti ;* Heidelberg, 1597, in-4°.

TOLLIUS (Jacques), philologue hollandais, né à Utrecht, vers 1630, fit ses études à Deventer et dans sa ville natale, puis fut tour à tour commis dans une maison de librairie, secrétaire du savant Heinsius, recteur du gymnase de Gouda et professeur au collége de Duisbourg. Il voyagea en Italie, en Allemagne, et mourut dans la misère à Utrecht, le 22 juin 1696. Chauffepié a induit en erreur Forkel (1) et le savant M. Weiss (2), en disant (3) que

(1) *Allg. Litter. der Musik*, page 86.

(2) *Biografie universelle, ancienne et moderne*, t. XLIV, page 112.

(3) *Nouveau dictionnaire historique et critique*, t. IV, page 465, note L.

Tollius a donné une version latine de l'ouvrage de Bacchini *De Sistris*, etc. J'ai fait voir, à l'article qui concerne Bacchini (*voyez* ce nom), que cet ouvrage a été publié en latin par l'auteur; Tollius en donna seulement une deuxième édition intitulée : *De Sistris eorumque figuris ac differentia* (Trajecti ad Rhenum, 1696, in-4° de trente-six pages avec une planche), et y ajouta une petite dissertation de sept pages sur le même sujet, sous le titre : *De sistrorum varia figura*. Ces deux morceaux ont été insérés par Grævius dans son *Thesaurus antiquitatum romanarum*, t. VI, p. 407 et suivantes, et par Ugolini dans le *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, t. XXXII, Tollius nous apprend, dans son épître dédicatoire, qu'il n'a été que l'éditeur de l'ouvrage de Bacchini, et qu'il l'a fait réimprimer à cause de sa rareté excessive, et parce qu'elle était inconnue dans son pays : *Bacchini dissertatio est de sistris : quam in Italia mihi dono datam, et his in locis nunquam visam, ibidem etiam perraram, typis hic iterum me mandaturum suscepi.*

TOLOMAS (le P. Charles-Pierre-Xavier), jésuite, naquit à Avignon en 1705, et mourut à Lyon, en 1763. Il s'était consacré fort jeune à la carrière de l'enseignement, et avait été envoyé à la maison de Lyon pour professer les belles-lettres au collége de la Trinité. Admis à l'Académie des sciences et arts de cette ville, il en fut un des membres les plus actifs; mais une discussion qu'il eut, en 1755, avec les amis de d'Alembert et les encyclopédistes l'obligea à donner sa démission. Le P. Tolomas a fait imprimer des ouvrages sur divers sujets, et a laissé en manuscrit plusieurs dissertations composées pour les Mémoires de l'Académie dont il était membre : au nombre de celles-ci on remarque deux mémoires sur la *Mélographie ou déclamation notée des anciens*. Ces mémoires se trouvent parmi les manuscrits de la Bibliothèque de Lyon sous le n° 965, in-fol. De Landine a indiqué le contenu de ces dissertations dans son Catalogue raisonné des manuscrits de cette bibliothèque.

TOMASCHECK (Jean-Wenceslas), compositeur et organiste distingué, est né à Skatsch, en Bohême, le 17 avril 1774. Dès son enfance, il étudia les principes de musique et le violon à Chrudim, sous la direction de Wolf, directeur du chœur de l'église de cette ville, puis il se livra à l'étude de l'orgue et de la basse continue. En 1787, il fut admis dans un couvent de dominicains à Iglau, en qualité de contralto, et pendant trois ans, il y suivit des cours d'humanités et y reçut des leçons de clavecin. Trois ans après, il se rendit à Prague, pour y suivre les cours de l'université et perfectionner ses connaissances musicales. La lecture des ouvrages théoriques de Marpurg, Kirnberger, Mattheson, Türk, Vogler et autres savants musiciens de l'Allemagne, compléta son instruction; mais les voyages de Mozart dans la capitale de la Bohême et les chefs-d'œuvre qu'il y écrivit décidèrent plus encore de la vocation de Tomascheck pour la composition. Cependant, il se destinait à la profession d'avocat, et ne se proposait de cultiver la musique que comme amateur; cependant après avoir entendu sa *Leonora*, cantate de Bürger, qui obtint un très-grand succès, le comte de Bucquoy, noble protecteur des arts à Prague, l'engagea à renoncer au barreau, et lui créa une position indépendante en lui confiant la direction de sa musique. Dès lors, Tomascheck se livra avec ardeur aux travaux de la composition, et produisit un grand nombre d'ouvrages qui jouissent en Allemagne et particulièrement en Bohême d'une grande réputation, mais qui sont peu connus en France. Les critiques allemands s'accordent dans les éloges qu'ils donnent aux productions de cet artiste : « Elles ont (dit l'auteur de la monographie de Tomascheck) un caractère particulier dans les idées et dans la facture; elles sont riches d'harmonie, savantes sans pédantisme, originales, pleines de feu, d'énergie et de mélodie ; enfin, elles portent le cachet de la grâce et de la fantaisie (1). » Il serait difficile de faire un éloge plus complet. Nægeli donne aussi la qualification d'*inventeur* au compositeur bohème, dans un discours prononcé à la Société musicale de Zurich, en 1812 (2). Tomascheck ne fut pas seulement un compositeur de grand mérite, car il ne se distingua pas moins comme professeur de son art. Au nombre des bons élèves qu'il a formés, on remarque Würfel, Dreyschock, Schulhoff, Kuhe, Tedesco et Boklet. Il est mort à Prague, le 3 avril 1850, à l'âge de soixante-seize ans.

Les principales compositions de Tomascheck sont celles-ci : 1° *Missa cum graduali et of-*

(1) Sie sind ingesammt eigenthümlich in den Ideen, wie in der Ausarbeitung, reich an Harmonie, gelehrt ohne trockenen Pedantismus, ungesucht originell, streng consequent neu an Thematen, energisch, feurig, kräftig und rein melodisch, voll Phantasie, Anmuth und Grazie, etc.

(2) *Voyez* la Gazette musicale de Leipsick, XIV° ann., page 730.

fertorio, à quatre voix et orchestre, op. 46; Prague, Enders. Il y a eu deux éditions de cet ouvrage. 2° *Hymni in sacro pro defunctis cantari soliti*, etc., à quatre voix et orchestre, op. 70; Prague, Berra; Mayence, Schott. 3° *Séraphine,* opéra représenté au théâtre national de Prague, en 1811. 4° *Léonore,* ballade de Bürger, arrangée pour piano, op. 12; Prague, 1808. 5° Cantate pour le troisième mariage de l'empereur François I^er^, avec orchestre. 6° *Hector et Andromaque* (poëme de Schiller). 7° Poëmes lyriques de Schiller à voix seule avec piano, op. 29; Leipsick, Hofmeister. 8° Poésies de Gœthe, à voix seule avec piano, neuf recueils; Prague, Enders. 9° Poésies d'Ébert *idem,* op. 69; Prague, Kronberger. 10° *L'Adieu de Marie Stuart à la France,* en bohême, allemand, français et anglais, à voix seule et piano, op. 49; Prague, Enders. 11° *Beatrice,* cantate à grand orchestre. 12° *La Fondation de l'abbaye de Hohenfurth*, ballade à voix seule et piano; Prague, Enders. 13° Six chants de l'épopée nationale de *Wlasta;* ibid. 14° Plusieurs recueils de chants en langues bohême et allemande, op. 2, 6, 33, 34, 48, 50, 67; Prague et Leipsick. 15° Symphonie à grand orchestre, op. 19; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 16° Concerto pour piano et orchestre, op. 18; Vienne, Haslinger. 17° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 22; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 18° Grand trio pour piano, violon et alto, op. 7; *ibid.* 19° Grande sonate (en *ut*) pour piano, op. 14; Zurich, Hug. 20° *Idem,* op. 15 (en *sol*); Leipsick, Peters. 21° *Idem,* op. 21 (en *fa*); Vienne, Haslinger. 22° *Idem,* op. 46 (en *la*); Leipsick, Hofmeister. 23° *Idem* (en *si* bémol); Zurich, Hug. 24° Rondeaux et pièces diverses pour piano, op. 11, 35, 39, 40, 41, 47, 51, 62, 63, 65, 66; Prague, Vienne, Leipsick. Tomascheck avait en manuscrit plusieurs concertos de violon avec orchestre, un grand *Requiem* (en *ut* mineur) avec orchestre, un autre *Requiem* à voix seule avec orgue, violoncelle et contrebasse, un *Te Deum* (en *ré* majeur) avec orchestre, un *Veni sancte spiritus* (en *sol*), le *Pater noster* de Zimmermann, et les poésies de Heine, Schott, etc., avec mélodies et accompagnement de piano; la plupart de ces ouvrages ont été publiés comme œuvres posthumes.

TOMASI (Blaise), organiste à Comacchio, dans le duché de Ferrare, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Madrigali a cinque voci,* op. 1; Venise, 1611. 2° *Il secondo libro de Madrigali a cinque et a sei voci, con il basso continuo; de quali parte si potrà cantare con l'istrumento e senza; et parte necesseriamente lo ricerca, havendo posto nel fine la tavola che insegnera il modo per concertarli; in Venetia, app. Bartolomeo Magni*, 1613, in-4°. Cet ouvrage est un des premiers recueils de madrigaux écrits avec basse continue. On voit, par l'épître dédicatoire à l'évêque de Comacchio, que le premier recueil de madrigaux de Tomasi est dédié à la communauté dont il était organiste. 3° *Motetti a 2, 3 e 4 voci, con litanie a 4 voci;* ibid., 1615. 4° *XL concerti a 1-8 voci;* ibid.

TOMASINI (Louis), violoniste et compositeur, né en Italie, vers le milieu du dix huitième siècle, fut directeur d'orchestre de la chapelle du prince Esterhasy, lorsque Haydn en était le compositeur. Il était encore au service de ce prince en 1790; mais on ignore ce qu'il est devenu après cette époque. On a gravé sous son nom : 1° Trois duos pour deux violons; Vienne, Mollo. 2° Douze variations pour violon seul. Cet artiste a laissé en manuscrit deux concertos pour violon et orchestre, douze quatuors pour deux violons, alto et basse, et des sonates pour violon seul.

Un violoniste, nommé *Tomasini*, était, en 1834, maître de concert à Neustrelitz; il joua à La Haye, en 1840, et à Dusseldorf, en 1845; il n'est nullement vraisemblable qu'il y ait identité entre lui et le chef d'orchestre de la chapelle du prince Esterhazy.

TOMEONI (Florido), né à Lucques, en 1757, fit ses études au Conservatoire de Naples, puis alla se fixer à Paris, en 1783, et s'y livra à l'enseignement du chant et de l'accompagnement. Il y établit un magasin de musique, qu'il céda ensuite à madame Duhan, dont le fonds de commerce a passé entre les mains de Dufaut et Dubois, et en dernier lieu dans celles de Schonenberger. Tomeoni est mort à Paris, au mois d'août 1820, laissant une fille (*Erminie Tomeoni*), élève du Conservatoire, qui, après avoir été professeur de piano, a chanté l'opéra-comique à Bruxelles et dans plusieurs autres villes, puis s'est rendue en Italie et a chanté au théâtre de *la Pergola* de Florence, en 1844. Dans l'année suivante, elle reçut un engagement pour le théâtre de Mexico, s'embarqua à Gênes pour cette destination sur un navire qui fit naufrage, et recueillie dans la chaloupe avec quelques-uns de ses compagnons d'infortune, ne parvint à un des ports de l'Amérique qu'après avoir souffert pendant dix-sept jours les horreurs

de la faim et de la soif. Après cette époque, on ne retrouve plus ses traces. Tomeoni s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Méthode qui apprend la connaissance de l'harmonie et la pratique de l'accompagnement, selon les principes de l'école de Naples;* Paris, 1798, in-4°. 2° *Théorie de la musique vocale, ou des dix règles qu'il faut connaître et observer pour bien chanter ou pour apprendre à juger soi-même du degré de perfection de ceux que l'on entend;* Paris, Pougens, an VII (1799), in-8° de cent trente-huit pages. Il y a de bonnes choses dans cet ouvrage, dont Pougens a corrigé le style. 3° Sonate pour le piano; Paris, chez l'auteur. 4° *Le Rossignol et la Fauvette*, cantate avec orchestre ou piano; *ibid.*, 1798. 5° Rondo pour soprano et orchestre ou piano; *ibid.* 6° *Paul au tombeau de Virginie*, pour voix seule, avec clavecin ou orchestre; *ibid.* 7° Romance et trois petits airs avec accompagnement de piano; *ibid.*

TOMEONI (Pellegrino), frère du précédent, né à Lucques, en 1759, fit ses études musicales à Florence, sous la direction de Louis Braccini, élève du P. Martini, et se fixa dans cette ville, où il se livra à l'enseignement du chant et de l'accompagnement. Il y vivait dans les premières années du dix-neuvième siècle. On a de lui un ouvrage élémentaire intitulé : *Regole pratiche per accompagnare il basso continuo, esposte in dialoghi per facilitarne il possesso alla principiante gioventù;* Florence, 1795, in-4°. L'abbé Santini (*voyez* ce nom) possède en partition *Le Salmi del vespro a 4 voci*, sous le nom de cet artiste.

TOMISCH (Flosculus), né à Eippel, en Bohême, en 1756, fit ses humanités au gymnase académique de Prague, et entra dans l'ordre des frères de la charité. Quelques années après son entrée dans le couvent de Prague, il fut envoyé à celui de Vienne, et obtint dans cette ville le doctorat en chirurgie et pharmacie. De retour à Prague, il y vivait encore en 1796, et s'y faisait remarquer par ses talents sur le piano, le violon, le violoncelle et la viole d'amour. On a publié de ce religieux à Vienne, Offenbach et Londres : 1° Trois sonates pour piano et violon, op. 1. 2° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 2. 3° Trois trios concertants pour piano, violon et violoncelle, op. 3. 4° Trois *idem*, op. 4. 5° Ouverture pour piano, violon et violoncelle. 6° Trois sonates pour piano et violon, op. 13; Paris, Pleyel. Les autres ouvrages de ce compositeur me sont inconnus.

TOMKINS (Thomas), fils d'un chantre de l'église cathédrale de Glocester, naquit en cette ville dans la seconde moitié du seizième siècle. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de Byrd (*voyez* ce nom), il entra comme chanteur dans la chapelle royale, où il se trouvait déjà en 1580; puis il en fut nommé organiste. Il occupait encore cette position en 1636. En 1607, il obtint le grade de bachelier en musique de l'université d'Oxford; quelques années après, il eut la place d'organiste de la cathédrale de Worcester. On ignore la date de sa mort, mais on sait qu'il vivait encore au temps du protectorat de Cromwell. M. Farrenc possède un manuscrit original de pièces de clavecin et d'orgue de Thomas Tomkins, dont la dernière porte la date de 1654. On a, sous le nom de ce musicien : 1° *Cathedral music, or Music dedicated to the honour and service of God, and to the use of cathedrals and churches of England, especially the chapel royal of king Charles the first.* Cette collection est à cinq voix; Londres, 1623, in-4°. Une deuxième édition a été publiée à Londres, en 1668, in-4°. 2° *XXIV Songs of 3, 4, 5 and 6 parts;* Londres (sans date), in-4°. Quelques-uns des madrigaux de Tomkins ont été insérés dans la collection intitulée : *The Triumphs of Oriana.* Les pièces d'orgue et de clavecin contenues dans le manuscrit de M. Farrenc sont exactement une imitation du style de la *Tabulatura nova* de Samuel Scheidt, publiée en 1624 (*voyez* Scheidt).

TOMMASI (le P. Joseph-Marie), en latin **THOMASIUS**, prêtre de la congrégation des clercs réguliers, était fils aîné du prince de Parme, et naquit au château d'Alicate, en Sicile, le 14 septembre 1649. A l'âge de dix-sept ans, il entra dans l'ordre des Théatins. Les langues grecque, hébraïque et chaldaïque, la philosophie et les sciences furent les objets de ses constantes études, et son érudition dans les matières ecclésiastiques fut immense. Le pape Clément XI voulut récompenser ses grands travaux en le faisant cardinal, en 1712. Il jouit peu de cet honneur, car il mourut à Rome, le 1er janvier 1713. Il a été béatifié par le pape Pie VII. L'ouvrage le plus important du P. Tommasi a pour titre : *Codices sacramentorum nongentis annis vetustiores, nimirùm Libri III sacramentorum ecclesiæ. Missale Gothicum, sive gallicanum vetus. Missale Francorum. Missale Gallicanum Vetus;* Rome, 1680, in-4°. Ce livre, comme ceux du même auteur dont les

titres suivent, doivent être consultés par les historiens de la musique, pour les rapports du chant de l'église avec les anciennes liturgies. Les autres ouvrages du P. Tommasi sont : 1° *Psalterium juxta editionem Romanam et Gallicam, cum canticis, hymnarioet orationali;* Rome, 1683, in-4°. 2° *Responsorialia et Antiphonaria Romanæ ecclesiæ a S. Gregorio magno, disposita cum appendice monumentorum veterum et scholiis;* Rome, 1686, in-4°. 3° *Antiqui libri Missarum Romanæ ecclesiæ, id est Antiphonarium S. Gregorii;* Rome, 1691, in-4°. 4° *Officium Dominicæ Passionis feriæ VI Parasceve, Majoris Hebdomadæ, secundum ritum Græcorum;* Rome, 1695, in-4°. 5° *Psalterium cum canticis et versibus primo more distinctum, argumentis et orationibus vetustis,* etc.; Rome, 1697, in-4°. Tous ces ouvrages ont été réunis, avec divers opuscules du P. Tommasi, dans l'édition complète de ses œuvres donnée par le P. Vezzozi, Théatin, à Rome, 1748-1754, sept volumes in-4°.

TOMMASI (Jean-Baptiste), compositeur, né à Mantoue, vers le milieu du dix-septième siècle, n'est connu que par le titre d'un opéra sérieux qui fut représenté à Venise, en 1678. Cet ouvrage était intitulé *Sesto Tarquinio.*

TONASSI (Pietro), contrebassiste et professeur d'harmonie et de contrepoint, né à Venise dans les premières années du dix-neuvième siècle, a fait ses études théoriques de la musique sous la direction du P. Marsand (*voyez* ce nom). En 1839, il a écrit, en collaboration avec un autre Vénitien, nommé *Collaro,* un opéra intitulé *Il Castello di Woodstock.* L'ouvrage fut représenté dans la même année au théâtre *San Benedetto,* et ne réussit pas. Tonassi s'est aussi fait connaître par une traduction abrégée du traité d'harmonie de Reicha, qui a été publiée sous ce titre : *Trattato d'Armonia di Antonio Reicha, compendiato e recato dall' idioma francese nell' italiano, da Pietro Tonassi, con qualche Nota del Traduttore. Diviso in due libri; Milano, Ricordi,* 1844, in-fol. Le même musicien a publié une très-nombreuse collection de pots-pourris pour violon et pour guitare sur des motifs des opéras de Donizetti et de Verdi, ainsi que des fantaisies pour les mêmes instruments; Milan, Ricordi.

TONINI (Bernard), compositeur de musique instrumentale, né à Vérone, vers 1668, a fait imprimer les ouvrages suivants : 1° *Sonate a violini e B. C.,* op. 1a; Venise, 1693. 2° *Sonate da chiesa a tre, due violini, et organo con violoncello ad libitum;* Venise, 1695, in-4°, op. 2. La deuxième édition a paru à Amsterdam, chez Roger, sans date. 3° *Balletti da camera a violino, spinetta o violone,* op. 3, partitura in-4° obl.; Venise, 1697, deuxième édition, Amsterdam. 4° *Sonate a 2 violini, violoncello et continuo,* op. 4a.

TONNANI (Alexandre), musicien romain, fut chantre de Sainte-Marie-Majeure, dans la première moitié du dix-septième siècle. J'ai vu dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, des compositions manuscrites de Tonnani qui étaient datées de 1620; parmi ces ouvrages se trouvaient : 1° *Le quattro Antifone dell' anno della Madona a tre.* 2° *Messa a tre voci pari* (à trois voix égales). 3° *Litanie della beata Virgine a tre.* 4° *Ave Regina* pour soprano et basse continue pour l'orgue. 5° Plusieurs motets à trois voix.

TONOLINI (Jean-Baptiste), organiste à Salo, près de Brescia, naquit dans cet endroit et vécut au commencement du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Salmi a otto voci;* Venise, 1610, in-4°.

TONSOR (Michel), organiste à Dunkelsbuhl, près d'Ingolstadt (Bavière), naquit dans cette ville, ainsi qu'il le déclare au titre d'un de ses ouvrages. Son nom allemand était *Bartscherer,* qui signifie *Barbier,* et qu'on a latinisé en celui de *Tonsor.* Il vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il est connu par les compositions suivantes : 1° *Selecta quædam cantiones sacræ, modis musicis quinque vocum recens compositæ; Noribergæ, in officina Theod. Gerlacchii,* 1570, in-4° obl. 2° *Sacræ cantiones planæ novæ, quatuor, quinque et plurium vocum ita compositæ, ut ad omnis generis instrumenta accomodari possint;* ibid., 1575, in-4° obl. 3° *Cantiones ecclesiasticæ, quatuor et quinque vocum, ex sacris litteris desumptæ, quibus additi sunt Psalmi Davidis, qui in Vesperis catholicorum decantari solent; Monachii, excudebat Adamus Berg,* 1590, in-4° obl. Cet œuvre contient quatorze motets à quatre voix et quatorze motets à cinq voix. 4° *Fasciculus cantionum ecclesiasticarum quinis et senis vocibus, ad omnia genera instrumentorum accomodatus;* Dillingen, 1605, in-4°.

TORELLI (Joseph), fameux violoniste, né à Vérone, fut d'abord attaché à l'église de Saint-Pétrone à Bologne, en 1685, et devint académicien philharmonique de cette ville.

Dans la suite (en 1703), il fut nommé maître des concerts du margrave de Brandebourg-Anspach. Il est mort en 1708. Ce virtuose est l'inventeur du concerto, porté dans le siècle suivant au plus haut point de perfection par Viotti; il est au moins certain que les *Concerti grossi* de Corelli ne parurent que trois ans après ceux de Torelli, et quatre ans après la mort de ce dernier. Ses ouvrages imprimés sont : *Balletti da camera a tre, 3 violini e B. C.*, op. 1ª. 2° *Concerto da camera a due violini e basso*, op. 2ª; Bologne, 1686, in-fol. 3° *Sinfonie a 2, 3, 4 istromenti*; ibid., 1687, in-4°. 4° *Concertino per camera a violino et violoncello*, op. 4ª. 5° *Sei sinfonie a tre e sei concerti a quattro*, op. 5ª; Bologne, 1692, in-fol. 6° *Concerti musicali a quattro*, op. 6; Amsterdam. 7° *Capricci musicali per camera a violino e viola, ovvero arciliuto*, op. 7; Amsterdam, in-fol. 8° *Concerti grossi con una pastorale per il Santissimo natale*, op. 8; Bologne, 1709, in-fol. Cet œuvre, le plus beau titre de gloire de Torelli, a été publié par son frère après sa mort : il contient douze *concertos* à deux violons concertants, deux violons d'accompagnement, viole, et clavecin pour la basse continue.

TORELLI (Gaspard), compositeur de l'école romaine, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à Imola, où il fit exécuter, en 1683, l'oratorio *Betsabea*.

TORELLI (Louis). Sous ce nom d'un musicien inconnu, on a représenté à Vienne, en 1793, un petit opéra intitulé : *Die musikalische Akademie* (l'Académie de musique).

TORI ou **TORRI** (Pierre), compositeur italien, vécut en Allemagne, à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. En 1690, il était maître de chapelle du margrave de Bayreuth ; mais dans l'année suivante, il entra au service de l'électeur de Bavière, en qualité d'inspecteur de la musique de sa chambre. Il fit représenter à Munich, en 1691, *l'Ambizione fulminata*, opéra bouffe, puis, *I Pregi della primavera*. Vers 1702, il devint maître de chapelle de SS. Michel et Gudule, à Bruxelles. Hawkins rapporte que ce maître avait été élève de l'abbé Steffani, et qu'il imita le style de ce musicien célèbre, dans des duos de chant qui étaient ses meilleures compositions, et parmi lesquels on remarquait particulièrement celui qui avait pour titre *Héraclite et Démocrite*. Il ajoute que pendant la guerre de la succession, sa maison ayant été menacée de quelque dommage, le duc de Marlborough donna l'ordre de le protéger, et que, par reconnaissance, il offrit à ce célèbre général un manuscrit qui contenait un choix de ses ouvrages. Plus tard, il obtint le titre de maître de chapelle du prince électeur de Cologne. Il mourut dans cette ville, vers 1722.

TORLEZ (....), maître de musique aux académies de Grenoble et de Moulins, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. En 1767, il a publié à Paris cinq motets à voix seule avec symphonie.

Un autre musicien, nommé *Torlez*, violoniste de la Comédie Italienne, a publié, en 1783, six duos pour flûte et violon, op. 1.

TORNABOCCA (Pascal), moine célestin, né vers 1560, à Aquila, ville de l'Abruzze, au royaume de Naples, cultiva la musique avec succès et fit imprimer de sa composition *Misse a cinque voci; in Venetia, appresso Giacomo Vincenti*, 1590, in-4°. Cet ouvrage est dédié au cardinal d'Aragona.

TORNIOLI (Marc-Antoine), musicien de la cathédrale de Sienne, né dans cette ville, vers 1580, est auteur de plusieurs ouvrages de musique d'église, dont je ne connais que celui qui a pour titre : *Sacrarum cantionum, 2, 3 et 4 vocum, liber secundus; Venetiis, apud Jac. Vincentium*, 1617, in-4°.

TORRÈBE ou **TORRHÈBE**, musicien grec, était fils d'Atys, et donna son nom à une ville de Lydie. On lui a attribué l'invention du mode lydien, que d'autres ont donnée à Mélanippide, et quelques-uns à Anthippe (*voyez* ces noms).

TORRES (Melchior DE), musicien espagnol, né à Alcala de Henarès, dans la Nouvelle-Castille, au commencement du seizième siècle, est auteur d'un traité sur la musique intitulé : *Arte de la musica;* Alcala, 1554, in-fol.

TORRES MARTINEZ BRAVO (don Joseph DE), premier organiste de la chapelle royale de Madrid, né dans cette ville, en 1665, est auteur d'un traité d'accompagnement intitulé : *Reglas generales de accompañar en organo, clavicordo y harpa; en Madrid, en la imprenta di musica*, 1702, in-4° de cent soixante-trois pages.

TORRIAN (Jehan), facteur d'orgues, né à Venise, se fixa à Montpellier, vers la fin du quinzième siècle. Il construisit, en 1504, l'orgue de *Notre-Dame-des-Tables*, dans cette ville, ainsi que cela résulte d'un devis curieux rapporté textuellement par Hamel (*Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues*, t. III, p. 490 et suivantes). L'orgue dont il s'agit

était un positif de huit pieds, composé de huit registres.

TORRIANI (Jean-Antoine), compositeur, né à Crémone, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait exécuter à Fabriano, en 1687, un oratorio de sa composition intitulé : *La Conversione di San Romualdo*.

TORRIGIANI (Pierre), compositeur dramatique, naquit à Parme, d'une famille honorable, vers 1812. Après avoir fait de bonnes études littéraires et scientifiques, il s'est livré par goût à la composition qu'il cultivait en amateur. Son premier opéra, intitulé *Ulrico d'Oxford*, a été représenté au théâtre du *Fondo*, à Naples, le 11 août 1841. Une expression dramatique juste et bien sentie se faisait remarquer dans cet ouvrage, qui paraissait donner des espérances pour l'avenir; mais elles ne se sont pas réalisées. *La Sibilla*, jouée à Bologne, en 1843, et *la Sirena di Normandia*, représentée à Naples, en 1846, étaient de faibles productions qui n'ont pu se soutenir à la scène. En 1844, M. Torrigiani a épousé la cantatrice française *Hallez*, qui, à cette époque, avait de brillants succès à Naples.

TORTI ou **TORTO** (Louis), compositeur, né à Pavie, en 1547, fut maître de chapelle de l'église des Théatins, à Turin. Il a publié de sa composition : 1° *Il primo libro delle Canzoni a tre voci; in Venetia*, 1581, in-4°. 2° *Il primo libro di Madrigali a cinque voci*; ibid., 1583, in-4°. 3° *Il secondo libro delle Canzoni a tre voci*; ibid., 1583, in-4°. 4° *Il primo libro di Motetti a quattro voci; in Venetia, app. Giacomo Vincenti*, 1589, in-4°. 5° *Messa e Vespri a tre voci*, op. 6; *ibid.*, 1607, in-4°.

TOSCAN (G.-L. Georges), né à Grenoble, en 1756, fut bibliothécaire du Muséum d'histoire naturelle, à Paris, et membre de la société des sciences et de l'Académie de sa ville natale. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, on trouve une brochure intitulée : *De la musique et de Nephté* (opéra de Lemoyne), aux mânes de l'abbé *Arnaud*. Paris, de l'imprimerie de Monsieur, 1790, in-8° de vingt-huit pages. Cet opuscule a été réimprimé dans l'*Esprit des Journaux* (mai 1790, p. 250 et suivantes). On en a donné une traduction allemande dans la *Correspondance musicale* de Spire (ann. 1792, p. 250, 257 et 265).

TOSCANO (Nicolas), dominicain, né à Monte di Trapani, en Sicile, vers le milieu du seizième siècle, fit ses vœux au monastère d'Eryx. Il visita l'Italie pendant quelques années, puis se retira dans son couvent, où il mourut en 1605. Il a laissé en manuscrit quelques traités de musique qui sont dans la Bibliothèque de Palerme.

TOSI (Joseph-Félix), compositeur, né à Bologne, vers 1630, fut d'abord organiste de San Petronio, puis maître de chapelle de l'église *San Giovan' in Monte* des chanoines réguliers de Latran. Il fut agrégé de l'Académie des Philharmoniques de sa ville natale dans l'année même de la fondation de cette société, c'est-à-dire, en 1666; ce qui prouve que, dans la première édition de cette Biographie, j'ai indiqué une époque trop tardive pour la naissance de Tosi, en la plaçant vers 1650. Suivant le catalogue manuscrit de la Bibliothèque du Lycée communal de musique de Bologne, Tosi était maître de chapelle de la cathédrale de Ferrare, en 1683. Ce musicien est connu principalement comme compositeur dramatique; les opéras écrits par lui et dont on a les titres sont : 1° *Atide*, dont il composa le premier acte, et qui fut représenté, en 1679, au théâtre *Formagliari* de Bologne. 2° *Erismonda*, en 1681, au même théâtre. 3° *Trajano*, en 1684, au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, de Venise. 4° *Giunio Bruto*, en 1686, au théâtre *Formagliari*, de Bologne. 5° *Orazio*, en 1688, au théâtre Saint-Jean-Chrysostome, de Venise. 6° *Amulio e Numitore*, en 1689, au même théâtre. 7° *Pirro e Demetrio*, en 1690, au même théâtre. 8° *La Incoronazione di Serse*, en 1691, au même théâtre. 9° *Alboino in Italia*, en 1691, au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, de Venise. 10° *Età del oro* (l'Age d'or), ballet, à l'occasion du mariage du duc de Parme avec la princesse Dorothée-Sophie de Neubourg, en 1690, au petit théâtre du palais ducal de Parme. Tosi a publié de sa composition : 1° *Salmi concertati a tre e quattro voci con violini e ripieni*, op. 1; Bologne, Jacques Monti, 1683, in-4°. 2° *Cantate da Camera a voce sola, co'l basso continuo*, op. 2; *ibid.*, 1686, in-4°.

TOSI (Pierre-François), sopraniste et compositeur, était fils du précédent. Il naquit à Bologne, vers 1650, s'il est vrai, comme le prétend Galliard, traducteur anglais de son livre sur l'art du chant, qu'il mourut peu de temps après l'avénement du roi Georges II au trône d'Angleterre, à l'âge de quatre-vingts ans. Ce grand âge prouve que Gerber a été induit en erreur lorsqu'il a dit, dans son premier *Lexique des musiciens*, que Tosi chantait au théâtre de Dresde, en 1719, car il aurait eu alors soixante-neuf ans. Quanz dit aussi qu'il

le connut à Londres, en 1724, dans un âge très-avancé. Tosi avait chanté dans les principales villes de l'Europe, lorsqu'il se rendit en Angleterre, en 1692. Hawkins rapporte (1) des extraits de la *Gazette de Londres*, du 3 avril et du 20 octobre 1693, qui renferment des annonces de concerts donnés à ces époques par Tosi. Depuis lors, il séjourna presque toujours dans cette ville, à l'exception d'un voyage qu'il fit à Bologne, en 1723, pour y faire imprimer son livre sur l'art du chant. Au commencement de l'année suivante, il était déjà de retour à Londres. La noblesse anglaise avait pour lui beaucoup de considération. Lorsque lord Peterborough revint de son ambassade d'Espagne, il donna un logement à Tosi dans sa maison, et celui-ci y finit ses jours. Galliard nous apprend que cet habile maître de chant se livra à la composition après la perte de sa voix, et qu'il écrivit des cantates excellentes, dont les copies se trouvent en Angleterre. L'ouvrage par lequel Tosi a établi sa réputation sur une base solide a pour titre : *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato; in Bologna per Lelio della Volpe*, 1723, in-8° de cent dix-huit pages. Je possède un exemplaire de cet ouvrage qui a appartenu à Horsley (*voyez* ce nom), et pour lequel on a imprimé un nouveau titre, suivi d'une épître dédicatoire à lord Peterborough. Le titre porte : *Opinioni de' Cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato Di Pierfrancesco Tosi, academico Filarmonico, Dedicate a sua eccellenza Mylord Peterborough generale di sbarco dell'armi Reali della gran Brettagna*, sans nom de lieu ni date ; mais à la fin se trouvent l'approbation et l'*Imprimatur* qui sont au commencement du volume dans les autres exemplaires, et au bas de la page, on lit : *in Bologna per Lelio della Volpe*, 1723. Il est vraisemblable que l'exemplaire a été ainsi arrangé pour être présenté à lord Peterborough. Les principes de l'ancienne et belle école du chant italien sont exposés dans cet ouvrage avec clarté, et sont accompagnés d'observations qui démontrent que Tosi fut un grand maître dans cet art. Jean-Ernest Galliard a donné une traduction anglaise de ce livre accompagnée de notes, à laquelle Burney accorde des éloges, et que Hawkins critique amèrement. Cette traduction a pour titre : *Observations on the florid song or sentiments of the ancient and modern singers*; Londres, 1742, in-8°. Agricola en a aussi publié une traduction allemande intitulée : *Anleitung zur Singkunst*; Berlin, 1757, in-4°.

(1) *History of the science and practice of Music*, t. V, page 5.

TOSONE (Maratto), compositeur génois, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il est connu par les ouvrages intitulés : 1° *Il primo libro di Madrigali a quattro voci; Genova, app. Girolamo Bartoli*, 1590, in-4°; 2° *Il primo libro de Mottetti a cinque voci*; ibid., 1595, in-4°.

TOSSARELLI (Pierre), chanoine d'Aqui, né à Bénévent, fut amateur distingué dans le seizième siècle. Il a publié de sa composition : *Madrigali a sei voci*, Milan. 1570, in-4°.

TOST (Jean), négociant à Vienne, violoniste et amateur de musique distingué, a fait représenter à Presbourg, en 1795, les petits opéras suivants de sa composition : *Mann und Frau* (Homme et femme), *Wittwer und wittwe* (Veuf et veuve), *der Sonderling* (l'Homme bizarre), *der Lügner* (le Menteur), *Figaro*. M. Tost a dirigé, dans les premières grandes exécutions musicales de la Société des Amis de la musique des États autrichiens, *la Fête d'Alexandre*, de Hændel, et *la Jérusalem délivrée*, de Stadler.

TOUCHARD-LAFOSSE (G.), historien et romancier, né à La Châtre (Sarthe), le 8 août 1780, a publié un grand nombre d'ouvrages qui n'ont pas de rapport avec l'objet de cette Biographie ; il n'est cité ici que pour le livre intitulé *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra*, depuis 1667 jusqu'en 1844 ; Paris et Blois, 1844, deux volumes in-8°, ou quatre volumes in-12. On trouve, dans cet ouvrage, quelques bons renseignements historiques concernant l'administration de l'Opéra et les ouvrages représentés à ce théâtre depuis le commencement du dix-neuvième siècle.

TOUCHEMOULIN (Joseph), né à Châlons, en 1727, se livra de bonne heure à l'étude du violon, et se fit entendre avec succès au concert spirituel de Paris, en 1754. Ayant été admis ensuite dans la chapelle du prince électeur de Cologne, il obtint de ce prince la permission de faire un voyage en Italie, pour perfectionner son talent par les leçons de Tartini. De retour à Bonn, il obtint le titre de maître de chapelle, et en remplit les fonctions jusqu'à la mort du prince ; puis il entra au service du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne, en la même qualité. Il est mort dans cette ville, en 1801. Cet artiste a laissé en manuscrit des messes, vêpres, litanies, psaumes, motets, opéras, symphonies et concertos.

TOULMON (Auguste **BOTTÉE DE**). *Voyez* **BOTTÉE DE TOULMON.**

TOULOUSE (Pierre), professeur de musique et guitariste français, vivait à Jéna, en 1800, et y publia un journal de chant avec accompagnement de guitare. On connaît sous son nom une *Étude pour guitare, ou trois grandes sonates et variations pour cet instrument, avec accompagnement d'alto;* Brunswick, Speer.

TOUR (Jehan, ou Jehannet, ou Jehannot **DE LA**) était maître des enfants de chœur de la chapelle de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, dès 1427; il était conséquemment musicien distingué, car il devait faire l'éducation musicale de ces enfants et les rendre capables de chanter d'après la notation si hérissée de difficultés, en usage à cette époque (1). Jehan de La Tour se retrouve en quatrième, comme chapelain ou chantre de musique dans l'état du même prince dressé en 1452 (2). Enfin, il figure encore dans un état de la chapelle fait en 1465 (3); mais il disparait de la chapelle de Charles le Téméraire en 1467 (4): il était mort alors ou mis à la retraite à cause de son grand âge. Jehan de La Tour a sans doute écrit des motets et des chansons à trois voix, comme le faisaient de son temps les chantres assez habiles pour obtenir des fonctions de maîtres; mais on n'en a rien retrouvé jusqu'à ce jour.

TOUR (Jean **LA**). *Voyez* **LATOUR.**

TOUR et TAXIS (le prince Alexandre-Ferdinand **DE LA**), en allemand **THURN und TAXIS**, issu de la noble famille de ce nom, dont un des ancêtres s'est immortalisé, dans le quinzième siècle, par l'invention des postes, naquit à Ratisbonne, vers 1735. Après avoir fait, sous la direction de Riepel, des études d'harmonie et de composition, il alla passer quelques années à Venise et à Padoue, devint l'élève et l'ami de Tartini, qui lui laissa, en mourant, les manuscrits de ses compositions, et composa lui-même beaucoup de symphonies, de messes, de cantates, et d'autre musique d'église et de chambre dont Burney entendit quelques morceaux à Venise, en 1770, et qu'il cite avec éloge. Le prince de la Tour et Taxis était habile violoniste, jouait bien du clavecin et de l'orgue, et chantait avec goût. Mécontent de l'analyse faite par J.-J. Rousseau du système de Tartini, il en fit une critique qui parut sous ce titre : *Risposta di un anonimo al celebre Signor Rousseau circa al suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del Sig. G. Tartini; in Venezia*, 1769, in-8°.

TOURNATORIS (.......), et non pas **TOURNATOIRE**, comme écrivent Lichtenthal et Ferd. Becker, était facteur d'instruments et accordeur de pianos à Paris; il mourut au mois d'avril 1813. C'était un original, plus près de la folie que du bon sens, enthousiaste de son métier, et qui en parlait avec emphase. Il a fait imprimer sur ce sujet un écrit intitulé : *L'Art musical relatif à l'accord de piano, suivi de deux sonnets, de trois stances, et de l'art de faire la conquête des belles;* Paris, l'auteur, sans date (1810), in-8° de seize pages.

TOURTE (François), célèbre fabricant d'archets, naquit à Paris, en 1747, et mourut dans cette ville, au mois d'avril 1835, dans sa quatre-vingt-huitième année. Son père, qui exerçait la même profession, fut le premier qui supprima la petite crémaillère des archets, laquelle servait à tendre les crins en reculant la hausse d'un ou de plusieurs crans, et qui la remplaça par la vis et l'écrou, moyen simple et facile pour augmenter insensiblement la tension ou la diminuer. Le frère aîné de François Tourte succéda à son père dans la fabrication des archets; quant à lui, il se livra à l'étude de l'horlogerie, à laquelle il dut l'habileté et la délicatesse de main qui, plus tard, lui furent très-utiles dans la confection des archets. Dégoûté de sa profession, après huit années passées dans les ateliers des horlogers de Paris, parce qu'il n'y trouvait pas un revenu suffisant pour ses besoins, il résolut d'embrasser l'état de son père et de son frère. Ses premiers essais dans la fabrication des archets furent faits avec des douves de tonneaux, parce que les bois précieux des îles l'auraient obligé à faire des dépenses trop considérables. Dès qu'il eut acquis de l'habileté dans son art, il substitua aux bois alors en usage le fernambouc, qui réunit la légèreté et la flexibilité à la fermeté. Vers cette époque, Viotti arriva à Paris. Bientôt convaincu de la supériorité de Tourte sur les autres fabricants d'archets, il lui demanda de chercher le moyen d'empêcher le crin de se rouler en le maintenant également étendu sur la hausse. Tourte résolut le

(1) « Jehannot de la Tour, maistre des quatre enfants » de la chapelle de Monseigneur, les aulcuns desquels » ont continuellement esté au service et ès la compagnie » de Mondit seigneur, et les autres ès la ville de Lille » pour apprendre aux escoles. » (Voyez le livre du comte Léon De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, preuves, p. 383.)

(2) Registre n° 1921 fol. vij-xxij de la chambre des comptes, aux Archives du royaume de Belgique.

(3) Registre n° 1922, fol. cxxx recto, *idem*.

(4) Registre n° 1923, *idem*.

problème par le moyen de la virole qui termine la partie supérieure de la hausse et maintient le crin en mèche plate. Il les fit d'abord en étain, puis en argent. Enfin, il compléta son perfectionnement par la lame de nacre dont il couvrit la partie du crin qui repose sur la hausse, et qu'il maintint par la virole. Les archets ainsi construits furent appelés *archets à recouvrement*. Ces innovations ont été imitées depuis lors par tous les fabricants d'archets ; mais il est une partie importante de l'art dans laquelle Tourte n'a point été égalé, à savoir la coupe de la baguette qui, par une heureuse courbe, maintient la fermeté des fibres du bois et les empêche de dévier. Telle était l'habileté de Tourte dans le tracé de cette courbe, en raison du bois dont il faisait usage, que ses archets sont aujourd'hui recherchés comme le sont les instruments de Stradivari et de Guarneri. Il les vendait soixante-douze francs, lorsqu'ils étaient à recouvrement : aujourd'hui leur prix s'élève jusqu'à cent cinquante ou deux cents francs. Les archets de violoncelle, plus rares que ceux de violon, se vendent même quelquefois trois cents francs. Tourte ne cessa ses travaux qu'à l'âge de quatre-vingt-cinq ans ; l'affaiblissement de sa vue l'obligea alors à prendre du repos. Il ne connut que deux passions, qui furent son art et le plaisir de la pêche. Pour se livrer à cet innocent délassement, il avait un petit bateau sur la Seine. Dans la belle saison, il cessait son travail à quatre heures de l'après-midi, se rendait à son bateau, et y restait jusqu'à la nuit. De retour chez lui, il soupait souvent du fruit de sa pêche, se couchait de bonne heure et se levait de grand matin. Cette existence régulière et monotone fut la seule qu'il connut ; néanmoins le mal sérieux de l'ennui lui fut toujours étranger. Dans un art modeste, dont l'existence est à peine connue des gens du monde, Tourte s'est fait une grande renommée, sans la désirer et sans avoir conscience des droits qu'il y avait. Par son habileté, par la justesse de son coup-d'œil, il a eu une grande part à la formation de l'école moderne du violon, car c'est lui qui a créé l'instrument indispensable aux délicatesses du jeu des virtuoses.

TOUZÉ (l'abbé), chanoine honoraire de Reims, vicaire de Saint-Gervais, à Paris, et membre de la commission instituée par les archevêques de Reims et de Cambrai pour la révision du Graduel et de l'Antiphonaire, a publié une *Méthode élémentaire de plain-chant appliquée à l'édition de la commission de Reims et de Cambrai*, deuxième édition; Paris, Jacques Lecoffre et Cᵉ, 1854, in-12.

TOURTERELLE. *Voy.* **HERDLISKA.**

TOVAR (FRANÇOIS), musicien espagnol, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *Libro de musica practica*, dont il a été fait trois éditions à Barcelone, la première en 1510, la seconde en 1519, et la dernière en 1550, toutes in-4°, et de la plus grande rareté.

TOWSEND (JEAN), flûtiste anglais, né dans le comté d'York, n'était âgé que d'un an lorsque sa famille alla s'établir à Liverpool. A l'âge de dix ans, il apprit à jouer de la flûte et reçut des leçons de Georges Ware pour cet instrument. Parvenu à l'âge de quinze ans, il joua des solos dans les concerts, et se fit admirer par sa hardiesse dans les traits difficiles. En 1824, il brillait encore à Liverpool. On a gravé de sa composition une méthode complète de flûte (*New and complete flute preceptor*), sept airs variés pour cet instrument, plusieurs œuvres de duos pour deux flûtes, des chansons anglaises, et des rondos brillants pour le piano.

TOZZI (ANTOINE), compositeur, né à Bologne, en 1736, fut élève du P. Martini. Après avoir achevé ses études, il composa beaucoup de musique d'église, de chambre et de théâtre, qui lui fit en peu de temps une brillante réputation. En 1765, il entra au service du duc de Brunswick, en qualité de maître de chapelle. Parmi les ouvrages qu'il y écrivit, on cite l'*Andromacca*, en 1765, et le *Rinaldo*, en 1775. Il avait donné précédemment en Italie le *Tigrane*, en 1762, et l'*Innocenza vendicata*, l'année suivante. Après la mort du duc de Brunswick, il alla écrire, à Munich, *la Serva astuta*, en 1785, puis il se rendit en Espagne, et donna au théâtre de Barcelone *la Caccia d'Enrico IV*, en 1788; *Orfeo*, en 1789 ; l'oratorio *Santa Elena al Calvario*, en 1790, à Madrid, où il avait accepté la place d'accompagnateur au clavecin, et, en dernier lieu, *Zemire et Azor*, à Barcelone, en 1792. Il retourna ensuite à Bologne, où il vivait encore en 1812. Tozzi avait été élu membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, en 1761 ; il fut prince de cette société, en 1769.

TRABACCI (JEAN-MARIE), organiste de la chapelle royale de Naples, né dans la dernière moitié du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Ricercari per l'organo, libro primo*; Naples, 1603, in-fol. 2° *Il libro primo de' madrigali a cinque voci*; Venise, Gardane, 1608. 3° *Il secondo libro de' madri-*

gali a cinque voci, ibid. 4° *Ricercari per l'organo*; Naples, 1616, in-fol.

TRABATTONE (Éliseo), organiste de l'église Saint-Victor, à *Varèse*, dans le Milanais, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Messe, motetti, magnificat, falsi bordoni e litanie della B. V. a quattro e cinque voci*; Milan, Georges Rolla, 1625. 2° *Messa, Salmi con Litanie della Beata Vergine a 5 voci*, op. 6; ibid., 1638. Les autres ouvrages de cet artiste me sont inconnus.

Un autre musicien, nommé *Barthélemi Trabattone*, vraisemblablement de la même famille, a publié deux œuvres de sa composition dont je n'ai pas trouvé les titres dans les catalogues des grandes collections. Ce musicien ne m'est connu que par un ouvrage posthume intitulé : *Teatro musicale, opera postuma data in luce da Carlo Ambrogio Rotandi, musico della Metropola di Milano*, op. 3, *dove sono Mottetti, Messe, Salmi, Litanie della Beata Vergine a quattro voci*; Milan, per Francesco Vigone, 1685, in-4°.

TRADITI (Paul), compositeur de l'école romaine, maître de chapelle de l'église Saint-Jacques et Saint-Alphonse des Espagnols, à Rome, au commencement du dix-septième siècle, est connu par l'ouvrage intitulé : *Salmi, Magnificat, con le quattro antifone per i vespri a otto voci*; Rome, 1620, in-fol.

TRAEG (André), compositeur à Vienne, dans les dernières années du dix-huitième siècle, a publié six fantaisies pour flûte, op. 1; Vienne, 1798, et a laissé en manuscrit six symphonies à grand orchestre, des chansons allemandes et des danses.

TRAEG (Jean), parent du précédent et marchand de musique à Vienne, a publié, en 1799, un bon catalogue de son établissement, en trois cents pages in-8°, où l'on trouve l'indication de beaucoup d'œuvres de musique d'église et autres en manuscrit.

TRAEG (Antoine), violoncelliste, fils d'André, né à Vienne, en 1818, commença l'étude de la musique dès l'âge de six ans, et suivit pendant plusieurs années les cours du Conservatoire de cette ville, où il reçut des leçons du professeur Merk (*voyez* ce nom). Le 28 février 1846, il fut nommé professeur de violoncelle au Conservatoire de Prague; mais, par des motifs inconnus, il quitta cette position à la fin du mois d'avril 1852, pour retourner à Vienne, où il est mort, le 17 juillet 1860, à l'âge de quarante-deux ans. Cet artiste a publié, à Vienne et à Prague, quelques compositions pour son instrument.

TRAEGER (....), professeur de dessin de l'école de Bernebourg, en 1792, a inventé un instrument à clavier et à frottement auquel il donnait le nom de *Stahlclavier* (clavecin d'acier), dont on trouve la description dans le journal de musique de Berlin intitulé (*Berliner musikalische Monatschrift*, p. 24). Cet instrument était composé de tiges métalliques mises en vibration par le frottement d'un ruban enduit de colophane, mû par une pédale à manivelle, au moyen de la pression opérée par les touches d'un clavier.

TRAETTA (Thomas), célèbre compositeur de l'école napolitaine, naquit le 10 mai 1727, à Bitonto, dans le royaume de Naples (1). Admis au Conservatoire de *Loreto*, à l'âge de onze ans, il y devint élève de Durante (2). Après dix années d'étude, l'instruction de Traetta, dans toutes les parties de la musique, se trouva complète; il sortit du Conservatoire, en 1748, se livra à l'enseignement du chant, et composa pour les églises et les couvents de Naples des messes, vêpres, motets et litanies, qu'on y trouve encore en manuscrit. En 1750, son opéra sérieux *Il Farnace* fut représenté au théâtre Saint-Charles, et obtint un succès si brillant, qu'on lui demanda pour la même scène six opéras qui se succédèrent sans interruption. Appelé à Rome, en 1754, il y donna au théâtre Aliberti *l'Ezio*, considéré à juste titre comme un de ses plus beaux ouvrages. Dès lors sa réputation s'étendit dans toute l'Italie; Florence, Venise, Milan, Turin se le disputèrent et applaudirent à ses succès; mais des propositions avantageuses qui lui furent faites par le duc de Parme en arrêtèrent

(1) Gerber avait dit, dans son premier Lexique des musiciens, que Traetta naquit à Naples vers 1738 (*um das Jahr* 1738). Choron et Fayolle, en le copiant dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*, ont fixé la date de la naissance de ce compositeur à la même année, et ont été suivis par tous les biographes. Le lieu et la date que j'indique se trouvent au bas d'un portrait gravé à Londres, par Ghinocchi, en 1776, pendant le séjour de Traetta en cette ville.

(2) Dans la première édition de cette biographie, j'ai suivi les renseignements recueillis à Naples, par Burney, sur les conservatoires et sur les maîtres qui y ont enseigné, ainsi que sur les plus célèbres artistes qui s'y sont formés. Burney tenait ces renseignements de Barbella, élève de Léo (Voyez *The present state of Music in France and Italy*, p. 366); mais le marquis de Villarosa paraît avoir puisé à des sources plus authentiques, pour l'histoire de ces écoles et des maîtres qui les dirigeaient : je l'ai pris pour guide dans cette nouvelle édition, toutefois avec la réserve nécessaire.

le cours, car il accepta le titre de maître de chapelle de ce prince, et fut chargé d'enseigner l'art du chant aux princesses de la famille ducale. Laborde dit (*Essai sur la musique*, t. III, page 250), que Traetta changea dès lors son style, et qu'il imita, dans ses opéras, le goût français, qui était celui de la cour de Parme. Je n'ai pu vérifier l'exactitude de ce fait sur les opéras composés dans cette ville; mais je n'ai trouvé aucune trace de ce style dans *l'Armida*, ni dans *l'Ifigenia*, qu'il écrivit à Vienne à la même époque (1760), et dont j'ai examiné avec attention les partitions à la bibliothèque du Conservatoire de Naples.

Le premier ouvrage composé à Parme par Traetta fut *Ippolito ed Aricia*, représenté en 1759, et repris en 1765, pour le mariage de l'infante de Parme avec le prince des Asturies. Son succès fut si brillant, que le roi d'Espagne accorda une pension au compositeur, en témoignage de sa satisfaction. Dans la même année (1759), Traetta fut appelé à Vienne pour y écrire *l'Ifigenia*, un de ses plus beaux ouvrages. De retour à Parme, il y donna *la Sofonisba*. Une anecdote relative à cet ouvrage paraît être l'origine de ce que rapporte Laborde concernant la transformation du style de ce compositeur pendant son séjour à Parme. Dans une situation dramatique où l'accent d'un personnage devait être déchirant, Traetta crut ne pouvoir mieux faire que d'écrire au-dessus de la note ces mots : *un urlo francese* (un cri français). Après *la Sofonisba*, il retourna à Vienne pour y composer *l'Armida*, qui est aussi considérée comme une de ses plus belles partitions. Cet opéra et *l'Ifigenia* furent joués ensuite dans presque toute l'Italie, et accueillis avec enthousiasme. Après la mort de l'infant don Philippe, duc de Parme, au mois de décembre 1765, Traetta fut appelé à Venise, pour y prendre la direction du Conservatoire appelé *l'Ospedaletto*; mais il ne garda cette place que deux ans, ayant consenti à succéder à Galuppi comme compositeur à la cour de Catherine, impératrice de Russie. Il partit au commencement de 1768 pour Pétersbourg, et Sacchini (voyez ce nom) lui succéda à *l'Ospedaletto*. La plupart des biographes disent que le lendemain de la première représentation de *la Didone abbandonata*, l'impératrice de Russie envoya à Traetta une tabatière en or ornée de son portrait, avec un billet de sa main où elle disait que *Didon lui faisait ce cadeau* : on a confondu dans cette anecdote Traetta et Galuppi qui avait écrit, quelques années auparavant, un opéra sur le même sujet à Pétersbourg, et qui reçut en effet ce message de l'impératrice. *La Didone* de Traetta avait été composée à Parme, en 1764.

Après sept années de séjour à la cour de Catherine II, cet artiste célèbre, sentant sa santé affaiblie par la rigueur du climat, demanda son congé, qu'il n'obtint qu'avec peine, et s'éloigna de la Russie, vers la fin de 1775, pour aller à Londres, où l'avait précédé le bruit de ses succès. Mais soit que le sujet de l'opéra qu'on lui avait confié dans cette ville ne l'eût pas inspiré, soit que le mauvais état de sa santé n'eût pas laissé à son talent toute sa vigueur, son drame de *Germondo*, représenté au théâtre du roi, au printemps de 1776, ne parut pas digne de sa haute réputation. Le froid accueil fait à cet ouvrage et à un recueil de duos italiens qu'il fit graver à Londres vers le même temps, le décida à quitter cette ville, dans la même année, et à retourner en Italie, où il espérait retrouver des forces. Mais dès ce moment, sa santé fut languissante. Il écrivit encore quelques opéras à Naples et à Venise, mais on n'y trouvait plus le même feu que dans ses anciennes productions. Le 6 avril 1779, il mourut à Venise (1), avant d'avoir atteint l'âge de cinquante-deux ans.

Doué au plus haut degré du génie dramatique; plein de vigueur dans l'expression des sentiments passionnés; hardi dans les modulations, et plus enclin que les musiciens italiens de son temps à faire usage de l'harmonie chromatique de l'école allemande, Traetta paraît avoir conçu la musique de théâtre au point de vue où Gluck s'est placé quelques années plus tard, sauf la différence des tendances mélodiques, qui sont plus marquées dans les œuvres du compositeur italien que dans les productions de l'auteur allemand. Dans le pathétique, Traetta atteint quelquefois le sublime, comme on peut le voir dans l'air de *Semiramide* qui a été inséré dans la *Méthode de chant du conservatoire de Paris* (p. 274 et suiv.). Quelquefois il oubliait que le goût de ses compatriotes répugnait alors à ces accents énergiques, et qu'ils préféraient la mélodie pure au partage de leur attention entre la mélodie et l'harmonie; mais lorsqu'il apercevait dans son auditoire la fatigue de cette attention, pendant les premières représentations de ses ouvrages, où il était assis au clavecin, convaincu qu'il était du mérite et de l'importance de certains morceaux, il avait l'habitude de

(1) Voyez Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII*, part. III, p. 208.

s'adresser aux spectateurs en leur disant : *Signori, badate a questo pezzo* (Messieurs, faites attention à ce morceau), et le public applaudissait presque toujours à cette expression naïve du juste orgueil d'un grand artiste.

Les titres de tous les opéras de Traetta ne sont pas connus : voici ceux que j'ai pu retrouver : 1° *Farnace*, à Naples, en 1750. 2° *I Pastori felici*, ibid., 1753. 3° *Ezio*, à Rome, 1754. 3° (*bis*) *Le Nozze contrastate*, en 1754. 4° *Il Buovo d'Antona*, à Florence, 1756. 5° *Ippolito ed Aricia*, à Parme, 1759. 6° *Ifigenia in Aulide*, à Vienne, 1759. 7° *Stordilano, principe di Granata*, à Parme, 1760. 8° *Armida*, Vienne, 1760. 9° *Sofonisba*, à Parme, 1761. 10° *La Francese à Malaghera*, à Parme, 1762. 11° *Didone abbandonata*, ibid., 1764. 12° *Semiramide riconosciuta*, 1765. 13° *La Serva rivale*, Venise, 1767. 14° *Amore in trappola*, ibid., 1768. 15° *L'Isola disabitata*, à Pétersbourg, 1769. 16° *L'Olimpiade*, ibid., 1770. 17° *Antigone*, ibid., 1772. 18° *Germondo*, à Londres, 1776. 19° *Il Cavalier errante*, à Naples, 1777. 20° *La Disfatta di Dario*, ibid., 1778. 21° *Artenice*, à Venise, 1778. On trouve du même compositeur, au Conservatoire de Naples, un *Stabat mater* à quatre voix et orchestre, ainsi que des leçons pour les matines de Noël, et une partie de *la Passion*, d'après saint Jean. Je possède le manuscrit original d'un oratorio de Salomon, en langue latine, écrit à Venise, en 1766, par Traetta, pour les élèves du conservatoire de l'*Ospedaletto*. On sait qu'il n'y avait que des jeunes filles dans ce conservatoire : l'oratorio est en deux parties, à cinq voix de soprano et de contralto, et l'on trouve écrits de la main de Traetta les noms des élèves qui chantèrent l'ouvrage. Quelques-uns de ces noms sont devenus célèbres ; ce sont : *Salomon*, la signora Vertràmin ; *Abiatar*, la sig. Messana ; *Jadoch*, la sig. Pasquate ; *Adon*, Francesca Gabrieli ; *la reine de Saba*, Laura Conti.

TRAMEZZANI (Diomino), né à Milan, vers 1776, avait reçu de la nature une bonne voix de ténor, que l'étude et les leçons de Marchesi perfectionnèrent. Il débuta sur la scène, en 1800, et après avoir chanté avec succès sur plusieurs théâtres d'Italie, particulièrement à celui de *la Scala*, à Milan, au printemps et à l'automne de 1806, il partit, au mois de mars de l'année suivante, pour le Portugal, et brilla à Lisbonne pendant deux ans. Appelé à Londres, en 1809, il y fut attaché au théâtre du Roi jusqu'en 1814, puis retourna en Italie, et se fit entendre à Turin, puis à Milan, en 1815, 1816 et 1817. J'ignore quelle a été la suite de la carrière de cet artiste.

TRAMPELI (Jean-Paul, Chrétien-Guillaume et Jean-Gottlob), célèbres constructeurs d'orgues, étaient frères, et vécurent vers la fin du dix-huitième siècle, à Adorff, petite ville de la Saxe électorale. En 1794, ils avaient terminé leur cinquantième orgue. Leurs ouvrages principaux sont : 1° L'orgue de Markt-Selb, en 1763 ; 2° Celui de l'église de Saint-Nicolas, de Leipsick, 1790-1793 ; 3° Celui de la nouvelle église de Zutzschen, 1794.

TRANCHANT (Camille), professeur de piano à Paris, n'a pas fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville. Je ne le connais que par un petit écrit intitulé : *De l'Enseignement de la musique en général, et du piano en particulier* ; Paris, Chabal, 1846, in-8° de seize pages.

TRANSCHEL (Christophe), compositeur et claveciniste, naquit à Brunsdorf, près de Rosbach, en 1721. Après avoir fait ses études au collége de Mersebourg, où il reçut des leçons de musique de Fœrster, maître de concerts, il alla suivre les cours de philosophie et de théologie à l'université de Leipsick. Pendant son séjour dans cette ville, il fut reçu dans l'intimité de J.-S. Bach, qui le guida par ses conseils. Il ne s'éloigna de Leipsick qu'en 1755, pour aller se fixer à Dresde, où il se livra à l'enseignement du clavecin d'après les principes de l'école de Bach. Il écrivit aussi des sonates et des polonaises pour le clavecin, qui n'ont point été gravées, mais dont les copies ont été répandues en Allemagne. Cet artiste estimable est mort en 1800, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Il avait rassemblé une belle collection de livres relatifs à la musique, d'œuvres classiques et de portraits de musiciens qui ont été dispersés après sa mort.

TRASUNTINO (Vido ou Guido), ou **TRASUNTIN**, suivant l'orthographe vénitienne, facteur d'instruments à Venise, né vers le milieu du seizième siècle, a construit en 1606, pour Camille Gonzague, comte de Novellara, un clavecin très-ingénieux, qui s'est conservé jusqu'à ce jour, et qui a passé dans le cabinet de l'abbé Baini, maître de la chapelle pontificale. Cet instrument, dont l'étendue est de quatre octaves, est destiné à jouer dans les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique. Chaque octave est divisée en 31 touches, et la totalité du clavier en renferme 125. Son mécanisme est exécuté

avec beaucoup de soin, et l'on y trouve cette inscription :

SOLVS
CAMILLVS GONZAGA NOVELLARIAE COMES
CLAVEMVSICVM OMNITONVM
MODVLIS DIATONICIS, CHROMATICIS, ET ENHARMONICIS
A DOCTO MANV TACTVM
INSIGNE
VITO DE TRASVNTINIS VENETO AVCTORE
MDCVI.

Le comte Giordano Riccati cite un clavecin qui porte le nom de *Trasuntini*, et qui est daté de 1559 (*Delle corde ovvero fibre elastiche*, préface, p. XIII) : il est vraisemblable que cet instrument a été construit par un autre facteur du même nom, plus ancien, et peut-être père de Vito ; car Thomas Garzoni parle (dans sa *Piazza universale di tutte le professioni del mondo, Discorso* 136) d'un *Messer Giulio Trasuntino*, qui fut d'une rare habileté dans la construction des harpicordes, manocordes, clavecins, etc. (*Degli instrumenti da penna c'hanno le corde di ferro, d'acciaro, et d'ottone come sono arpicordi, manocordi, clavicembali et cithare nella compositione de quali è stato eccellente Messer Giulio Trasuntino.*)

Fioravanti ne donne pas moins d'éloges à Guido Trasuntino ; il est même plus explicite dans son *Miroir de science universelle* : « Dans l'art de la fabrication des harpicordes, » dit-il, des clavecins, orgues et régales, Guido » Trasuntin est homme de tant de connais- » sances et d'expérience, que le monde s'émer- » veille à l'audition de ses instruments, parce » que leur mélodie et harmonie dépassent » celles de tous les autres, et il rend divins et » rares ceux qui, faits par d'autres, sont dé- » pourvus de ces qualités, ainsi que cela se » voit en plusieurs lieux dans Venise (1). »

TRAUTMANN (HENRI), *cantor* à Lindau, au commencement du dix-septième siècle, naquit à Ulm. Il s'est fait connaître par un traité élémentaire de musique intitulé : *Compendium musicæ latino-germanicum in usum scholæ lindaviensis maxime accomodatum*, Kempten, 1618, in-4°.

TRAUTMANN (ÉDOUARD), né le 2 octobre 1799, à Parchwitz, dans la Silésie, apprit de son père, *cantor* à OEls, les premiers éléments de la musique, du piano et de la littérature. En 1817, il fut admis au séminaire des instituteurs catholiques à Breslau. Il devint élève de Schnabel et de Lukas, et acquit, sous leur direction, une instruction solide dans l'harmonie et dans l'art de jouer de l'orgue. Lorsque ses études furent terminées, plusieurs places d'organiste et d'instituteur lui furent offertes à Wartha, à Bruhl et dans d'autres lieux ; mais il les refusa, et se fixa à Culm, en Prusse, où il se livra à l'enseignement du chant. Il y occupa aussi la place d'organiste de l'école militaire, et y dirigea une société de chant. Il a écrit beaucoup de messes, offertoires, graduels et antiennes ou hymnes à quatre voix, des thèmes variés pour violon, avec piano ou quatuor, quelques solos pour le même instrument avec orchestre ou quatuor, des mélodies chorales à quatre voix, quelques petites compositions pour le piano, et plusieurs recueils de chansons allemandes à voix seule.

TRAUTNER (JEAN-ALBERT), organiste à Hofmarktvorra (village de la Bavière où se trouvait une abbaye de bénédictins), à la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° Trio pour clavecin, violon et violoncelle, Nuremberg, 1796. 2° Recueil de pièces diverses pour le piano, *ibid.* 3° Recueil d'airs et chorals.

TRAUTSCH (le P. LÉONARD), compositeur de musique d'église, naquit en Bavière, dans l'année 1693, fit ses vœux au couvent de bénédictins de Tegernsée, et y mourut en 1762. Il a laissé en manuscrit beaucoup de messes, graduels, offertoires, etc., et a publié : *Vesperæ de Dominica ac B. V. Maria, cum residuis psalmis per annum passim occurrentibus*, Augsbourg, 1757, in-fol. Toutes ces productions sont médiocres.

TRAVENOL (LOUIS), violon de l'Opéra de Paris, né dans cette ville vers 1698, entra à l'orchestre de ce théâtre au mois d'avril 1739, avec des appointements de quatre cent cinquante livres, fut augmenté de cinquante francs en 1750, et eut une gratification annuelle de cent francs qui fut convertie plus tard en appointements, et qui porta son traitement à six cents francs dans les dernières années. Retiré en 1759 avec la pension, il mourut à Paris, en 1783, âgé de quatre-vingt-cinq ans. Il a fait graver à Paris un œuvre de douze sonates pour le violon, où l'on remarque du mérite.

Esprit bizarre et tracassier, Travenol n'était point aimé des autres artistes de l'Opéra ; il fut mêlé dans quelques mauvaises affaires.

(1) Guido Trasuntin nell' arte d'arpicordi, clavicembali, iorgani, et regali, è huomo di tanta et dottrina esperientia, che il mondo si maraviglia in udire de suoi instrumenti : percioche di melodia et armonia passano tutti gli altri : et quelli che da altri sono fatti senza armonia egli si acconcia, et gli fatti divini et rari, come bene in Venetia si vede in diversi luoghi (*Specchio di Scientia universale*, fol. 273).

Lorsque Voltaire fut admis à l'Académie française, beaucoup de libelles furent publiés contre lui : Travenol, accusé de les avoir colportés, fut arrêté, et par une injustice flagrante, son père, âgé de quatre-vingts ans, fut aussi conduit au For-l'Évêque; mais on fut obligé de le relâcher après cinq jours de détention. Ce vieillard ayant demandé en justice réparation du mal qui lui avait été fait, la cause fut portée au parlement de Paris, et Voltaire fut condamné à payer cinq cents francs de dommages et intérêts. Cette circonstance, favorable à Travenol lui-même, le fit mettre en liberté (1). Cette leçon ne le rendit pas plus sage, car il eut des querelles très-vives avec ses camarades, et publia contre eux un pamphlet intitulé : *Les Entrepreneurs entrepris, ou Complainte d'un musicien opprimé par ses camarades, en vers et en prose, suivie d'un mémoire pour le sieur Travenol*, etc., Paris, 1758, in-4°. Une satire qu'il avait publiée sous le voile de l'anonyme, fut l'origine de ces discussions; elle avait pour titre : *Requête en vers d'un acteur de l'Opéra au prévôt des marchands* (sans nom de lieu), 1758, in-12. C'est à la suite de ces discussions que Travenol fut mis à la pension. Deux ans après sa sortie de l'Opéra, il fit paraître une autre brochure, sous ce titre : *Observations du sieur Travenol, pensionnaire de l'Académie royale de musique, sur les frivoles motifs du refus que fait le sieur Joliveau, caissier de ladite Académie, de lui payer sa pension, adressées à M. le comte de Saint-Florentin, ministre et secrétaire d'État.* Sans nom de lieu (de l'imprimerie de Didot, à Paris, 1761, in-8°). Ses créanciers avaient saisi sa pension de quatre-vingt-sept livres dix sous par trimestre; il invoque en sa faveur, dans ce mémoire, un arrêt du conseil, du 6 août 1745, qui déclarait insaisissables les pensions des acteurs, musiciens et employés de l'Opéra. Il dit aussi qu'il était alors âgé de soixante-trois ans, et que sa pension était la seule ressource qu'il eût pour son entretien et celui de sa sœur, plus âgée que lui.

Travenol se montra un des plus ardents défenseurs de la musique française lorsqu'elle fut attaquée par la célèbre lettre de J. J. Rousseau (voyez ce nom). Il publia sur ce sujet deux pamphlets dont le premier a pour titre : *Arrêt du conseil d'État d'Apollon, rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra, contre le nommé J.-J. Rousseau, copiste de musique*, etc., Paris, 1754, in-12. L'autre est intitulé : *La Galerie de l'Académie royale de musique, contenant les portraits en vers des principaux sujets qui la composent en la présente année 1754, dédiée à J.-J. Rousseau*, Paris, 1754, in-8°. La plupart des petits écrits cités précédemment ont été réunis par Travenol dans le recueil qui a paru sous ce titre : *Œuvres mêlées du sieur ***, ouvrage en vers et en prose*, etc., Amsterdam (Paris), 1775, in-8°. Ce musicien fut chargé par le président Durey de Noinville (voyez ce nom) de faire la compilation des matériaux de son *Histoire du théâtre de l'Opéra*; il les tira en grande partie d'une *Histoire de l'Académie royale de musique*, et de *Mémoires pour servir à l'histoire de cette Académie*, ouvrages d'un employé de l'Opéra, qui sont restés en manuscrit, et se trouvent dans ma bibliothèque. Enfin Travenol est auteur de plusieurs écrits relatifs à la franc-maçonnerie et de pamphlets contre Voltaire, dont on trouve les titres dans *la France littéraire* de M. Quérard (tome IX, page 554).

(1) Voyez Paillet de Warcy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Voltaire*, t. I, p. 78-79.

TRAVERS (Jean), musicien anglais, fit ses premières études musicales dans la chapelle de Saint-Georges, à Windsor, et acheva de s'instruire sous la direction de Greene. Vers 1725 il obtint la place d'organiste à l'église de Saint-Paul, puis il remplit les mêmes fonctions à Fulham, pendant quelques années. En 1737, il fut nommé organiste de la chapelle royale. Il mourut en 1758, et eut Boyce pour successeur. Les livres de la chapelle royale d'Angleterre contiennent plusieurs antiennes composées par Travers. Il a mis en musique tous les psaumes, et les a publiés sous ce titre : *The whole book of Psalms for 1, 2, 3, 4 and 5 voices, with a thorough-bass for the harpsichord*, Londres, 1740, 2 parties, in-4°.

TRAVERSA (Joachim), violoniste piémontais, fut élève de Pugnani, et obtint le titre de premier violon du prince de Carignan. Il brilla au concert spirituel de Paris, en 1770. On admirait la belle qualité de son qu'il tirait de l'instrument, l'expression de son jeu, et sa facilité dans les traits. On a gravé de sa composition : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, Paris, Huet, 1770. 2° Six sonates pour violon seul et basse, op. 2, *ibid.* 3° Six quatuors d'airs connus variés pour violon, op. 4, *ibid.* 4° Concerto pour violon et orchestre, op. 5, Paris, Bailleux.

TRAXDORFF (Henri), un des plus anciens facteurs d'orgues connus, vivait à Mayence, vers le milieu du quinzième siècle. En 1443, il construisit à Nuremberg trois

instruments dont on n'a pas conservé l'indication. En 1469, il fit l'ancien orgue de l'église de Saint-Sebald, de la même ville, dont le clavier manuel n'était composé que de deux octaves et trois demi-tons, mais qui avait un clavier de pédale d'une octave. Vers le même temps, il fit aussi dans cette ville l'orgue de l'église de Notre-Dame, dont le clavier manuel avait la même étendue, mais qui n'avait pas de pédale. On cite du même artiste l'ancien orgue de l'église Sainte-Marie, à Lubeck, construit en 1492; mais il est plus douteux qu'il en ait été l'auteur.

TREBLIN (Daniel-Frédéric), conseiller de douane à Ratibor, en Silésie, et amateur de musique, naquit en 1751, et mourut le 12 décembre 1805. On a gravé de sa composition : 1° Divertissements de danse pour piano, Ratibor, chez l'auteur, 1799. 2° Chansons écossaises avec accompagnement de piano, *ibid.*, 1800. 3° Danses pour le carnaval de 1804, pour piano et flûte, *ibid.*, 1804.

TREIBER (Jean-Frédéric), recteur de l'école d'Arnstadt, né en 1641, mourut en 1719. Il a publié, pour l'usage de l'école qu'il dirigeait, un recueil d'hymnes avec mélodies et basse continue, sous ce titre : *Preces et hymni lycei Schwartzburgi Arnstadiensis, cum melodiis et numeris musicis*, etc. Typis Arnstadiæ, Nic. Bachmann, 1694, in-8° de soixante-dix-huit pages. On a aussi de Treiber un programme intitulé : *De Musica Davidica, itemque discursibus per urbem musica nocturnis*, Arnstadt, 1701, huit pages in-4°.

TREIBER (Jean-Philippe), fils du précédent, né à Arnstadt, le 2 février 1675, fut savant jurisconsulte, syndic et bourgmestre à Erfurt. Il avait étudié la composition à Arnstadt, chez le maître de chapelle Adam Drese. Il mourut à Erfurt, le 9 août 1727, à l'âge de cinquante-deux ans. Les ouvrages de ce savant relatifs à la musique sont les suivants : 1° *Sonderbare Invention, eine einzige Arie aus allen Tonen und Accorden*, etc. (Invention remarquable pour composer un air dans tous les tons et avec les accords, dans toutes les mesures, etc.); Jéna, 1702, in-fol. Cette invention est vraisemblablement de même espèce que celles qui ont été reproduites plus tard par Kirnberger, Calegari et autres. 2° *Der accurate Organist in Generalbass, das ist, eine neue, deutliche und vollständige Anweisung zum Generalbass*, etc. (L'organiste exact dans la basse continue, contenant une introduction nouvelle, claire et complète à la science de l'harmonie, etc.); Arnstadt, 1704, in-fol. de sept feuilles.

TREMBLEY (Jean), né à Genève, en 1740, fut avocat dans sa ville natale. Élève de Ch. Bonnet, il cultiva les sciences avec succès et fut correspondant de l'Académie des sciences de Berlin, à laquelle il a fourni un grand nombre de mémoires sur divers sujets de philosophie et de mathématiques, entre autres celui-ci : *Observations sur la théorie du son, et sur les principes du mouvement des fluides* (Mémoires de l'Académie de Berlin, 1801, p. 33).

TRENTIN (l'abbé Grégoire), né à Venise, a inventé, en 1820, un piano à sons soutenus, auquel il donnait les noms de *violicembalo* ou de *pianoforte organistico*, et qu'il mit à l'exposition des produits de l'industrie à Milan, en 1821. Une médaille lui fut décernée pour cette invention qui n'était pas nouvelle, et qui, d'ailleurs, ne donnait pas de résultats satisfaisants; car, ainsi que le grand piano double mis à l'exposition de Paris, en 1806, par Tobie Schmid (voyez ce nom), ainsi que le *Polyplectron* de Dietz, le *Pianoviole* de Lichtenthal, et d'autres, l'instrument de l'abbé Trentin n'avait pas d'analogie avec le son des instruments à cordes, mais avec la vielle dans les octaves supérieures, et avec les sons d'un violoncelle avec sourdine dans la basse. Les essais qui furent faits à Milan de l'instrument dont il s'agit n'eurent aucun succès.

TRENTO (Vittorio), compositeur dramatique, né à Venise, en 1761, fit ses premières études musicales dans une église de cette ville, puis devint élève de Bertoni. D'abord attaché au théâtre Saint-Samuel en qualité d'accompagnateur, il passa ensuite à celui de *la Fenice*, pour y remplir les mêmes fonctions. A l'âge de dix-neuf ans, il commença à écrire quelques ballets, tant à Venise que dans les autres villes de l'État vénitien et de la Lombardie. Son premier ouvrage en ce genre fut *Mastino della Scala*, représenté à Venise, en 1783. Il en composa ensuite beaucoup d'autres au nombre desquels on cite : *La Virtù riconosciuta*, à Vérone, en 1785; *Enrichetta e La Valeur*, à Venise, en 1788; *Il Seraglio ossia l'equivoco in equivoco*, ibid., 1788; *La Forza dell' amore*, ibid., 1789, qui fut joué à Londres, en 1797, sous le titre *The triumph of love*; *Demofoonte*, à Padoue, 1791; *Il Fiammingo*, ibid., 1791; *La Scoperta della Florida*, à Venise, 1792. *Teresa vedova* fut le premier opéra de Trento représenté à Venise avec succès; cet ouvrage fut suivi de *le Cognato*

in contesa, joué à Padoue, à l'automne de 1791. Trento alla ensuite écrire à Rome *Andromeda*, en deux actes, qui fut suivi de *l'Asino di Trento*, opéra bouffe. Florence, Parme, Turin, Naples furent ensuite visitées par Trento qui écrivit, pour les théâtres de ces villes et pour celui de Venise, les ouvrages suivants : *Le Astuzie di Fichetto; I Vecchi delusi; Il cucù scopre tutto; la Fedeltà nella selve; Robinsone secondo; Lucrezia romana; Ifigenia in Aulide*, jouée au théâtre Saint-Charles, le 4 novembre 1804, et attribué par Gerber à un *Pietro Trento* qu'on ne connaît pas; *Andromeda*, opéra sérieux joué au théâtre Saint-Charles, de Naples, le 30 mai 1805; *la Foresta di Nicolor*, en un acte. Un Opéra italien ayant été établi à Amsterdam, en 1800, Trento en fut nommé directeur de musique, et y écrivit *la Donna giudice*, opéra bouffe, et *le Déluge*, oratorio qui fut exécuté avec pompe, en 1808. Après quelques années de séjour en cette ville, il partit pour Lisbonne, où il prit aussi la direction de la musique à l'Opéra. Il y donna, en 1815, *Tutto per inganno*, opéra bouffe qui eut du succès. De retour en Italie, il écrivit à Rome, pendant le carnaval de 1818, *l'Equivoco di due anelli*, et *I Fratelli Maccabei*, joué à Rome au printemps de la même année. Au carnaval de 1819, il donna à la *Fenice* de Venise l'opéra bouffe *Quanti casi in un sol giorno, ossia gli Assasini*, considéré à juste titre comme la meilleure production de cet artiste, et suivi, dans la même année, au même théâtre, d'*Il principe della nuova China*. Après *Le nuove Amazone*, opéra joué à Rome, au mois de février 1821, Trento fut rappelé à Lisbonne, où il resta pendant trois ans, chargé de la direction de la musique de l'Opéra. De retour en Italie, dans l'été de 1824, il écrivit à Bologne, dans la même année, *Giulio Sabino in Langres*. Après cette époque, il disparaît du monde musical : il était alors âgé de 65 ans.

TRESTI (Flaminio), compositeur de musique sacrée, né à Lodi, en 1565, a publié : *Concentus vespertini* 6 *vocum*; Milan, 1590, in-4°. 2° *Motectæ* 4 *vocum*; Francfort, 1610, in-4°. Le catalogue de la Bibliothèque musicale du roi de Portugal, Jean IV, indique aussi sous son nom *Missæ* 8 *vocum*, lib. I, mais sans date ni nom de ville.

TREU (Abadias), professeur de mathématiques à Altorf, naquit à Anspach, le 22 juillet 1597. Après avoir fini ses études, il remplit les fonctions de prédicateur en plusieurs lieux, et en 1625, il obtint la place de recteur de l'école d'Anspach; mais n'ayant pu rien toucher de son traitement pendant trois ans, à cause des malheurs de la guerre, il alla prendre possession de la place de professeur au collége d'Altorf, en 1636, et occupa cette position jusqu'en 1669, époque de sa mort. Ce savant a laissé parmi ses ouvrages quelques dissertations relatives à la musique, dont voici les titres : 1° *Janitor Lycei musici, intimatio et epitome*; Rotenbourg, 1635. Il y a une deuxième édition de cet écrit en latin et en allemand, intitulée : *Lycei musici intimatio et epitome, oder Kurzes musikalisches Büchlein*. 2° *Disputatio de natura musicæ*, 1645. 3° *Disputatio de causis consonantiæ*, 1645. 4° *Disputatio de natura soni et auditus*, 1645. Ces ouvrages sont vraisemblablement imprimés à Altorf. 5° *Dissertatio de divisione monochordi deducendisque in sonorum concinnorum speciebus et affectibus et tandem tota praxi compositionis musicæ*, etc.; *Altorfii*, 1662, in-4°. 6° *Directorium mathematicum, ad cujus ductum et informationem tota Mathesis et omnes ejusdem partes, nominatim arithmetica, geometria, astronomia, geographia, optica, harmonica, mechanica methodice doceri et facile disci possunt*; Altorf, 1657, in-4°. Le troisième livre contient un *Compendium Harmonicæ sive canonicæ*.

TREU (Daniel-Théophile), compositeur distingué, naquit en 1695, à Stuttgart, où son père était imprimeur de la chancellerie. Un ouvrier de l'imprimerie lui donna les premières leçons de musique; plus tard il étudia l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Cousser, musicien irlandais qui avait le titre de maître de chapelle du duc de Wurtemberg. Dès l'âge de douze ans, Treu se mit à composer une immense quantité de musique instrumentale et plusieurs opéras. Cependant il atteignit l'âge de vingt et un ans sans avoir pu donner une direction déterminée à son talent; mais la fête du prince lui ayant fourni l'occasion de se faire entendre à la cour dans un solo de violon, et d'y faire exécuter un morceau de sa composition, le duc de Wurtemberg lui fit don d'une somme d'argent assez considérable pour qu'il pût se rendre à Venise et y prendre des leçons de Vivaldi. Il y étudia aussi la langue italienne, et, protégé par le comte de la Tour et Taxis, il écrivit, dit-on, pour les théâtres de Venise douze opéras dont on n'a pas retenu les titres, et qui ne figurent pas dans le tableau que nous possédons des ouvrages représentés dans cette ville.

Mattheson assure aussi que la place de directeur du théâtre de *Sant' Angelo* lui fut offerte à Venise, mais qu'il préféra suivre, avec le même titre, une société de chanteurs italiens qui allait s'établir à Breslau, et, pendant les années 1725, 1726 et 1727, il fit représenter sur le théâtre de cette ville quatre opéras de sa composition, savoir : *Astarte, Coriolano, Ulisse e Telemacco,* et *Don Chisciotte.* En 1740, on considérait encore ces ouvrages comme les meilleurs qu'on eût entendus au théâtre de Breslau. Appelé à Prague, en 1727, Treu y dirigea les chapelles de plusieurs grands seigneurs. En 1740, il était au service du comte de Schaffgotsch, à Hirschberg. Ce renseignement est le dernier qu'on a sur la vie de cet artiste et sur ses travaux. Outre les ouvrages cités précédemment, Treu a laissé en manuscrit deux traités de musique en langue latine. Le premier est une sorte de traité mystique de la musique intitulé : *Palatium harmonicum, constans tribus portis vel divisionibus,* etc. Ce palais harmonique renferme trois chambres, qui sont autant dedivisions de l'ouvrage. L'autre livre est un Traité de musique spéculative intitulé : *Tractatus in musica universali.* Il est divisé en deux parties, et chacune de celles-ci en deux tomes. Mattheson, qui cite ces ouvrages (*musik. Ehrenpf.*, pp. 379 et 380), n'indique pas où ils se trouvaient de son temps.

TREUBLUTH (Jean-Frédéric), facteur d'orgues et de pianos de la cour de Saxe, naquit le 29 mai 1739, à Weiksdorf, dans la Lusace supérieure. Fils d'un notaire de cette ville, il montra peu de goût pour les études littéraires, et fit voir de si heureuses dispositions pour la mécanique et la facture des instruments, que son père le plaça, en 1754, chez Tamitius, habile facteur d'orgues à Zittau. Les progrès de Treubluth furent si rapides, que lorsque Hildebrand fut appelé à Hambourg, en 1760, pour y construire l'orgue de Saint-Michel, considéré comme son chef-d'œuvre, il se fit aider par lui. Ce fut aussi Treubluth qui termina les travaux de ce grand facteur à Dresde et qui lui succéda après sa mort. Treubluth se distingua par la construction des harmonicas à clavier, et par une invention mécanique pour le maintien de l'accord du piano.

TRIAL (Jean-Claude), compositeur, né à Avignon, le 13 décembre 1732, apprit les éléments de la musique dans la maîtrise de la cathédrale de cette ville, et prit ensuite des leçons de violon. Admis à l'orchestre du concert d'Avignon, il quitta ensuite cette position pour aller à Montpellier, où il devint élève de Garnier pour son instrument. Il écrivit alors des motets et des morceaux de violon où l'on apercevait d'heureuses dispositions. Le désir de connaître Rameau l'ayant amené à Paris, il y trouva des moyens d'existence dans la place de premier violon de l'Opéra-Comique et s'y fit connaître par quelques ouvertures qui eurent du succès. Dans le même temps, il entra chez le prince de Conti, en qualité de second violon ; mais bientôt ce prince lui confia la place de chef de son orchestre. La protection dont ce prince, ami des arts et des artistes, honorait Trial, valut à celui-ci sa nomination de directeur de l'Opéra, conjointement avec Berton, en 1767. Il mourut subitement, le 23 juin 1771, à l'âge de trente-neuf ans. Les premières productions de Trial furent des ouvertures pour l'Opéra-Comique, des morceaux de musique instrumentale, et des cantates pour les concerts du prince de Conti. Il a donné à l'Opéra : 1° *Sylvie,* en trois actes (1765); la musique du troisième acte est de Berton. 2° *Théonis,* avec Berton et Garnier, en 1767. 3° *La Fête de Flore,* en 1771. A la Comédie italienne, il a fait représenter *Ésope à Cythère,* en 1766.

TRIAL (Antoine), frère du précédent et acteur du théâtre d'opéra-comique appelé *la Comédie italienne,* naquit à Avignon, en 1736, et fut d'abord enfant de chœur à l'église cathédrale de sa ville natale. Après avoir chanté sur plusieurs théâtres de province, il se rendit à Paris, en 1764, et débuta au théâtre italien, le 4 juillet de la même année, par le rôle de *Bastien,* dans *le Sorcier,* de Philidor. Bon musicien, acteur intelligent et plein de finesse, il sut faire oublier les défauts de sa voix grêle et nasillarde, et créa en France, aux applaudissements du public, l'emploi de chanteurs sans voix auquel il a donné son nom, dans l'opéra-comique. Cet emploi, qui appartient au ténor, a été conservé dans presque toutes les pièces de ce genre de spectacle, pendant plus de soixante ans. Dans sa carrière dramatique, dont la durée fut de trente ans, Trial joua avec succès *le Grand-Cousin,* dans *le Déserteur*; *Ali,* dans *Zémire et Azor; Crispin,* dans *la Mélomanie; André,* dans *l'Épreuve villageoise; Thomas,* dans *Alexis et Justine,* etc. On prétend que le désir de conserver la faveur populaire le jeta dans les opinions exagérées des révolutionnaires, en 1793, et l'entraîna à partager les excès de cette déplorable époque. A la réaction qui suivit le 9 thermidor, on l'obligea à se mettre à

genoux sur la scène et à chanter *le Réveil du peuple*, au bruit des sifflets et des insultes du parterre. Le lendemain de cette scène scandaleuse, Trial, qui avait le titre d'officier municipal, chargé des actes de l'état civil de son arrondissement, se présenta pour remplir ses fonctions; mais repoussé comme indigne de prononcer l'union conjugale, il rentra chez lui désespéré, n'en sortit plus, et finit par prendre du poison qui lui donna la mort, le 5 février 1795, à l'âge de cinquante-neuf ans.

TRIAL (Marie-Jeanne **MILON**, femme d'Antoine), naquit à Paris, le 1er août 1746, et débuta au théâtre italien, le 15 janvier 1766, sous le nom de *mademoiselle Mandeville*, par les rôles de *Perrette*, dans *les Deux Chasseurs*, et de *Laurette*, dans *le Peintre amoureux*. Douée d'une voix légère, étendue, et d'une vocalisation naturelle et facile, elle inspira aux compositeurs de son temps l'idée des grands airs appelés *à roulades*, et brilla par ce talent dans les rôles de *la Rosière de Salenci*, de *la Belle Arsène*, de *Lucette* dans *la Fausse magie*, et de *Léonore* dans *l'Amant jaloux*. Sa mauvaise santé l'obligea à prendre sa retraite en 1786; cependant elle ne cessa de vivre que trente-deux ans après, le 13 février 1818.

TRIAL (Armand-Emmanuel), fils des précédents, naquit à Paris, le 1er mars 1771. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il se livra fort jeune à la composition, et fit représenter à l'âge de dix-sept ans, au théâtre Favart, l'opéra-comique intitulé : *Julien et Colette, ou la Milice*, en 1788. En 1791, il donna *Adélaïde et Mirval*, et en 1792, *les Deux petits aveugles*. En 1793, il fit jouer au même théâtre *Cécile et Julien, ou le Siége de Lille*, et l'année suivante, *les Causes et les Effets*, pièce de circonstance qui ne réussit pas. Il avait obtenu en 1797 la place d'accompagnateur et de répétiteur au piano du théâtre Lyrique. Sage et rangé dans sa jeunesse, Trial changea de conduite en avançant en âge, et finit par se livrer à des débauches qui causèrent sa mort, le 9 septembre 1803. Il avait épousé Jeanne Rigoney Méon, actrice du théâtre Favart qui, fatiguée des mauvais traitements de son mari, s'engagea dans une troupe de comédiens pour les colonies, et mourut à la Guadeloupe.

TRICARICO (Joseph), compositeur italien, né à Mantoue, dans la première moitié du dix-septième siècle, a fait représenter, en 1662, *la Generosità d'Alessandro*, à Vienne, et en 1665, à Ferrare, *l'Endimione*.

TRICKLIR (Jean), violoncelliste distingué, naquit à Dijon, en 1730. Destiné à l'état ecclésiastique, il entra fort jeune au séminaire de cette ville; mais ayant acquis de l'habileté sur le violoncelle, il prit un goût passionné pour la musique, et dès l'âge de quinze ans, il renonça à cet état et se voua uniquement à l'étude de l'art. Le désir de perfectionner son talent l'ayant conduit à Manheim, où vivaient alors quelques artistes de mérite, il y passa trois années, occupé d'études sérieuses, puis voyagea en Italie. De retour en Allemagne, au mois de mars 1783, il entra au service de l'électeur de Saxe, et vécut à Dresde. Il y mourut le 29 novembre 1813. Tricklir a eu, vers la fin du dix-huitième siècle, la réputation d'un des premiers violoncellistes de son temps. Il a fait graver de sa composition : 1° Concertos pour violoncelle et orchestre, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, Paris, Sieher. 2° Six sonates pour violoncelle et basse, *ibid*. On attribue à cet artiste l'invention d'un *Microcosme musical*, destiné à conserver l'accord des instruments à cordes pendant les changements de température; mais ce procédé, qui n'atteignait pas vraisemblablement son but, n'a point eu de succès.

TRIEBEL (J.-N.), professeur de musique à Schnepfenthal, vers la fin du dix-huitième siècle, a laissé de sa composition, en manuscrit : 1° Une année entière de musique d'église pour les dimanches et fêtes. 2° Un drame de *la Passion*. 3° Vingt-quatre chœurs pour les leçons de la Passion. 4° Soixante et onze morceaux d'église pour les principales fêtes de l'année. 5° Concerto pour la viole avec orchestre.

TRIEBENSÉE (Joseph), virtuose sur le hautbois, naquit à Vienne vers 1760. Fils d'un hautboïste du théâtre national, il reçut de son père des leçons pour son instrument, et apprit d'Albrechtsberger les principes de l'harmonie et du contrepoint. En 1796, le prince de Lichtenstein lui confia la direction de sa musique, et s'en fit accompagner dans ses voyages. Triebensée vécut longtemps chez ce prince, à Felsberg. On ignore quelle a été la fin de sa carrière. Les compositions de cet artiste sont : 1° *Der rothe Geist in Donnergebirge* (l'Esprit rouge dans la montagne du Tonnerre), opéra représenté en 1799, au théâtre Schikaneder, composé en société avec Seyfried. 2° Concerto pour hautbois, exécuté par l'auteur dans un concert au théâtre national de Vienne, en 1793. 3° Trois quatuors pour hautbois, violon, alto et basse. 4° Grand quintette pour piano, clarinette, cor anglais, cor de bas-

sette et basson, Vienne, Haslinger. 5° Deux quintetti pour piano, hautbois, violon, alto et basse. 6° Six variations sur un air tyrolien pour piano, hautbois et guitare; Vienne, Diabelli. 7° Grande sonate pour piano et hautbois ou violon, Vienne, Haslinger. 8° Douze variations pour piano, *ibid.* J'ignore si le chef d'orchestre Triebensée, qui remplissait encore ses fonctions au théâtre de Prague en 1836, et qui avait fait représenter, en 1832, un opéra intitulé *Die Wilde Jagd* (la Chasse), est le même artiste : il aurait été âgé de soixante-douze à soixante-seize ans; mais il est plus vraisemblable qu'il était fils de Joseph, car sa femme était, dans le même temps, cantatrice au théâtre de Prague.

TRIEBERT (Charles-Louis), hautboïste et facteur d'instruments à vent, né à Paris le 31 octobre 1810, fut admis au Conservatoire de cette ville, le 6 novembre 1820, et y fut élève de Vogt pour le hautbois. Le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours de 1829. Il quitta cette école au mois d'août de l'année suivante. Cultivant d'abord son instrument comme artiste, M. Triebert se fit entendre dans les concerts, et publia une *Fantaisie avec variations pour hautbois et piano sur un thème de Norma*, Paris, Richault; mais, fils d'un facteur d'instruments à vent, et ayant travaillé lui-même dans l'atelier de son père, il s'occupa spécialement du perfectionnement du hautbois, et finit par abandonner l'exercice de son talent pour se livrer sans réserve à la fabrication et à l'amélioration de tous les instruments qui composent la famille du hautbois, tels que le cor anglais, le baryton et le basson, en y appliquant le système de proportions et de mécanisme de doigté et de clefs imaginé par Boehm. Son intelligence et ses soins minutieux dans la fabrication de ces instruments sont arrivés aux plus heureux résultats, ainsi que je l'ai démontré dans mon *Rapport sur les instruments de musique* mis à l'exposition universelle de Paris, en 1855 (1). Entre ses mains, la construction des hautbois de différentes espèces, du cor anglais, du baryton et du basson, a été complétement modifiée et ramenée à une théorie normale. Ses instruments sont recherchés, à l'étranger comme en France. Une médaille d'honneur a été décernée à M. Triebert par le jury de l'exposition universelle de 1855.

(1) Voyez mon rapport sur les instruments de M. Triebert, t. II, p. 660-663, de l'édition officielle des rapports sur l'Exposition universelle de 1855, et pages 6-9 du tiré à part.

TRIEMER (Jean-Sébastien), violoncelliste et compositeur, naquit à Weimar, dans les premières années du dix-huitième siècle. Eylenstein, valet de chambre et musicien du duc de Weimar, fut son maître de musique et de violoncelle, et le vieux Erbach lui donna quelques leçons de composition. Parvenu à un certain degré d'habileté, il voyagea en Allemagne, s'arrêta quelque temps à Hambourg, où il eut une place à l'orchestre du théâtre, en 1725. Deux ans après, il se rendit à Paris pour y étudier la composition sous Boismortier. Ses études terminées, il quitta la France en 1729, parcourut la Hollande et s'établit à Alkmaar; mais quelques années après il abandonna cette ville pour aller se fixer à Amsterdam. Il y mourut en 1762. On a gravé de sa composition six sonates pour violoncelle avec basse continue, à Amsterdam, en 1741.

TRIER (Jean), organiste excellent, né à Themar, dans le duché de Saxe-Gotha, vécut à Zittau vers 1760. Il mourut dans cette ville en 1789, laissant en manuscrit deux années entières de musique d'église, des cantates, des polonaises pour le clavecin et des pièces d'orgue.

TRIEST (....), prédicateur à Stettin, dans les premières années du dix-neuvième siècle, a publié, dans la *Gazette musicale* de Leipsick, quelques articles, où l'on remarque du mérite. Ces morceaux ont pour titres : 1° *Idées d'une explication métaphysique de la mesure musicale* (t. III, p. 3). 2° *Remarques sur la culture de musique en Allemagne pendant le dix-huitième siècle* (t. III, p. 225, 241, 257, 273, 297, 321, 369, 389, 405, 421 et 437). 3° *Sur les virtuoses voyageurs* (4e année, p. 736, 753 et 769).

TRILLE-LABARRE, *V.* **LABARRE**.

TRILLO (Camille), pseudonyme. *Voyez* **SUIRE** (Robert-Martin LE).

TRINCIAVELLI (Jacopo), compositeur, né vers la fin du seizième siècle à *Buggiano di Valdinievola*, en Toscane, se rendit jeune à Rome, où il fit ses études musicales. Il fut chantre de Saint-Jean-de-Latran vers 1620. On a publié de sa composition : *Musiche spirituali a 3 voci*; in Roma, per Luca Antonio Soldi, 1620, in-4°.

TRIPPENBACH (Martin), récollet du couvent de Coblence et organiste, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait imprimer à Nuremberg, en 1740, un recueil de pièces de sa composition pour le clavecin, sous ce titre : *Musikalisches Vergnügen nach dem Geschmack jetziger Zeiten, bestehend in III Klavier-Parthien.*

TRITONIUS (Pierre), musicien, dont le nom allemand était peut-être *Olivenbaum*, vécut à Augsbourg dans les premières années du seizième siècle. Il n'est connu que par un ouvrage sorti des presses d'Erhard Oglin (voyez *Oglin*) et dont les exemplaires sont aujourd'hui d'une rareté excessive. Ce volume a pour titre : *Mélopoiæ seu harmoniæ tetracenticæ super XXII genera carminum heroicor. elegiacor. lyricor. et ecclesiasticor. hymnor. per Pet. Tritonium et alios doctos sodalitatis literariæ nostræ Musicos secundum naturas et tempora syllabarum et pedum compositi et regulati, ductu Chunradi Celtis fœliciter impressa. Impressum Augusta Vindelicorum, ingenio et industria Erhardi Oglin*, 1507, in-fol. Bien que le titre indique que Tritonius eut des collaborateurs musiciens pour cet ouvrage, rien ne fait voir, dans le volume, quelle a été leur part de travail. La musique de chacune des vingt-deux pièces de vers est à quatre voix imprimées en regard. Une partie de ces vers, donnés comme exemples, sont tirés des poésies d'Horace. Tritonius n'emploie dans cette musique que deux valeurs de notes, répondant aux longues et aux brèves de la quantité lyrique, et toutes ses mesures, sauf un seul exemple, sont à temps binaires. Il se conforme aux règles de la prosodie, et, par une conséquence inévitable, il sacrifie le rhythme musical.

TRITTO (Jacques) ou **TRITTA**, compositeur distingué, naquit en 1732, à Altamura, dans la province de Bari, au royaume de Naples. A l'âge de onze ans, il fut conduit à Naples par son parent Jean Tritto, prêtre, qui le fit entrer au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. Un goût prononcé pour le violoncelle lui fit commencer sa carrière musicale par l'étude de cet instrument ; puis il reçut des leçons d'harmonie et de contrepoint de Cafaro, alors professeur au Conservatoire. Bientôt élevé au poste de répétiteur ou de *primo maestrino*, il remplaça son maître Cafaro comme instituteur au Conservatoire et comme directeur de musique au théâtre royal de Saint-Charles. Après la mort de Cafaro, Tritto semblait destiné à remplir ces emplois en titre, mais Paisiello, récemment revenu de Russie, les obtint. Tritto se livra alors à la composition pour les églises de Naples et pour les principaux théâtres de l'Italie. En 1779, il reçut sa nomination de maître d'harmonie et d'accompagnement au Conservatoire de *la Pietà*, et l'emploi de professeur de contrepoint et de composition lui fut donné après la mort de Sala (*voy.* ce nom). Parmi ses élèves, on remarque son fils, Farinelli, Paganini (compositeur dramatique), Spontini, Raimondi, Orlandi, Manfroce, Conti et quelques autres artistes connus. Le roi Ferdinand nomma Tritto maître de la musique de sa chambre et de la chapelle royale, et le vieux maître conserva cet emploi jusqu'à la fin de sa vie. Il mourut à Naples, le 17 septembre 1824, à l'âge de quatre-vingt-douze ans. Ses meilleures compositions sont :

Opéras : 1° *Il Principe riconosciuto*, farce, au théâtre *Nuovo* de Naples, 1780. 2° *La Marinella*, idem, 1780. 3° *La Belinda*, idem, 1781. 4° *La Viaggiatrice di spirito*, opéra, idem, 1781. 5° *Don Procopio*, idem, 1782. 6° *La Scuola degli amanti*, idem, 1782. 7° *Il Cortesiano fanatico*, idem, 1783. 8° *Li due Gemelli*, au théâtre des *Fiorentini*, 1783. 9° *Il Convitato di pietra*, idem, 1783. 10° *La Scuffiara*, idem, 1784. 11° *La Sposa stramba*, au théâtre du *Fondo*, 1784. 12° *La Sposa bizarra*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1784. 13° *Lo Scaltro Avventuriere*, au théâtre des *Fiorentini*, à Naples, 1785. 14° *Artenice*, opéra sérieux, au théâtre Saint-Charles, 1785. 15° *Le Astuzie in amore*, au théâtre *Nuovo*, 1785. 16° *L'Impostore smascherato*, idem, 1786. 17° *Arminio*, au théâtre *Argentina*, à Rome, 1786. 18° *La Scaltra Avventuriera*, au théâtre des *Fiorentini*, à Naples, 1786. 19° *Le Gelosie*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1786. 20° *I Raggiri scoperti*, idem, 1786. 21° *La Prova reciproca*, aux *Fiorentini*, à Naples, 1787. 22° *Le Trame spiritose*, au théâtre *Nuovo*, 1787. 23° *Il Barone in angustie*, idem, 1788. 24° *Il Giocatore fortunato*, idem, 1788. 25° *La Bella Selvaggia*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1788. 26° *Li Finti Padroni*, idem, 1789. 27° *La Molinarella*, au théâtre du *Fondo*, à Naples, 1789. 28° *La Virgine del Sole*, idem, 1790. 29° *Le Nozze in Garbuglio*, au théâtre *Nuovo*, 1790. 30° *La Canterina*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1790. 31° *Gli Amanti in puntiglio*, au théâtre *Nuovo*, à Naples, 1791. 32° *L'Inganno fortunato*, idem, 1791. 33° *L'Equivoco*, au *Fondo*, 1792. 34° *La Donna sensibile*, idem, 1792. 35° *Il Disinganno*, cantate à deux voix et chœurs, 1792. 36° *Il Tempio dell' Eternità*, cantate avec chœurs, 1793. 37° *La Fidelità tra le selve*, à Venise, en 1795. 38° *Apelle e Campaspe*, à Milan, 1796. 39° *Nicaboro*, au théâtre Saint-Charles, à Naples, 1798. 40° *Ginevra di Scozia*, idem, 1800. 41° *Li Matrimonii contrastati*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1800. 42° *Il*

Trionfo della Gloria, cantate dramatique, au théâtre Saint-Charles, 13 août 1801. 43° *Gli Americani,* idem, 4 novembre 1802. 44° *L'Omaggio pastorale,* idem, 1803. 45° *Albino in Siria,* idem, 1810.

Musique d'église : 1° Messe à huit voix réelles, avec deux orchestres. 2° Trois messes solennelles à quatre voix et orchestre. 3° Trois messes brèves, idem. 4° Messe pastorale, idem. 5° Messe de *Requiem* à quatre voix et orchestre. 6° *Dixit* à cinq voix sur le plain-chant. 7° Cinq autres *Dixit,* grands et petits. 8° *Credo* solennel à cinq voix. 9° Deux autres *Credo* brefs à quatre voix. 10° Douze motets à quatre et cinq voix. 11° Deux *Magnificat* à quatre voix. 12° *Confitebor* à cinq voix. 13° *Beatus vir* à quatre voix et orchestre. 14. *Beatus vir* à cinq voix. 15° *Laudate* à cinq voix. 16° *Te Deum* solennel à cinq voix et orchestre. 17° *Te Deum* bref à quatre voix. 18° Cinq *Salve Regina* à trois, quatre et cinq voix. 19° *Lauda Sion* à quatre voix. 20° Passion, d'après saint Matthieu, avec orchestre. 21° Passion, d'après saint Jean, idem. 22° Deux graduels avec chœurs. 23° *Pange lingua* à deux et à quatre voix, avec plusieurs *Tantum ergo* pour solo et chœur. 24° *Miserere* à quatre voix et orchestre. 25° *Benedictus*, idem. Une partie de cette musique se trouve dans la bibliothèque du Conservatoire, à Naples.

Tritto a écrit pour l'enseignement au Conservatoire de Naples un recueil de basses chiffrées qui a été publié sous ce titre : *Partimenti e regole generali per conoscere qual numerica dar si deve ai vari movimenti del basso*, Milano, per Ferdinando Artaria, 1821, in-fol. de soixante-quatre pages. On a aussi de lui des principes de contrepoint intitulés : *Scuola di contrappunto, ossia Teoria musicale,* ibid., 1823, in-fol. de cinquante-deux pages.

TRITTO (Dominique), fils du précédent, naquit à Naples, en 1781, et fit ses études musicales sous la direction de son père. Il s'est fait connaître comme compositeur dramatique par les ouvrages suivants : 1° *Zelinda e Rodrigo,* op. semi-seria, en deux actes. 2° *La Parola d'onore,* en un acte, au théâtre du *Fondo*, le 27 septembre 1815. 3° *Il Trionfo di Trajano,* op. seria, en trois actes, au théâtre Saint-Charles, le 30 mai 1818. Je n'ai pu recueillir d'autres renseignements sur cet artiste.

TRNKA (1) (Wenceslas-Jean), compositeur, né en Bohême, fut secrétaire du comte de Hayos, à Vienne, vers 1825. Il a publié pour le piano : 1° Marche funèbre d'Alexandre Ier, à quatre mains; Vienne, Weigl. 2° Marche triomphale à l'occasion du rétablissement de la santé de l'empereur François Ier d'Autriche (1826) *idem*, op. 14; *ibid.* 3° Trois grandes marches *idem*, op. 16; Vienne, Leidesdorf. 4° Grande marche de parade du régiment de Giulay *idem*, op. 21 ; *ibid.* 5° Deux grandes polonaises pour le piano; *ibid.* 6° Plusieurs cahiers de danses et de valses.

TROESSLER (Bernard), musicien allemand, fixé à Paris, vers 1806, est mort dans cette ville, en 1828. Professeur d'harmonie et de composition, il a publié pour l'enseignement les ouvrages suivants : 1° *Traité général et raisonné de musique, dédié à la mémoire de Gluck, Haydn et Dussek;* Paris, chez l'auteur, 1825, in-4° de cent trente pages. 2° *Traité d'harmonie et de modulation selon les six mouvements de la basse;* Paris, Pleyel (sans date), in-fol. gravé.

TROFEO (Roger), maître de chapelle de l'église de la Scala, à Milan, vers la fin du seizième siècle, a publié de sa composition : 1° *Canzonette a sei voci*, lib. I; *in Venetia,* 1589, in-8°. 2° *Canzonette a tre con alcune di Giovan Domenico Rognone; in Milano,* 1600.

TROJANO (Massimo), musicien napolitain, était au service de l'électeur de Bavière, dans la chapelle dirigée par Orland de Lassus, en 1568, lorsqu'il publia chez Adam Berg, à Munich, in-4°, un recueil intitulé : *Discorsi di triomfi, giostre, apparati, e delle cose più notabile fatte nelle Nozze dell' illustr. et eccellent. Signor Duca Guglielmo*, etc. Il promet dans la préface de cet ouvrage, pour l'année suivante, le quatrième livre de ses villanelles à la napolitaine, ainsi que des madrigaux à cinq voix réunis à quelques-uns de Roland de Lassus et d'autres musiciens. Trojano ne figure plus dans le tableau des musiciens de la chapelle de Munich, en 1593, publié par Delmotte dans sa *Notice biographique sur Roland Delattre* (p. 29). Je ne connais de Massino Trojano que *Il terzo libro delle sue Rime e Canzoni alla Napolitana a tre voci colla Battaglia della Gatta, e la Cornachia, et una Amascherata alla Turchesca a cinque voci, et una Moresca novamente fatta; Vinegia, Girolamo Scotto,* 1568, petit in-4° obl.

TROJANO (Jean), maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, naquit à Todi, dans les États de l'Église. Il succéda à Annibal Stabile, en 1590, dans la direction du chœur

(1) Ce nom se prononce *Trenka*, en langue bohême, mais en faisant sentir l'e aussi peu que possible.

de la basilique Libérienne (Sainte-Marie-Majeure), et conserva cette place jusqu'en 1600, où il eut pour successeur François Soriano, qui y rentrait pour la troisième fois. On ignore si ce fut par son décès ou par un changement de position que Trojano cessa d'occuper cette place. Les catalogues des grandes bibliothèques n'indiquent aucun ouvrage de ce maître, et son nom ne se trouve dans aucun des grands recueils de motets ou de madrigaux de divers auteurs; ce qui est d'autant moins explicable, que deux fragments de ses motets conservés par Kircher dans le premier volume de sa *Musurgia universalis* (p. 601 et 615), comme des modèles d'expression douloureuse et plaintive, sont très-remarquables pour le temps où cet artiste a vécu : ils sont tous deux à six voix.

TROJANO (Antoine), en latin **TROJANUS**, n'est mentionné par aucun historien de la musique ou biographe; il n'est connu que par le motet *Jubilate Deo omnis terra*, à quatre voix, qui se trouve dans le troisième livre de la collection publiée par Tylman Susato, à Anvers, en 1547, sous le titre : *Sacrarum cantionum quatuor vocum, vulgo Moteta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectarum Liber etc.*

TROMBETA (Antoine). Le catalogue de la bibliothèque barberine indique sous ce nom (p. 479) un ouvrage intitulé : *Rerum musicalium opusculum;* Strasbourg, 1535, in-fol.; mais c'est une erreur de celui qui a rédigé ce catalogue, car le livre intitulé *Rerum musicarum opusculum,* qui a été imprimé à Strasbourg, en 1535, in-fol., est de Jean Frosch. Il est vraisemblable que ce livre s'est trouvé relié à la suite de quelque autre de Trombeta, auteur de plusieurs traités de philosophie, et cela aura induit en erreur le bibliothécaire. Aucun bibliographe, que je sache, n'a remarqué cette bévue littéraire.

TROMBETTI (Ascagne), compositeur, né à Bologne, vécut à Naples, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer trois livres de *Canzoni alla napoletana a tre voci,* Venise, 1572, 1577 et 1581. On connaît aussi sous son nom : *Musica a più voci;* Bologne, Rossi, 1585, in-4°.

TROMBETTI (Augustin), célèbre guitariste bolonais, né au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer : *Intavolatura di sonate novamente inventate sopra la chitarra spagnuola, libri due;* Bologne, 1639, in-4°.

TROMBONCINO (Barthélemy), compositeur de *Frottole* (sorte de chants vénitiens autrefois en usage), naquit à Vérone, vers le milieu du quinzième siècle, ou un peu plus tard. Conrad Gesner cite, dans ses *Pandectes* (fol. 84), un œuvre sous ce titre : *Frottole di Misser Bartholomeo Tromboncino con tenori et bassi tabulati, et con soprani in canto figurato, per cantar et sonar col canto; Venetiis impressé per il Petrucci.* Il est vraisemblable que Gesner a commis quelque erreur dans ce titre et qu'il a confondu cet ouvrage supposé avec un recueil de Frottole en tablature de luth, publié par le luthiste *Francesco,* surnommé *Bossinensis,* parce qu'il était né probablement dans la partie de la Bosnie (ou *Bossinie,* comme on disait autrefois), qui avoisine l'Adriatique. Ce recueil est intitulé : *Tenori et contrabassi* (1) *intabulati col sopran in canto figurato per cantare et sonare col lauto, libro primo. Francisci Bossinensis Opus; impressum Venetiis : per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. Die 27 Martij* 1509. On y trouve vingt-neuf frottole de Tromboncino, avec d'autres de Philippe de Luprano, de Marco Cara de Vérone, d'Antoine Gasparo de Brescia, et d'autres artistes inconnus. Les neuf livres de *Frottole* publiés par Petrucci (*voyez ce nom*), depuis 1504 jusqu'en 1508, contiennent toutes des pièces de ce genre composées par Tromboncino, ainsi que le quatrième livre, dont le titre particulier est : *Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti, et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto.* Le second livre des Lamentations de Jérémie (*Lamentationum liber secondus*), publié par le même Octavien Petrucci, en 1506, contient *neuf* Lamentations à trois voix et un *Benedictus* de Barth. Tromboncino, quatre de Gaspard (van Verbeeke), aussi à trois voix, et une lamentation avec un *Benedictus* d'Erasme Lapicida.

TROMLITZ (Jean-Georges), flûtiste, compositeur pour son instrument, et fabricant de flûtes, naquit à Géra, en 1726. Il vécut à Leipsick, s'y livrant particulièrement à l'enseignement de la flûte pour les élèves de l'université, ainsi qu'à la fabrication de cet instrument. Parvenu à l'âge de cinquante ans, il

(1) Le mot *contrabasso,* par lequel on désignait une des voix, aux quinzième et seizième siècle, n'a pas de rapport avec l'instrument appelé *contrebasse* dans la musique moderne : il indiquait alors un ténor grave, dont la portée avoisinait la basse, ou qui était *contre la basse.* Voyez à ce sujet l'exemple à six voix du XIXe chapitre du *Rerum musicarum opusculum,* de Jean Frosch ou Froschius.

cessa de se faire entendre en public, à cause de la faiblesse de sa santé. Tromlitz mourut à Leipsick, au mois de février 1805, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Cramer cite, dans son *Magasin de musique,* les ouvrages suivants composés par cet artiste : 1° Six pièces pour la flûte. 2° Trois concertos pour flûte, deux violons, alto et basse. 3° Deux œuvres de sonates pour clavecin et flûte. Il a publié une collection de chansons allemandes avec accompagnement de clavecin; Leipsick, in-8°. Tromlitz a écrit aussi sur son instrument : *Kurze abhandlung von Flœtenspielen* (Courte dissertation sur la manière de jouer de la flûte); Leipsick, Breitkopf, 1786, in-4° de trente pages. Cette dissertation prit ensuite de grands développements entre ses mains, et devint l'origine de l'ouvrage qui a pour titre : *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flœte zu spielen* (Instruction fondamentale et détaillée pour apprendre à jouer de la flûte); Leipsick, Bœhme, 1791, in-4° de trois cent soixante-seize pages et XXII pages de préface. 2° *Ueber die Flœten mit mehrern Klappen, deren Anwendung und Nutzen* (Sur les flûtes à plusieurs clefs, leur usage et leur supériorité; publié comme deuxième partie de l'instruction fondamentale, etc); Leipsick, Bœhme, 1800, in-4° de cent quarante pages. Tromlitz a publié aussi des articles concernant la meilleure qualité du son de la flûte dans la deuxième année de la *Gazette musicale de Leipsick* (p. 301 et 316).

TROMPEO (Benoit), docteur en médecine, né en Sardaigne, et vivant à Turin, a publié un mémoire sur la voix humaine, intitulé : *Memoria sulla voce considerata nel triplice rapporto fisiologico-pratico*; Turin, Pomba, 1822, in-8° de quarante-deux pages.

TRONCI (Philippe et Antoine), célèbres constructeurs d'orgues à Pistoie, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, ont eu pour successeurs Louis et Benoît, fils de Philippe. Benoît vivait et travaillait encore en 1812. On cite avec éloge l'orgue qu'il a fait pour l'église du *Sacrement,* à Pistoie, et dans lequel il a introduit de nouvelles inventions, notamment, dit-on, les effets du *piano* et du *forte*. J'ignore si le procédé dont il s'agit a quelque rapport avec celui de Grenié (*voyez* ce nom). Les fils de Benoît, Pietro, Agati et Giosué, ont embrassé la même profession, et sont maintenant au nombre des meilleurs facteurs d'orgues de l'Italie.

TROPEA (Giacomo), musicien napolitain, né dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié de sa composition : 1° *Madrigali a quattro voci, con due madrigali a cinque voci nel fine; libro primo; in Napoli, per Constantino Vitali,* 1592, in-4°. 2° *Madrigali a cinque voci*; ibid., 1621, in-4°. 3° *Madrigali a quattro voci, libro secondo;* ibid., 1622, in-4°.

TROST (Gaspard), organiste à Jéna, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° Chant funèbre sur le texte *Ich weiss dass mein Herr Jesus-Christus,* à quatre voix; Jéna, 1621. 2° Motet de noces à huit voix; *ibid.*, 1623.

TROST (Jean-Gaspard), surnommé **L'ANCIEN**, fut avocat de la régence et organiste à Halberstadt, vers 1660. Il a laissé en manuscrit les ouvrages suivants : 1° *Adversaria musica, ad theoriam et praxim, in duas partes divisa.* 2° *Præcepta musicæ theoreticæ et practicæ, tabulis synopticis inclusæ.* 3° *Organographia rediviva Michaelis Prætoriæ.* 4° *Examen organi pneumatici contra sycophantas.* 5° *Monochordum.* 6° Une description de quelques orgues de l'Allemagne et de la Hollande. 7° *Tractatus de modis musicis vindicatus* (1). 8° Treize préfaces des ouvrages de Frescobaldi, de Donati, de Rovetta, de Malgarini et autres, traduites en allemand. Trost a laissé aussi en manuscrit des traductions du traité du contrepoint d'Artusi, du *Transilvano* de Diruta, des Institutions harmoniques de Zarlino, de la *Regola facile e breve* de Galeaz Sabbatini, de l'Introduction à la musique pratique de Morley, et de l'Institution harmonique de Salomon de Caus.

TROST (Jean-Gaspard), *le jeune*, fils du précédent, organiste de la cour de Weissenfels, a publié la description de l'orgue construit de son temps dans cette ville, avec des considérations générales sur la facture des instruments de cette espèce, leur accord, la qualité des jeux, et les devoirs de l'organiste dans leur réception. Cet ouvrage a pour titre : *Ausführliche Beschreibung des neuen Orgelwerks auf der Augustenburg zu Weissenfels,* etc.; Nuremberg, Wolfgang Maurice Endter, 1677, in-12 de soixante-douze pages. Trost dit dans cet opuscule (p. 3), qu'il avait écrit précédemment un autre ouvrage intitulé : *Tractatus de juribus et privilegiis musicorum;* mais il ne paraît pas qu'il l'ait fait imprimer.

(1) Ce titre indique sans doute une défense du Traité des modes musicaux de Matthæi, publié à la même époque, et qui a peut-être été l'objet de quelque critique maintenant inconnue.

TROST (Godefroid-Henri), bon facteur d'orgues à Altenbourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, était fils de Tobie-Godefroid Trost, qui exerçait la même profession, et avait construit l'orgue de Langensalza, composé de trente-sept jeux. Les principaux ouvrages de Godefroid-Henri sont : 1° L'orgue de Dollenstadt, dans le duché de Gotha, composé de vingt jeux, en 1709. 2° Celui de Watershausen, près de Gotha, de cinquante-huit jeux, en 1730. 3° Celui de l'église du château à Altenbourg, de quarante jeux, commencé en 1730 et fini en 1739. Trost a eu pour élèves Friderici, de Géra, Gasparini, de Kœnigsberg, Graich et Nitter, de Bayreuth.

TROUPENAS (Eugène), né à Paris, en 1799, fit ses études dans un pensionnat de cette ville, et s'y livra particulièrement à la science des mathématiques, sous la direction de Hoéné Wronski, qui y était professeur. Les parents de Troupenas désiraient qu'il entrât à l'école polytechnique ; mais Wronski parvint à le faire renoncer à ce projet en lui disant que les professeurs de cette institution étaient des ignorants incapables d'apprécier la réforme des mathématiques entreprise par lui, Wronski. Troupenas avait aussi entrepris l'étude de la musique, pour laquelle il eut toujours un goût passionné. Il s'était persuadé que la théorie de cet art ne peut trouver de base que dans la science du calcul ; il avait, à maintes reprises, invité Wronski à s'en occuper, et lui-même y pensait sans cesse. Devenu possesseur d'une fortune modeste, après la mort de ses parents, il se fit éditeur de musique, devint l'ami d'Auber, de Rossini, de Bériot, et publia leurs ouvrages, dont la vente produisit des bénéfices considérables. Sa constitution n'était pas robuste, et, pendant près de dix ans, il fut atteint d'une affection de poitrine qui l'obligeait d'aller passer tous les hivers à Hyères. Le mal finit par faire des progrès, et Troupenas s'éteignit à Paris, le 11 avril 1850. Toujours préoccupé d'une théorie mathématique de la musique, il m'en parlait souvent et nous eûmes de longues discussions à ce sujet ; je finis par ébranler ses convictions et lui démontrer qu'un art éminemment idéal ne peut avoir qu'une origine psychologique, et que cet art ne peut naître que de l'action réciproque du sentiment sur l'intelligence et de celle-ci sur le sentiment. A la suite de ces discussions, il m'écrivit deux lettres qui furent publiées dans la *Revue musicale* (année 1832), sous ces titres : 1° *Essai sur la théorie de la musique, déduite du principe métaphysique sur lequel se fonde la réalité de cette science.* Première lettre à M. le rédacteur de la *Revue musicale ;* publiée ensuite à part, sans lieu d'impression et sans date (1832), in-12 de huit pages. 2° Seconde lettre à M. le rédacteur de la *Revue musicale ;* tirée à part, sans nom de lieu et sans date (1832), in-12 de douze pages. Entré dans ce nouvel ordre d'idées, sans renoncer toutefois à une synthèse de deux principes psychologique et mathématique, Troupenas s'occupa jusqu'à ses derniers jours de la formation d'un corps de doctrine de la science de l'art basée sur cette synthèse ; mais il ne paraît pas qu'il ait achevé le livre auquel il travaillait d'après ce plan.

TROUSSEAU (Armand), professeur de matière médicale et de thérapeutique à la faculté de médecine de Paris, membre de l'Académie de médecine, né à Tours, en 1801, a publié beaucoup d'ouvrages relatifs à sa profession, parmi lesquels on remarque celui-ci, qui a des rapports avec l'art du chant : *Traité pratique de la phthisie laryngée, de la laryngite chronique, et des maladies de la voix ;* Paris, Baillère, 1837, un volume in-8°.

TRUHN (Frédéric-Jérôme), directeur de musique à Berlin, né le 17 octobre 1811, à Elbing, se fit remarquer dès son enfance, dans l'école où il était placé, par la justesse de sa voix et son organisation musicale. A l'âge de dix ans, il commença l'étude de la flûte : ses progrès furent si rapides, qu'après deux années d'exercices sur cet instrument, il put être admis dans l'orchestre des concerts d'abonnement et y exécuter des solos. Après avoir atteint l'âge de douze ans, il ajouta l'étude du violon à celle de la flûte et parvint en peu de temps à jouer sur cet instrument, d'une manière satisfaisante, des compositions de Rode et de Mayseder. Ces premiers succès éclairèrent sa famille sur sa destination naturelle, et il lui fut permis, dans l'été de 1831, de se rendre à Berlin pour y faire des études sérieuses de musique. Arrivé dans cette ville, il y reçut des leçons de Bernard Klein, puis il devint élève de Dehn, et Mendelssohn lui enseigna pendant quelques mois le mécanisme de la composition. Ses premières productions furent des *Lieder* et des chants à plusieurs voix exécutés pour les sociétés chorales. En 1833, Truhn fit son premier essai de composition dramatique dans le petit opéra *Den vierjæhrige Posten* (Le Poste de quatre années), qui fut représenté au théâtre royal ; mais peu satisfait de son ouvrage, il le retira et le remplaça par l'opéra-comique *Trilby,* qui fut joué avec succès, le 22 mai 1835. S'étant marié

dans l'automne de la même année, il alla s'établir à Dantzick, où il se livra à l'enseignement du chant et de l'harmonie. Il y fut aussi chargé de la direction de l'orchestre du théâtre; mais la faillite du directeur le ramena à Berlin, en 1837. Ce fut vers cette époque qu'il se lia d'amitié avec Schumann à Leipsick, et qu'il devint un des rédacteurs de la *Nouvelle gazette musicale* fondée par ce compositeur. Après que Schumann se fut retiré de la direction de cette feuille, Truhn cessa d'y travailler et fournit quelques articles à la *Gazette générale de musique de Leipsick;* mais celle-ci ayant cessé de paraître à la fin de 1848, il fut chargé de la rédaction du feuilleton de la *Nouvelle gazette musicale de Berlin,* publiée par Bock, et n'a pas cessé jusqu'à ce jour (1864) d'y donner sa collaboration, ainsi qu'à la chronique berlinoise dans le *Correspondant de Hambourg.* A l'époque de la prestation du serment de Frédéric-Guillaume IV, Truhn se rendit à Kœnigsberg et y organisa une fête musicale, dans laquelle il fit exécuter une cantate dont il avait écrit les paroles et la musique; puis il voyagea en Russie et en Pologne pour y donner des concerts. Ses compositions furent applaudies à Varsovie et à Cracovie. En 1843, il parcourut le Danemark et la Suède avec le pianiste Th. Dœhler. Sa grande composition pour voix seule, chœur à huit voix et orchestre, intitulée *Mahadah*, obtint de brillants succès, en 1846, à Berlin, Breslau, Dresde, Kœnigsberg et Elbing. A l'automne de 1848, Truhn retourna dans sa ville natale et y vécut quelque temps en donnant des leçons de chant dans l'école supérieure des filles et dirigeant une société chorale d'hommes. Dans l'année suivante, ses travaux et son zèle furent récompensés par le diplôme de directeur royal de musique. En 1850, il dirigea, à Kœnigsberg, la seconde fête des chanteurs prussiens, et y fit exécuter avec succès sa composition intitulée *Adieu,* poésie de Uhland, pour des voix seules, chœurs d'hommes et orchestre. De retour à Berlin, en 1852, il y a fondé la *nouvelle Liedertafel berlinoise,* placée sous sa direction. Au mois de janvier 1853, il donna au théâtre royal son monodrame de *Cléopâtre,* composé pour la cantatrice *Jeanne Wagner.* Dans l'hiver de 1854, il fit, avec le pianiste distingué Hans de Bulow, une tournée dans laquelle il visitèrent Breslau, Posen, Dantzick et Riga. Arrivé dans cette dernière ville, Truhn s'y arrêta pendant quatre ans et vécut en donnant des leçons de chant et d'harmonie. En 1858, il est retourné de nouveau à Berlin, d'où il ne s'est plus éloigné depuis lors. Outre les opéras et les grandes compositions dont il a été parlé précédemment, cet artiste a écrit et publié une quantité de *Lieder* et quelques bagatelles pour le piano.

TRUSKA (Simon-Joseph), virtuose sur le violon et la basse de viole, compositeur et facteur d'instruments, naquit à Raudnitz, en Bohême, le 5 avril 1734. Fils d'un ébéniste, il apprit d'abord la profession de son père, et travailla à Prague jusqu'en 1757. Le siége de cette ville par l'armée prussienne l'obligea à s'en éloigner pour aller à Vienne; mais il retourna, vers la fin de la même année, dans la capitale de la Bohême, et entra, le 8 décembre 1758, au couvent de Strahow, en qualité de frère lai. Il fit sa profession, le 1er janvier 1761. Dès son entrée au monastère, il se livra à la culture de la musique, qu'il avait apprise dans sa jeunesse, devint habile sur le violon, la basse de viole et le violoncelle, et composa beaucoup de quintettes, quatuors, trios et sonates pour basse de viole, violon, alto et violoncelle, qui ont eu de la réputation en Bohême, ainsi que des danses qui ont été exécutées dans les bals et redoutes de Prague, avec beaucoup de succès, pendant les années 1774, 1775 et 1776. La restauration de l'orgue de Strahow fournit à Truska l'occasion d'étudier les principes de la construction de cet instrument : il en profita pour fabriquer d'abord un petit orgue portatif, puis un grand positif avec pédale qui fut admiré comme un ouvrage parfait. Encouragé par ce succès, il se livra avec ardeur à la facture des pianos, violons, altos, violes d'amour et basses de viole. Ces instruments ont été recherchés à l'étranger aussi bien qu'en Bohême. Parvenu à l'âge de soixante-quinze ans, ce moine laborieux mourut dans son couvent, le 14 janvier 1809.

TRUTSCHEL (A.-L.-E.), organiste de l'église Saint-Jacques, à Rostock, n'est connu que par ses ouvrages, dont les premiers ont été publiés en 1834. Son œuvre quatorzième a paru en 1848. Cet artiste s'est jeté dans une direction très-différente du style de Bach et de son école. Son modèle paraît être Fischer; mais il se hasarde dans des associations harmoniques inconnues à cet excellent organiste, et ses idées n'ont pas le charme qu'on remarque dans les œuvres de celui-ci. On voit que Trutschel s'efforce de donner à la musique d'orgue un caractère dramatique, fâcheuse tendance qui a conduit à la décadence actuelle de la musique instrumentale et religieuse. Çà

et là M. Trutschel essaie des entrées de fugues; mais il y montre peu d'habileté. Ses ouvrages principaux sont ceux dont voici les titres : 1° *Vorspiele zum Gebrauch beim œffentlichen Gottesdiehste* (Préludes pour l'usage des fêtes solennelles), œuvres 9e et 10e; Güstrow, Fr. Opitz. 2° *Vorspiele über die gebrauchlichsten Melodieen der evangelischen Kirche für die Orgel,* etc. (Préludes pour l'orgue sur les mélodies usitées dans l'église évangélique), op. 14; cinquième recueil de pièces d'orgue; Rostock, C. Heumann et C. Topp. 3° Fantaisies pour des introductions et des finales, op. 17; *ibid.* Kœrner a extrait de ce dernier ouvrage une grande fantaisie qu'il a insérée dans la troisième partie de son *Postludien-Buch*; Erfurt, (s. d.), in-4° obl.

TRYDELL (Jean), musicien irlandais, professeur à Dublin vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un traité élémentaire de musique : *Two Essays on the theory and practice of Music,* Dublin, 1760, in-8°. Le premier de ces essais contient les éléments de la musique; le second est un traité abrégé d'harmonie et de composition.

TSAI-YU, prince de la famille impériale des *Ming,* en Chine, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle de l'ère chrétienne. Aidé de quelques lettrés, il se livra, ainsi que *Ly Koang-ty* (voyez ce nom), à des recherches sur la théorie de la musique chinoise, dans les anciens traités de cet art; mais il borna l'objet de ses travaux aux principes de la formation de l'échelle musicale, et aux proportions des douze demi-tons chromatiques, appelés *lu* en chinois. Le livre qu'il écrivit sur ce sujet a pour titre : *Lu-lu-Tsing-y* (Explication claire de la théorie des *lu*); il le termina en 1596, le présenta à l'empereur *Ouan-Ty,* et le fit imprimer dans la même année.

TSCHIRCHE (Wilhelm), maître de chapelle à Géra, est né à Lichtenau, près de Lauban, le 8 juin 1818. Son père, qui y était *cantor,* lui fit commencer, en même temps que ses frères, l'étude du chant, de l'orgue et de la composition. A l'âge de seize ans, il entra au séminaire des instituteurs à Bunzlau, et y reçut des leçons de Karow pour l'orgue et la théorie de la musique; puis il alla continuer ses études à l'institution de la musique d'église à Berlin, où A.-W. Bach acheva de développer son talent d'organiste, tandis que Grell achevait de l'instruire dans la théorie. Rungenhagen lui donna aussi des leçons de composition à l'Académie des beaux-arts, et, enfin, il compléta son instruction en suivant le cours du docteur Marx, à l'université. En 1843, Wilhelm Tschirche obtint la place de *cantor* de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul à Liegnitz, à laquelle il réunit bientôt celle de directeur de musique de la société de chant. Doué d'une belle organisation musicale, il imprima un mouvement d'activité et de progrès dans l'art au sein de la ville et de la province où il avait fixé son séjour. Ce fut lui qui organisa et dirigea les fêtes musicales à Liegnitz, au Grœditzberg et à Kauth, dans les années 1845, 1846 et 1847. La place de maître de chapelle étant devenue vacante à Géra, en 1854, Tschirche fut appelé dans cette ville pour la remplir. En 1847, il avait fait un voyage à Leipsick et à Berlin, et y avait donné des concerts d'orgue où il fit entendre une grande fantaisie avec fugue, publiée ensuite par Kœrner, à Erfurt. Parmi les ouvrages de cet artiste, on remarque : 1° Motet pour quatre voix d'hommes, *Gross sind die Werke des Herrn* (Les œuvres du Seigneur sont grandes). 2° *Den Herr ist Gott* (Le Seigneur est Dieu), cantate pour des voix mêlées avec orchestre, op. 17; Schweidnitz, Weigmann. 3° *Von allen Himmeln tönt Dir Herr* (Les cieux vous glorifient, Seigneur), motet en chœur avec orchestre, op. 17; *ibid.* 4° *Gelobt sei Gott* (Dieu soit loué), chœur avec des instruments à vent ou orgue, op. 20; *ibid.* 5° Le psaume 24 pour un chœur d'hommes avec solo, op. 27; Magdebourg, Heinrichshofen. 6° *Die Harmonie* (L'Harmonie), hymne pour quatre voix d'homme avec instruments à vent, exécuté à l'Académie de chant, à Berlin; Breslau, Leuckart. 7° Plusieurs chants détachés, idem. 8° *Der Volksænger* (Le Chanteur populaire), recueil de chants faciles pour quatre voix d'homme; Schweidnitz, Weigmann. 9° Beaucoup de *Lieder* en recueils ou détachés, pour voix seule avec piano, ou pour des chœurs. 10° Six préludes pour orgue à trois claviers; Breslau, Schumann. 11° Cinq pièces d'orgue, dont trois préludes et deux fugues, op. 1; Berlin, Challier. 12° Sonatine pour piano (en *fa*), ibid.

TSCHIRCH (Ernest), frère du précédent et professeur de musique à Berlin, est né à Lichtenau le 3 juillet 1819. Après avoir commencé l'étude de la musique avec son père, il alla fréquenter le gymnase à Lauban, puis il se rendit à Berlin et y continua ses études musicales à l'institution pour la musique d'église et à l'école de l'Académie des beaux-arts. En 1845, il a fait un voyage à Hambourg et à Paris. De retour à Berlin, il s'y livra à l'enseignement jusqu'en 1852, où il fut appelé à Stettin

pour y remplir les fonctions de directeur du chœur et de chef d'orchestre du théâtre. Il est mort dans cette ville, le 26 décembre 1854, à peine âgé de 35 ans. Il avait, dit-on, du talent comme compositeur : Ses ouvrages consistent en deux opéras, *le Hollandais volant* et *Fritjof*, plusieurs cantates, des ouvertures pour l'orchestre et des *Lieder*.

TSCHIRCH (Rodolphe), compositeur à Berlin, et frère des précédents, est né à Lichtenau, vers 1821. Il fut chef du chœur au théâtre *Kroll* de Berlin jusqu'en 1854. En 1855, la grande médaille d'argent lui a été décernée pour sa composition intitulée *Die Hubertus Jagd* (La Chasse de Saint-Hubert). On connaît aussi de cet artiste la musique d'une pièce de circonstance intitulée *Eine Brautschau* (La Recherche d'une femme), en trois actes, qui fut représentée au théâtre Kœnigsstadt de Berlin, le 7 février 1858, ainsi qu'une cantate composée pour un chapitre de l'ordre de l'Aigle-Noir, laquelle fut exécutée au palais de Sans-Souci, en 1855; enfin, un grand nombre de compositions de chasse. M. Rodolphe Tschirch a publié : 1° Hymne et marche de jubilé pour piano, op. 5; Berlin, Trautwein. 2° *La Chasse de Saint-Hubert*, pour des instrumens de cuivre, op. 6; Berlin, Bock. 3° *Narcisse*, fantaisie caractéristique pour piano, Breslau, 1856. 4° Galops-études, idem; ibid. 5° Différentes pièces du même genré, op. 23 et 24; Breslau, Leuckart. 6° Chants à voix seule avec piano; Berlin, Bock, Trautwein et Challier.

TSCHORTSCH (Jean-Georges), prêtre bénéficier et compositeur, à Schwetz, dans le Tyrol, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Sacerdos musicus concertans seu conc. Litanias* 10 *Laurelano-Marianas*, etc., Augustæ Vindelicorum, 1725, in-fol. 2° *Incensum mysticum ad aram magnæ cœlorum Reginæ adolendum XIV Offertoria a* 4 *voc.*, 2 *viol. alto viola*, 2 *lituis et G. B.*, Augsbourg, 1730, in-fol. 3° *VII Missen, nebst einen Requiem für* 4 *Stimmen*, 2 *v.*, *vc. und Generalbass* (Sept messes suivies d'un *requiem* à 4 voix, 2 violons, violoncelle et basse continue), *ibid.*, 1731, in-fol.

TUBAL (A.), musicien belge, vécut au milieu du seizième siècle. Il ne peut y avoir de doute sur le pays qui l'a vu naître, car ses compositions se trouvent dans deux grandes collections imprimées à Anvers et à Louvain, lesquelles ne contiennent que des ouvrages des plus célèbres maîtres nés en Belgique et formés dans les écoles de ce pays. La première de ces collections est intitulée : *Sacrarum Cantionum* (*vulgo hodie Moteta vocant*) *quinque et sex vocum ad veram harmoniam concertumque ab optimis quibusque Musicis in philomusorum gratiam compositarum Libri tres. Antwerpiæ per Joannem Latium et Aubertum* (sic) *Walrandum*, 1554-1555, in-4° obl. Au commencement du troisième livre se trouve une épître dédicatoire à Marc Wesler, noble habitant d'Augsbourg (*ad Marcum Weslerum Augustæ Vindelicorum Patricium Epistola*), dans laquelle Waelrant dit qu'il n'est pas seulement le typographe, mais l'éditeur de ce recueil d'œuvres de ses compatriotes. Quatre motets à cinq voix de Tubal sont dans cette collection, à savoir livre I^er^, page 15, livre II, pages 14 et 19, et livre III, p. 18 de la partie du ténor. Les autres compositeurs dont on y trouve des motets à cinq et à six voix sont Créquillon, Nicolas Gozin, Gombert, Hollander, De Latre (Petit Jean), De Latre (Olivier), Maillart, Clément (*non papa*) et Zachæus. Un exemplaire de ce recueil est à la Bibliothèque royale de Munich, sous le n° 126. L'autre collection a pour titre : *Cantionum Sacrarum* (*vulgo Moteta vocant*) *quinque et sex vocum ex optimis quibusque Musicis selectarum.* Lovanii, apud Petrum Phalesium, 1555-1558, in-4° obl. Elle est composée de huit livres, dont le cinquième ne contient que des motets de Manchicourt. Au troisième livre se trouve le motet de Tubal à cinq voix, *Spiritus sanctus*, sous le n° 16. Un exemplaire des huit livres de cette collection est dans ma bibliothèque. Les huit livres ne contiennent que des compositions de musiciens belges.

TUBEL (Chrétien-Théophile), musicien allemand, vécut quelque temps à Amsterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, et s'y livra à l'enseignement du piano et de la composition, puis il retourna en Allemagne. Il a publié une instruction élémentaire pour la musique, le clavecin et la composition, en hollandais et en allemand, sous ce titre : *Korte Onderrigtinge der Musijk, met de daar bygevoegde 77 Handstuckjes voor het Clavier, benevens een korte behandeling van het contrapunct*, etc., Amsterdam, 1767. On connaît aussi sous le nom de cet artiste : *Ino*, cantate de Ramler, publiée à Brunswick, en 1768.

TUCH (Henri-Agathon-Gottlob), compositeur, éditeur de musique et libraire à Dessau, naquit en 1768, à Géra, en Saxe. Après avoir commencé l'étude de la musique au gymnase de cette ville, il suivit ses parents à Sanger-

hausen, et y devint élève de Rolle; puis il alla à l'université de Leipsick, et étudia l'harmonie et la composition sous la direction de Doles. Doué d'une belle voix de basse, il se livra aussi à l'étude du chant, et bientôt il abandonna la théologie pour le théâtre. Engagé dans des troupes ambulantes d'opéra, il chanta sur les théâtres de plusieurs villes, et en dernier lieu à Dessau, depuis 1790 jusqu'en 1800. Alors il abandonna cette carrière pour établir une librairie et un magasin de musique à Dessau. Compositeur agréable, il a écrit la musique du petit opéra intitulé : *Der Glückliche Tag* (L'Heureux jour), des chœurs pour le drame de *Lanassa*, des ballets, des airs de danse et plusieurs autres morceaux pour le théâtre et pour les concerts. Il a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° Des menuets, polonaises et valses tyroliennes pour l'orchestre. Leipsick, Kollmann. 2° Pièces d'harmonie de différents genres, œuvres 22, 33, 42, etc., *ibid.* 3° Petites pièces pour divers instruments, tels que la flûte, le cor, la guitare, etc. 4° Symphonie pastorale pour piano, flûte, violon et violoncelle, op. 25, *ibid.* 5° Sonates pour piano à quatre mains, op. 30, *ibid.* 6° Sonates pour piano seul, op. 3, 10, 31, *ibid.* 7° Ouvrages pour l'enseignement du piano, op. 20 et 47, *ibid.* 8° Des petites pièces et des danses pour le piano. 9° Plusieurs recueils de chansons allemandes, etc.

TUCHER (Le baron G. DE), conseiller au tribunal militaire de Schweinfurt (Bavière), né à Nuremberg vers le commencement du dix-neuvième siècle, fut, dès sa jeunesse, amateur passionné de musique, particulièrement de musique religieuse. Il a recueilli une grande quantité d'œuvres de ce genre, produits par les anciens maîtres italiens, et a formé à Nuremberg une société de chant pour l'exécution de cette musique éminemment classique. On doit à cet amateur distingué un recueil intéressant de mélodies chorales, dont la première édition fut publiée sous ce titre : *Schatz des evangelischen Kirchengesanges, der Melodie und harmonie, nach aus den Quellen des XVI und XVII Jahrhunderts ungerichtet* (Trésor du chant de l'église évangélique, mélodie et harmonie, tiré des sources des seizième et dix-septième siècles); Stuttgart, 1840, un volume in-4°. La deuxième édition de ce recueil est intitulée : *Schatz des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert des Reformation* (Trésor de chant de l'église évangélique dans les premiers siècles de la réformation); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1848, deux parties in-4° de plus de neuf cents pages, non compris les préfaces. L'exécution typographique de cette deuxième édition est d'une grande beauté.

TUCKER (Guillaume), prêtre et chanoine de Saint-Pierre, dans Westminster, à Londres, fut attaché à la chapelle du roi Charles II, et mourut le 28 février 1678. Il est auteur de quelques antiennes qui se trouvent dans l'*Harmonia sacra* de Page.

TUCZEK (François), directeur du chœur de l'église paroissiale de Saint-Pierre, à Prague, en 1771, fut pendant quelques années auparavant chef de musique de la garde civique de la nouvelle ville. Il mourut à Prague, vers 1780, laissant en manuscrit des sonates de clavecin et de petites symphonies appelées *Parthien*. Tuczek avait écrit aussi dans sa jeunesse de petits opéras de carnaval, en langue bohème.

TUCZEK (François) (1), compositeur dramatique, fils du précédent, naquit à Prague, vers 1755. Élève de son père pour le chant et pour la composition, il entra d'abord en qualité de ténor au théâtre du comte de Schwerts, à Prague; puis il y remplit l'emploi d'accompagnateur au clavecin, jusqu'en 1797, époque où il entra au service du duc de Courlande, en qualité de maître de concerts, et alla demeurer à Sagan. Il y resta jusqu'en 1800, puis alla diriger la musique du théâtre de Breslau. Vers la fin de 1801, il abandonna cette position pour aller à Vienne comme chef d'orchestre du théâtre de Leopoldstadt. En dernier lieu il se fixa à Pesth et y mourut en 1820. Cet artiste a écrit pour les théâtres de Prague, de Breslau, de Vienne et de Pesth quelques opéras dont voici les titres : 1° *Hans Klachel*, à Prague, en 1797. 2° *Rübezahl*, à Breslau, en 1801. 3° *Les Deux Dachels*. 4° *Dæmona la fripière*, opéra féerique, en trois actes, à Vienne. 5° *Moïse en Égypte*. 6° *Samson*. 7° *Le Sultan Conradin*. 8° *Le Chaperon enchanté*, pantomime. 9° *Idas et Marpissa*, opéra avec des changements de costumes et de décorations à vue, à Prague, en 1808. 10° *Lanassa*, grand opéra, considéré comme le meilleur ouvrage de l'auteur, particulièrement à cause de la beauté des chœurs. Tuczek a écrit aussi quelques oratorios, parmi lesquels on cite *le Jugement dernier*, et des cantates, dont une pour célébrer la convalescence du roi de Prusse, exécutée à Sagan. Ce compositeur excellait dans la musique de danse.

(1) Gerber a été mal informé en donnant à cet artiste le prénom de *Vincent*; il a été copié par les autres biographes musiciens.

TUDWAY (Thomas), musicien anglais, élève de Blow, dans la maîtrise de la chapelle royale, fut condisciple de Turner et de Purcell. Au mois d'avril 1664, il fut admis comme ténor dans la chapelle de Windsor. Sept ans après, la place d'organiste du collége du Roi à Cambridge lui fut offerte, et il l'accepta. En 1681, l'université l'admit au grade de bachelier en musique; plus tard il succéda au docteur Staggins dans la place de professeur de musique de cette université. Tudway passa les dernières années de sa vie à Londres, occupé par le comte d'Oxford à rassembler une collection de musique d'église des plus célèbres compositeurs anglais. Cette collection, mise en partition par Tudway, et écrite de sa main, forme six gros volumes in-4°; elle est déposée au Muséum Britannique. Tudway a composé plusieurs grandes antiennes qui ont été exécutées pour des occasions solennelles, telles que le voyage de la reine Anne à Cambridge.

TUERLINCKS (Corneille-Jean-Joseph), fils d'un luthier estimé, naquit à Malines (Belgique), le 31 mai 1783. Son instruction dans la musique lui fut donnée par le chanoine C.-E. André, organiste de la métropole de Malines. Heureusement organisé pour l'art, Tuerlincks apprit avec facilité à jouer de la plupart des instruments, particulièrement du basson, du hautbois et de la flûte. Comme organiste, il remplaça souvent son ancien maître de composition aux églises de Saint-Rombaut et de *Notre-Dame au delà de la Dyle*, à Malines. Il a écrit beaucoup de morceaux tels que marches, ouvertures, airs variés, fantaisies et pas redoublés pour des instruments à vent, dont quelques-uns ont paru dans un journal d'harmonie militaire qu'il publia pendant quelque temps, mais pour lequel il trouva peu d'encouragement dans son pays. Au nombre de ses ouvrages se trouve aussi une *Messe de Requiem*. Numismate et botaniste distingué, Tuerlincks a publié, en collaboration avec M. le professeur Van Beneden, membre de l'Académie royale de Belgique, une liste des mollusques des environs de Malines. Il est mort dans cette ville, le 29 décembre 1850. En 1828, une médaille d'or lui avait été décernée au concours de composition ouvert par la société d'harmonie d'Anvers. Ses ouvrages manuscrits ont été déposés aux archives de la ville de Malines.

TULOU (Jean-Pierre), fils d'un choriste de l'Opéra, issu d'une famille attachée à ce spectacle depuis le commencement du dix-huitième siècle, naquit à Paris, en 1740, et fut élève de Cugnier pour le basson. Entré à l'Opéra pour y jouer cet instrument, en 1780, il fut ensuite professeur au Conservatoire, à l'époque de sa création, et mourut à Paris, au mois de décembre 1799. Cet artiste a publié six duos pour deux bassons, à Paris, chez Sieber, et douze airs variés pour deux bassons, *ibid.*

TULOU (Jean-Louis), fils du précédent, est né à Paris, le 12 septembre 1786. Admis au Conservatoire comme élève, le 8 novembre 1796, il fut placé l'année suivante sous la direction de Wunderlich pour la flûte, instrument pour lequel la nature l'avait doué des dispositions les plus heureuses. Au concours de 1799, le second prix lui fut décerné, et dans celui de l'année suivante il mérita le premier; mais il était si jeune, que le jury, voulant l'obliger à travailler encore sous son maître, ne le lui accorda pas, et, contre l'usage établi, lui en décerna un second d'honneur, pour récompenser les progrès qu'il avait faits depuis l'année précédente. Enfin la supériorité de Tulou sur ses rivaux se manifesta avec tant d'éclat dans le concours de 1801, qu'il fallut bien lui décerner le premier prix, quoiqu'il ne fût pas encore âgé de quinze ans. Dès lors, il était déjà incontestablement le plus habile flûtiste de France, et vraisemblablement de toute l'Europe. L'imperfection des flûtes de cette époque n'empêchait pas qu'il jouât avec une justesse parfaite, et avec un beau son qu'il modifiait dans tous les degrés d'intensité. Son exécution se faisait remarquer par un brillant et par une verve auparavant inconnus; nul ne chantait avec plus d'expression, de grâce et de délicatesse; en un mot, son talent offrait, dans la réunion de ses qualités, le modèle de la perfection. En 1804, il était entré à l'orchestre de l'Opéra italien, en qualité de première flûte; il y resta jusqu'en 1813, et remplaça alors son maître Wunderlich comme première flûte à l'orchestre de l'Opéra. Dans l'intervalle des douze années écoulées depuis qu'il avait obtenu le premier prix du Conservatoire, il n'avait pas cultivé son talent avec le soin qui semblait nécessaire pour le conserver. Homme de plaisir, il avait été compagnon assidu de quelques oisifs qui le recherchaient à cause de sa gaieté intarissable. D'ailleurs, son goût passionné pour la chasse, et la bizarre fantaisie qui lui fit négliger sa vocation de musicien pour la peinture, dans laquelle il ne réussit jamais, semblaient devoir lui faire perdre en peu de temps sa supériorité sur ses émules. S'il devait se faire entendre en public,

il était quelquefois obligé d'emprunter une flûte, la sienne étant égarée. Cependant telle était son heureuse organisation, qu'on le vit, à un concert de madame Catalani, se préparer à jouer un morceau difficile sur un instrument dont une des pièces était fendue dans toute sa longueur. Il ne s'en aperçut qu'au moment de commencer, et rajusta sa flûte comme il put avec quelques bouts de fil et de la cire, devant le nombreux auditoire qui encombrait la vaste salle de l'Opéra. Tous ses amis frémissaient d'inquiétude; mais lui, plein d'assurance, comme si tout eût été dans le meilleur ordre, joua avec tant de verve, de grâce et de perfection, que des transports d'enthousiasme éclatèrent de toute part. Seul entre tous les artistes qui s'étaient fait entendre dans les concerts de la prodigieuse cantatrice, il balança ses succès.

Cependant un talent nouveau, bien remarquable aussi dans son genre, se produisit en 1814. Ce talent était celui de Drouet qui, plus jeune, ayant pour lui le mérite de la nouveauté, et possédant une grande puissance d'exécution dans la difficulté vaincue, avait beaucoup de chances de succès. Les deux artistes eurent bientôt chacun leurs admirateurs enthousiastes et leurs détracteurs. Depuis près de deux ans, la victoire demeurait incertaine, quand Lebrun composa son opéra intitulé *le Rossignol*, où le chant du roi des oiseaux était confié à la flûte de Tulou. Cette lutte devait être décisive : l'artiste le comprit et sut élever son talent à la hauteur de la difficulté. Dans toute la durée de l'opéra il fit entendre des accents si nouveaux, si purs, si tendres et si brillants à la fois, qu'une admiration frénétique se manifesta dans toute l'assemblée. Les nombreuses représentations qui se succédèrent sans relâche ajoutèrent chaque fois au triomphe de Tulou ; dès lors il n'y eut plus de lutte possible : Drouet s'éloigna de Paris et se rendit en Angleterre.

Dès les premiers jours de la restauration, Tulou s'était rangé parmi l'ardente jeunesse dont les sarcasmes poursuivaient le retour de l'ancienne dynastie et de ses partisans. Cette faute le fit tomber en disgrâce. Il ne fut pas compris au nombre des artistes appelés à composer la nouvelle chapelle du roi ; et, quelques années plus tard, lorsque son vieux maître Wunderlich laissa vacante la place de professeur au Conservatoire, ce ne fut pas Tulou, mais un artiste d'un talent très-inférieur au sien, qu'on choisit pour le remplir. Irrité de ce qu'il considérait à bon droit comme une injustice, il donna, dans un moment d'humeur, sa démission de première flûte de l'Opéra (1822), et ce fut encore le même flûtiste qu'il vit appeler à lui succéder. Cinq années se passèrent, pendant lesquelles Tulou ne se rappela au souvenir des artistes et du public que par ses compositions. Enfin une administration mieux inspirée le rappela à l'Opéra, en lui donnant le titre de *première flûte solo* (en 1826), et peu de temps après, la place de professeur au Conservatoire lui fut accordée. Depuis lors jusqu'à sa retraite, en 1856, Tulou a rempli ces emplois conjointement avec celui de première flûte de la Société des concerts. Une fabrique de flûtes qu'il avait établie et dirigée a eu longtemps la vogue et a produit de bons instruments de l'ancien système. Jusqu'à la fin de sa carrière d'artiste et de professeur, Tulou a voulu conserver l'ancienne flûte et s'est opposé à l'introduction de la flûte de Bœhm dans l'enseignement du Conservatoire de Paris. En 1857, il s'est fixé à Nantes, où il vit encore (1864).

Les compositions de Tulou sont en grand nombre; dans leur classement on remarque : 1° Symphonie concertante pour flûte, hautbois et basson; Paris, H. Lemoine. 2° *Idem* pour flûte, hautbois, cor et basson, n° 2; Paris, Pleyel. 3° Concertos pour flûte et orchestre; n° 1 (en *la*); Paris, H. Lemoine; n° 2 (en *mi* mineur); Paris, Hentz; n° 3 (en *ré*); Paris, Schœnenberger; n° 4 (en *mi* mineur); Paris, Pleyel; n° 5 (en *ré*), op. 37; Paris, Pleyel. 4° Grands solos pour flûte et orchestre; n°s 1 et 2; Paris, chez l'auteur. 5° Fantaisies pour flûte et orchestre, op. 16; Paris, Pacini; op. 54 (sur un motif de *la Muette de Portici*); Paris, Troupenas; op. 66 (*le Bouquet de bal*); *ibid.* 6° Airs variés pour flûte et orchestre, op. 22; Paris, Pleyel; op. 35, *ibid.*; op. 39; *ibid.*; op. 56; op. 62. 7° Airs variés avec quatuor, op. 17; Paris, Pacini; op. 28, 30, 36, 55, 60; Paris, Bonn, Mayence et Berlin. 8° Plusieurs airs variés avec deux violons et basse. 9° Grand trio pour trois flûtes, op. 24; Paris, Pleyel. 10° Polonaise de *Tancredi* pour deux flûtes et piano, op. 32; Paris, Schlesinger. 11° Plusieurs fantaisies et airs variés avec piano. 12° Plusieurs morceaux de concours pour le Conservatoire. 13° Duos pour deux flûtes, livres 1, 2, 3; Paris, H. Lemoine; op. 8; Paris, Schœnenberger; op. 14, 15; Paris, Pacini; op. 18, 19; Paris, Gambaro, op. 31, 33, 34; Paris, Pleyel. 14° Beaucoup d'airs variés et de fantaisies pour deux flûtes.

TUMA (François), compositeur, né à Kostelecz, en Bohême, le 2 octobre 1704, fit ses

études à Prague, et fut ensuite employé comme ténor à l'église Saint-Jacques de cette ville, dans le même temps où Segert y était altiste. Tous deux étaient élèves du P. Bohuslasz Czernohorsky (*voyez* ce nom), qui était alors maître de chapelle de cette église. Après avoir achevé son cours de philosophie, Tuma se rendit à Vienne, où le prince de Kinsky devint son protecteur, et le confia à Fux pour le diriger dans ses études de contrepoint. Devenu maître de chapelle de l'impératrice Élisabeth, en 1741, il en remplit les fonctions jusqu'à la mort de cette princesse, puis se retira dans un cloître, où il mourut en 1774. Ses principales compositions consistent en motets, messes et quelques morceaux de musique instrumentale, parmi lesquels on cite particulièrement un *Miserere* et des *Matines des morts*, des *parthien* pour divers instruments. Tous les ouvrages de cet artiste sont restés en manuscrit.

TUNSTEDE (Simon) ou **TUNSTED**, moine franciscain anglais et docteur en théologie, naquit à Norwich, au commencement du quatorzième siècle. Son savoir et sa piété le firent élever à la dignité de provincial de l'ordre en Angleterre. Il mourut à Bruzard, dans le comté de Suffolk, en 1369. Un manuscrit de la bibliothèque Bodléienne, à Oxford, coté n° 515, renferme deux traités de musique dont il est auteur : le premier a pour titre : *De Musica continua et discreta cum diagrammatibus, per Simonem Tunstede ann. Dom* 1351. Le second traité est intitulé : *De quatuor principalibus in quibus totius musicæ radices consistunt.*

TURBRY (François-Laurent-Hébert), né à Paris, le 27 septembre 1795 (1), fut admis en 1812 au Conservatoire de cette ville, comme élève de violon, dans la classe de Grasset. Après y être resté environ deux ans, il disparut, sans qu'on en connût la cause. On voit dans l'almanach des théâtres, intitulé : *Annuaire dramatique* pour 1817, qu'il était entré quelques mois auparavant dans l'orchestre du Théâtre-Italien, comme un des seconds violons. Il rentra au Conservatoire le 7 décembre de cette même année 1817, pour y étudier l'harmonie, sous la direction de Dourlen, dont il devint ensuite le répétiteur; mais il disparut encore tout à coup de cette école et de l'orchestre où il était attaché; personne ne savait ce qu'il était devenu, lorsqu'on apprit qu'il était à Toulouse, où il publia un *Abrégé du dictionnaire de musique de J. J. Rousseau*, Toulouse, imprimerie de Bellegarde, 1821, in-12 de cent quarante pages. De retour à Paris en 1822, il entra à l'orchestre du théâtre du *Gymnase dramatique* et n'y resta qu'une année. En 1830, il obtint d'entrer à l'Opéra, comme alto; mais ses absences fréquentes de l'orchestre lui firent donner son congé dans l'année suivante. Depuis lors il n'a plus été attaché aux orchestres, et n'a été connu que comme professeur de violon et d'harmonie. Esprit bizarre, inconstant, sans ordre dans les idées comme dans sa conduite, il ne sut pas mettre à profit son heureuse organisation d'artiste, et finit par tomber dans la misère et dans la dégradation qui en est souvent la compagne. Il avait écrit un *Cours d'harmonie transcendante* (?), qui fut approuvé par la classe des beaux-arts de l'Institut de France; mais il ne le publia pas. Il avait composé une *Symphonie fantastique* qui fut exécutée aux concerts de Valentino; puis il écrivit, dans le *Courrier des théâtres*, un long article contre les compositeurs qui ne savent pas trouver d'idées dans les conditions des œuvres classiques. Pour faire connaître la nature de cet esprit malade, je crois devoir copier ici une annonce que Turbry avait fait lithographier, et qu'il distribuait lui-même sur les boulevards : « F. L. H. Turbry, etc., donne des leçons de » solfége, de violon, d'harmonie usuelle et » d'harmonie transcendante, de mélodie, de » prélude, d'improvisation et de composition » dramatique; des leçons de déclamation mu- » sicale particulièrement appliquées à l'inter- » prétation des sonates de Beethoven pour le » piano, dont il fait travailler le mécanisme » dans le système de Liszt. — Se charge de » corriger, rectifier, écrire, instrumenter et » orchestrer toute espèce de musique. — Prix » des leçons : 5 francs; 27, rue des Martyrs, » à Paris. » Cet artiste infortuné est mort dans cette ville, le 25 décembre 1859. On a publié de sa composition : 1° Ouverture pour les concerts, Paris, Frey. 2° Grand quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 7, Paris, Pacini. 3° Grand trio pour violon, alto et basse, op. 14, *ibid.* 4° Air tyrolien varié pour violon, avec quatuor, *ibid.* 5° Duos pour deux violons, livres 1er et 2e, *ibid.* 6° Grand duo pour piano et violon; Paris, Pacini. Il avait composé un grand opéra intitulé *Jérusalem délivrée*, qui n'a pas été représenté.

(1) Dans la première édition de cette biographie il est dit que Turbry naquit à Toulouse; cette erreur est ici rectifiée d'après les registres du Conservatoire de Paris. Au reste il est très-difficile de déterminer le lieu et la date de la naissance de cet artiste, car le registre des grands concours de l'Institut porte : *Turbry (François-Laurent-Hébert), né à Metz, le 15 mars 1797.*

TURCAS (Joseph-François-Chrysostome), né à Marseille, le 27 novembre 1788, mort à Paris le 20 décembre 1841. Entré fort jeune au service militaire, il suivit le mouvement des armées en Allemagne. Son intelligence et son aptitude aux affaires le firent bientôt remarquer de ses supérieurs. En 1806, à peine âgé de dix-huit ans, il remplissait déjà les fonctions de secrétaire du commandant de la place, à Minden. Après l'organisation du royaume de Westphalie, il eut successivement les emplois de chef des bureaux de la cavalerie et des pensions militaires au ministère de la guerre de ce royaume. De retour en France en 1810, il servit pendant deux ans dans le 32e régiment d'infanterie de ligne, puis fut attaché, comme secrétaire, au général Hullin, commandant de la ville de Paris. En 1815 il obtint le grade de commissaire des guerres adjoint ; plus tard il eut celui de sous-intendant militaire de première classe et fut décoré de la croix d'officier de la Légion d'honneur. Il occupait cette position au moment de son décès. Un goût passionné pour la musique, qu'il avait toujours cultivée, le lia avec quelques compositeurs célèbres, particulièrement avec Cherubini, dont il devint le gendre. Bien que ses études musicales eussent été incomplètes, il écrivait avec facilité des œuvres instrumentales. On a de lui quelques quatuors et quintettes pour instruments à cordes qui ont été exécutés par Baillot et par Habeneck ; deux symphonies à grand orchestre, dont l'une a été entendue dans les concerts de Valentino, et dont la troisième partie a été exécutée par l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire de Paris, le 22 avril 1838 ; enfin, quelques airs de ballets, parmi lesquels on remarque un pas de trois dans le ballet de la *Sylphide*, qui fut dansé par mademoiselle Taglioni, Perrot, etc. Peu de jours avant sa mort, Turcas travaillait encore à la musique du ballet *La Jolie fille de Gand*, que M. de Saint-Georges lui avait confié en collaboration avec Adolphe Adam.

TURCO (Giovanni DEL), gentilhomme florentin, chevalier de Saint-Étienne, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle. Il cultiva la musique avec succès et fit imprimer deux livres de madrigaux à cinq voix de sa composition. Le deuxième livre a pour titre : *Il secondo libro de' Madrigali a cinque voci di Giov. del Turco, cavaliere di S. Stefano. In Firenze, per Zanobi Pignoni e Compagni*, 1614, in-4°.

TURINI (Grégoire), habile chanteur et virtuose sur le cornet, naquit à Brescia, vers 1560. Ses talents le firent rechercher par plusieurs princes d'Italie, au service desquels il passa successivement. Sa réputation s'étant étendue jusqu'en Allemagne, l'empereur Rodolphe II l'appela à Prague, où était alors sa cour : il s'y rendit et excita l'admiration générale, comme chanteur et comme instrumentiste. Le monarque l'attacha à sa musique particulière et le récompensa magnifiquement ; mais il ne jouit pas longtemps de sa faveur, car il mourut à Prague, jeune encore, vers 1600. On a de sa composition : 1° *Cantiones admodum devotæ cum aliquot Psalmis Davidicis, in Ecclesia Dei decantandis, ad quatuor æquales voces. Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1589, in-4° obl. 2° *Il primo libro di canzonette a 4 voci*, Nuremberg, 1597, in-4°. 3° *Teutsche Lieder nach Art der welschen Villanellen mit 4 Stimmen* (Chansons allemandes, dans le style des villanelles flamandes et françaises, à quatre voix).

TURINI (François), fils du précédent, né à Brescia, en 1590 (1), fut élève de son père. Il jouait fort bien de plusieurs instruments, particulièrement de l'orgue. La bienveillance de l'empereur Rodolphe II s'étendit sur lui comme sur son père. Turini était encore enfant lorsque ce prince le nomma organiste de sa chapelle. Plus tard, il obtint la permission d'aller à Venise et à Rome perfectionner ses talents de chanteur, d'organiste et de compositeur. De retour à Prague, il y reprit son service et jouit en paix du fruit de ses travaux. Cependant, ayant été appelé à plusieurs reprises par les chanoines de la cathédrale de Brescia pour remplir les fonctions d'organiste de cette église, il finit par se rendre à leurs vœux, et retourna dans sa ville natale. Il mourut à Brescia, en 1656, à l'âge de soixante-six ans, et fut inhumé dans l'église de Saint-Clément, où l'on voit encore son tombeau avec une épitaphe honorable. Les ouvrages connus de sa composition sont les suivants : 1° *Misse a quattro e cinque voci*, Venise, Gardane, in-4°. C'est le premier œuvre de l'artiste : il le dédia aux chanoines de Brescia. 2° *Motetti a voce sola, da potersi cantare in soprano, in contralto, in tenore et in basso, Brescia, per Gio. Battista Buzzola*, réimprimés à Venise par Alexandre Vincenti, en 1629. 3° *Madrigali a cinque, cioe 3 voci, 2 violini e chitarone, libro terzo. Venezia, Aless. Vincenti*, 1629, in-4°. 4° *Madrigali a una, due, tre voci, con*

(1) Tiraboschi s'est trompé en le faisant naître à Modène (*Biblioth. Modenese*, t. VI, p. 604).

alcune sonate a 2 e 3, Libro primo e libro secondo, Venise, Bartolomeo Magni, 1624. 5° *Misse a capella a 4 voci*, Venise, 1643. 6° *Motetti comodi in ogni parte*, Venise, Bart. Magni. On trouve quelques motets de Turini dans le *Bergam. Parnassus musicus*. Le P. Paolucci a donné en partition un canon ingénieux à quatre voix, tiré du premier livre de messes de ce compositeur, dans le deuxième volume de son *Arte pratica di contrappunto* (pages 119 et suiv.), avec des observations critiques.

TURINI (Ferdinand), organiste et compositeur, naquit en 1749, à Salo, au territoire de Brescia. Il reçut dès son enfance des leçons de musique de plusieurs maîtres à Brescia, Padoue et Venise. Neveu de Ferdinand Bertoni (*voyez* ce nom), il fit, sous sa direction, des études d'harmonie et d'orgue. Son oncle lui ayant fait obtenir la place d'accompagnateur dans un des théâtres de Venise, il y écrivit plusieurs opéras bouffes, et composa aussi des morceaux de musique religieuse pour des couvents. En 1772, Turini eut le malheur de perdre la vue, à l'âge de vingt-trois ans. Ce funeste événement le mit dans la nécessité de renoncer à la composition dramatique, et d'accepter une place d'organiste à l'église de *Santa-Giustina*, à Padoue. Pendant plus de vingt-cinq ans il occupa cette place avec honneur. Les événements de la guerre l'obligèrent à l'abandonner en 1800, et à se réfugier à Brescia, où il vivait encore en 1812 du faible produit de quelques leçons. Il fit exécuter en 1808 un *Miserere* de sa composition dont on a fait l'éloge.

TURK (Daniel-Théophile), savant musicien, naquit le 10 août 1756, à Claussnitz, près de Chemnitz, en Saxe. Son père, musicien au service du comte de Schœnbourg, lui enseigna les principes de la musique et du violon lorsqu'il était encore enfant, et d'autres maîtres lui apprirent à jouer de plusieurs instruments à vent. Doué d'heureuses dispositions, il fit de rapides progrès et fixa l'attention d'Homilius lorsqu'il fut admis comme élève à l'école de la Croix, de Dresde. Ce maître distingué lui fit faire de bonnes études d'harmonie et de contrepoint. En 1772, Turk fréquenta l'université de Leipsick, et y trouva, sur la recommandation d'Homilius, un zélé protecteur dans Hiller, qui le fit entrer comme violoniste à l'orchestre des concerts et de l'Opéra, et qui l'aida de ses lumières dans ses travaux. Les premières compositions de Turk datent de cette époque : il fit exécuter dans les concerts de Leipsick deux symphonies et une cantate qui obtinrent un brillant succès. La protection de Hiller lui fit avoir, en 1776, les places de *cantor* à l'église Saint-Ulrich de Halle et d'instituteur au gymnase luthérien de cette ville. Il écrivit encore à cette époque quatre symphonies, un grand chœur, quatre cantates, et des sonates de piano qui furent considérées comme excellentes. Le mérite de ces ouvrages le fit nommer directeur de musique à l'université de Halle, en 1779. La place d'organiste de l'église Notre-Dame étant devenue vacante en 1787, Turk l'obtint et donna sa démission de l'emploi d'instituteur du gymnase luthérien, afin de se livrer avec plus de liberté à ses travaux sur la musique. Considéré comme un savant musicien, il publia depuis lors plusieurs ouvrages qui étendirent sa réputation dans toute l'Allemagne. En 1808, l'université de Halle lui accorda le grade de docteur en philosophie, et le nomma professeur de théorie de la musique et d'acoustique en cette faculté. Vers la fin de sa laborieuse carrière, Turk éprouva de vifs chagrins qui abrégèrent sa vie et triomphèrent de sa robuste constitution. Les malheurs de l'Allemagne, depuis 1806, l'affligèrent d'autant plus que l'université de Halle était devenue presque déserte. La mort de sa femme, en 1808, acheva d'abattre son courage. Sa santé s'altéra par degrés, et, le 26 août 1813, il mourut à l'âge de cinquante-sept ans.

Les compositions de Turk qui ont été publiées sont celles dont les titres suivent : 1° *Die Hirten bei der Krippe in Bethleem* (Les Bergers à la crèche de Bethléem), oratorio, deuxième édition ; Halle, Hemmerde et Schwetschke, in-fol.. 2° Six sonates pour le piano, premier recueil dont la troisième et dernière édition a paru en 1798 ; *ibid*. 3° Six *idem*, deuxième et dernière édition ; *ibid.*, 1789. 4° Six *idem*, troisième recueil ; *ibid.*, 1789. 5° Six sonates faciles pour le piano, premier et deuxième recueils, *ibid.*, 1783, deuxième édition, 1796. 6° Six petites sonates pour le piano, premier recueil, troisième édition ; *ibid.*, 1795. 7° Six *idem*, deuxième recueil, deuxième édition ; *ibid.*, 1795. 8° Six *idem*, troisième recueil, *ibid.*, 1795. 9° Soixante morceaux de piano pour les commençants, premier recueil, troisième édition ; *ibid.*, 1806 ; deuxième recueil, deuxième édition, 1798. 10° Trente morceaux de piano à quatre mains, première et deuxième parties ; *ibid.*, 1807 ; troisième et quatrième recueils ; *ibid.*, 1808. 11° Chansons de Siegwart, mises en musique avec accompagnement de piano ;

ibid., 1780 Türk a laissé aussi en manuscrit six motets avec orchestre, vingt cantates, quelques morceaux d'église, sept symphonies, un livre de chorals, des chœurs et des sonates d'orgue et de piano. Mais c'est surtout comme écrivain didactique que ce savant musicien est aujourd'hui connu, bien qu'il y ait un mérite incontestable dans ses compositions. Le premier ouvrage qui le fit connaître comme littérateur musicien a pour titre : *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beitrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie* (Des principaux devoirs d'un organiste. Essai pour l'amélioration de la liturgie musicale); Leipsick et Halle, 1787, in-8° de deux cent quarante pages. Türk traite dans ce livre du choral et de son accompagnement, de la forme des préludes d'orgue, de la tonalité et de la connaissance de la construction de l'orgue. Il ne laisse rien à désirer sur ces objets. Après cet ouvrage, il publia sa grande école de piano, avec des réflexions critiques pour les maîtres et pour les élèves, sous ce titre : *Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*; Halle et Leipsick, 1789, in-4° de quatre cent huit pages. Une deuxième édition augmentée a paru, non en 1800, comme le disent la plupart des biographes, mais en 1802, à Leipsick et à Halle, un volume in-4° de quatre cent soixante pages. Türk a donné un abrégé de cet ouvrage, intitulé : *Kleines Lehrbuch für Anfanger im Clavierspielen;* Halle, 1792, in-8°. Il en a publié une deuxième édition, à Leipsick et Halle, en 1805, in 8°. Après la méthode de piano, Türk publia son introduction abrégée à l'accompagnement de la basse continue (*Kurze Anweisung zum Generalbass spielen*); Halle et Leipsick, 1791, un volume in-8° de trois cent sept pages. Aucun autre ouvrage sur le même sujet n'a eu autant de succès, car les éditions en ont été multipliées. La deuxième parut, avec de grandes augmentations, à Halle et à Leipsick, en 1800, un volume in-8° de trois cent quatre-vingt-dix pages. Après la mort de l'auteur, Naue, son élève et successeur, en publia une troisième (Halle, 1816, in-8°) qui est la reproduction exacte de la seconde, et en donna une quatrième dans la même ville, en 1824. Il en a paru une cinquième à Vienne, chez Haslinger (sans date, un volume in-8° de trois cent trente-cinq pages), et récemment MM. Breitkopf et Hærtel, de Leipsick, en ont mis une sixième au jour. Le livre de Türk ne se fait remarquer par aucune vue originale concernant le système de l'harmonie; Kirnberger est presque constamment le guide de l'auteur. Mais les applications pratiques qu'on y trouve en grand nombre, et qui rendent l'étude facile pour la pratique, ont assuré la vogue de l'ouvrage. Türk a publié lui-même sur son livre une petite brochure de deux feuilles, sans date ni nom de lieu, intitulée : *Beleuchtung einer Recension des Buches : Kurze Anweisung zum Generalbass-spielen* (Éclaircissement pour une analyse du livre intitulé : *Introduction abrégée à l'accompagnement de la basse continue*). Le dernier ouvrage de Türk est son Instruction pour les calculs du tempérament (*Anleitung zu Temperatur berechnungen, für diejenigen, welche in dem arithmetischen Theile der Musik keinen mündlichen Unterricht haben kœnnen*, etc.); Halle, 1808, un volume in-8° de cinq cent soixante-douze pages, non compris une table de logarithmes et un index des matières. Quelques exemplaires parurent en 1806; mais la guerre de Prusse ayant empêché que l'ouvrage se répandît, Türk le reproduisit deux ans après, avec un nouveau frontispice. Il s'était proposé d'épuiser la matière dans ce gros volume; mais il l'a rempli d'inutilités, et n'a pas atteint le but de la science, qui doit être la simplicité et la généralisation des principes. Il s'y prononce contre le tempérament égal, le seul cependant qui puisse satisfaire à toutes les conditions, et adopte celui de Kirnberger, dont le général Tempelhoff (*voyez* ce nom) avait précédemment démontré les imperfections.

TURINOMARUS (Jean). Gesner indique sous ce nom (*Bibl. in Epitom. red.*, p. 505) un livre intitulé : *Rudimenta musicæ*, mais sans aucun détail, sans indication de ville, et sans date.

TURLEY (Jean-Tobie), excellent facteur d'orgues, naquit le 4 août 1773, à Treuenbritzen, près de Potsdam. Fils d'un paysan, il fut obligé d'entrer en apprentissage chez un boulanger et d'embrasser plus tard cet état, quoique ses dispositions naturelles le portassent vers la musique et vers la mécanique. Dans ses heures de loisir, il fabriquait des flageolets et des horloges à carillon. Ayant fait l'acquisition d'un ancien orgue hors de service, il en étudia le système et toutes les pièces séparément, puis il construisit un instrument composé de huit jeux qui se trouve encore dans l'église de Brackwitz, près de Treuenbritzen. Encouragé par le succès de cet ouvrage, il entreprit la réparation de plu-

sieurs orgues, et quitta, en 1814, sa profession pour se livrer à la culture d'un art qu'il avait appris sans autre maître que son instinct. La régence de Potsdam le chargea, en 1816, de la construction d'un nouvel orgue à Hohenbruch, et cet ouvrage obtint l'approbation complète du directeur de musique, Wilke, de Neu-Ruppin, chargé de le recevoir. Vingt autres instruments furent confiés ensuite à Turley et furent tous réussis par ses soins et son intelligence. L'un de ses orgues les plus remarquables se trouve à Joachimsthal. Deux autres instruments de ce genre lui avaient été demandés pour les églises de Perleberg et de Pritzwalk; mais il ne put les achever, la mort l'ayant frappé subitement, le 9 avril 1829.

TURNBULL (Jean), musicien écossais, directeur du chœur à l'église Saint-Georges de Glascow, de 1825 à 1842, est auteur d'un recueil de chants d'église à quatre parties, à l'usage des congrégations presbytériennes de toute l'Angleterre, publié sous ce titre : *A Selection of original sacred Music in four parts, adapted to the various metres used in Presbyterian Churches and Chapels etc., throughout the Kingdom;* Glascow, 1833, in-8° obl. gravé. C'est une deuxième édition. L'auteur destinait son ouvrage à former le sixième volume de la collection de musique sacrée publiée par R.-J.-S. *Steven,* ou *Stevens,* laquelle est aussi destinée au culte de la secte presbytérienne. Ce qui distingue particulièrement le chant en usage dans les églises du rit presbytérien pour les psaumes chantés en chœur, c'est que le ténor, ou quelque autre voix, chante alternativement certaines phrases seul, puis en chœur avec les autres voix.

TURNER (Guillaume), musicien anglais, élève du docteur Blow, naquit à Londres, en 1651. Sa belle voix de ténor lui fit obtenir, en 1669, une place dans la chapelle royale. Plus tard, il fut vicaire de Saint-Paul et de l'abbaye de Westminster. En 1696, il obtint le grade de docteur en musique à l'université de Cambridge. Il mourut à Londres, le 13 janvier 1740, à l'âge de quatre-vingt-huit ans. En 1716, il fit représenter au théâtre anglais un intermède de sa composition intitulé : *Presomptuous love* (L'amour présomptueux). Ce musicien n'est aujourd'hui connu que par un livre qui a pour titre : *Sound anatomized in a philosophical essay on Music; wherein is explained the nature of sound, both in its essence and regulation,* etc. (Le son analysé dans un essai philosophique sur la musique, etc.); *London, printed by William Pearson,* 1724, in-4° de soixante-dix-huit pages, avec une planche gravée. On trouve à la fin de l'ouvrage une satire en prose de sept pages chiffrées séparément, *On the abuse of Music* (Sur les abus de la musique). Une première édition de ce livre a paru sans nom d'auteur, sous le titre suivant : *A philosophical Essay of Musick, directed to a friend* (Essai philosophique sur la musique, adressé à un ami); Londres, 1677, in-4°. L'éditeur de musique J. Walsh a publié une troisième édition, sans date, sous le même titre, dans l'année de la mort de Turner. Nonobstant son titre pompeux, le livre de Turner n'offre rien de nouveau ni de remarquable, si ce n'est un aperçu du rapport des douze constellations du zodiaque avec les douze demi-tons de l'octave, et de la semaine planétaire avec les sept degrés de la gamme (page 13); idée dont l'abbé Roussier (*voyez* ce nom) s'est emparé plus tard. Gerber cite (*Neues hist. biog. Lexikon der Tonkünstler,* t. IV, p. 407) une deuxième édition du livre de Turner, sans date.

TURNHOUT (Gérard de), célèbre compositeur du seizième siècle, ainsi nommé de la ville où il vit le jour, naquit au plus tard en 1520 ou 1521, car, suivant les recherches de M. de Burbure dans les archives de l'église Notre-Dame d'Anvers, Gérard, déjà prêtre, devint maître de musique à la confrérie de la Vierge, dans cette cathédrale, en 1562. On verra d'ailleurs plus loin que des ouvrages de sa composition étaient déjà imprimés en 1544. Dans l'année suivante, il obtint une chapellenie devenue vacante et prit place dans le groupe de chanteurs du côté droit du grand chœur. Enfin, ce fut dans cette année 1563, que Gérard de Turnhout fut appelé, à cause de son mérite éminent, à la position de maître de musique (maître de chapelle) de la cathédrale, dans laquelle il succéda à Antoine Barbé (*voyez* ce nom). Les soins qu'il donnait à l'exercice de ses fonctions furent troublés, en 1566, par les dévastations des iconoclastes; les grandes orgues de l'église furent détruites, et toute la collection de musique pour le service du chœur et des chapelles fut livrée au pillage ou brûlée. On voit, par les registres de la cathédrale, que Gérard de Turnhout employa les années 1567 et 1568 à réparer ces désastres; qu'il fit transcrire un grand nombre de messes, de motets, de *Magnificat* et d'autres morceaux; enfin, qu'il présida la commission de l'essai qui fut fait des nouvelles orgues avec pédales construites par maître Gilles Brebor, facteur de Malines, lesquelles furent jouées par

maître Louis Broomans, organiste aveugle de Bruxelles, par l'organiste du roi d'Espagne, par Servais Vandermeulen, organiste de la cathédrale, et par Gérard de Turnhout lui-même. Engagé au service du roi d'Espagne Philippe II, en 1572, pour succéder à Jean Bonmarché comme maître de chapelle, il cessa ses fonctions à la cathédrale d'Anvers le 15 mars de la même année, et le 20 juin suivant, il résigna sa chapellenie de l'Autel de la Vierge. Dans l'acte de renonciation à ce bénéfice, Gérard est qualifié de *honorabilis vir Dominus et magister Gerardus Turnhout*, et non *de Turnhout*. On voit par les comptes de la chapelle royale de Madrid que ce musicien célèbre est qualifié de maître de cette chapelle au mois de novembre de la même année 1572. On voit aussi, par des pièces authentiques des archives du royaume de Belgique, qu'il eut ensuite le titre de maître des enfants de chœur. Il en remplit les fonctions jusqu'à son décès, qui eut lieu le 15 septembre 1580 (1). Gérard de Turnhout jouissait, au moment de sa mort, de deux prébendes, à Béthune et à Tournai. Les ouvrages connus de ce maître sont : 1° *Liber primus Sacrarum cantionum quatuor et quinque vocum nunc primum in lucem ædit. Lovanii, apud Petrum Phalesium typogr. juratum*, 1568, in-4°. 2° *Sacrarum et aliarum cantionum trium vocum, tam viva voce quam instrumentis cantatu commodissimarum atque jam primum in lucem æditarum Liber unus. Authore M. Gerardo a Turnhout Insignis Ecclesiæ Beatæ Mariæ Antverpiensis Phonasco : Lovanii excudebat Petrus Phalesius Typographus juratus.* Anno 1569, in-4° obl. 3° *Præstantissimarum divinæ musices auctorum missæ decem, quatuor, quinque et sex vocum, ante hac nunquam excusæ. Lovanii, excudebunt P. Phalesius et Joh. Latius;* anno 1570, in-fol. La sixième messe de ce recueil (*Maria Vernans rosa*), à cinq voix, est de Gérard de Turnhout. On trouve des compositions de ce maître dans les recueils intitulés : 4° *Recueil des fleurs produictes de la divine musicque à trois parties, par Clément non Papa, Thomas Cricquillon et aultres excellents musiciens. A Lovain* (sic), de l'imprimerie de Pierre Phalèse, libraire juré. Le tiers livre. L'an 1568, in-4° obl. 5° *Le quatriesme livre des chansons à quatre parties, auquel sont contenus XXXIV chansons nouvelles. Imprimé en Anvers, par Tylman Susato*, 1544, in-4°. Les auteurs dont il y a des pièces dans ce livre sont Nicolas Gombert, Pierre Lescornet, Corneille Canis, Philippe de Vuildre, Goddart, *Joannes Gallus* (Lecocq), Antoine Barbé, Pierre Certon, Jean Bassiron, Tylman Susato, Adrien Willart (sic), Petrus de Manchicourt, Gérard, Th. Cricquillon, Claudin et Benedictus (Benoît d'Appenzel). 6° *Le XII° livre contenant XXX chansons amoureuses à cinq parties par divers autheurs. Ibid.*, 1558, in-4°. Gérard de Turnhout est au nombre des douze auteurs dont il y a des chansons dans ce recueil. 7° *Een duytsch Musijckboeck, daerinne begrepen sijn vele schoone Liedekens met 4, met 5 ende 6 partijen* (Livre de musique flamande où sont contenues beaucoup de belles chansons à quatre, cinq et six parties). *Tot Loven by Peeter Phalesius ende by Jan Bellerus t' Antwerpen*, 1573, in-4° obl. On trouve dans ce recueil quatre chansons flamandes à quatre et cinq voix de Gérard de Turnhout, pages 4, 18, 20 et 218 in-8°. Le recueil intitulé *La Fleur des chansons à trois parties, contenant un recueil produit de la divine musique de Jean Castro, Severin Cornet, Noé Faignent et autres excellents aucteurs, mis en ordre convenable suivant leurs tons. A Louvain, chez Pierre Phalèse, en Anvers, chez Jean Bellere*, 1574, in-4° obl. On trouve dans ce recueil neuf chansons à trois voix de Gérard de Turnhout. 9° *Livre de musique contenant plusieurs excellentes chansons et motets à deux parties.* Louvain, par Pierre Phalèse, et à Anvers, chez Jean Bellere, 1571, in-4° obl. Sept motets à deux voix de Gérard sont dans ce recueil.

TURNHOUT (Jean), ou plutôt **DE TURNHOUT**, ainsi nommé parce qu'il était né dans cette ville de la province d'Anvers, vers 1525. On ignore s'il était de la même famille que le précédent. Valère André (*Bibliotheca Belgica*), copié par Foppens (1), qui m'a induit en erreur dans la première édition de cette biographie, a confondu ce musicien avec *Jean Fienus* ou Fyen, médecin du seizième siècle, appelé *Turnhautanus*, parce qu'il était né aussi à Turnhout : il a cru que le médecin et l'artiste dont il s'agit n'étaient qu'une seule et même personne. Un passage de l'*Athenæ Belgicæ* de François Sweert, ou Swertius, que je n'avais pas sous la main, rectifie cette erreur (2), et fait voir qu'il n'y a pas d'identité

(1) Cette date certaine m'est fournie par M. Pinchart, d'après les registres des comptes de la maison du roi Philippe II.

(1) *Bibliotheca Belgica*, t. II, p. 638.

(2) M. le chevalier Léon de Burbure, à qui j'en dois la connaissance, m'a écrit, le 25 octobre 1862, une savante

entre le médecin et le musicien de Turnhout. Il suffit, en effet, pour le démontrer, de remarquer que *Jean Fienus* fut enterré à Dordrecht le 2 août 1585, ainsi que le prouve son épitaphe rapportée par Swertius, et que Jean de Turnhout publiait à Anvers des ouvrages de sa composition en 1588 et 1589; enfin, que des pièces authentiques prouvent qu'il vivait en 1595 (1). Quoique aucun document connu jusqu'à ce jour ne prouve que Jean de Turnhout a fait ses études musicales à Anvers, la proximité des deux villes, et la grande renommée dont jouissaient les artistes formés sous les savants maîtres attachés au chœur de l'église Notre-Dame, ne laissent pas de doute à cet égard. Devenu maître de chapelle d'Alexandre Farnèse, duc de Parme et gouverneur des Pays-Bas, il vécut à Bruxelles, où était la cour. En 1594, il accompagna l'archiduc Ernest, nouveau gouverneur général des Pays-Bas, à sa joyeuse entrée à Anvers, et sous le titre de *Maître de chapelle de Son Altesse*, il dédia au magistrat de cette ville une messe composée par lui en souvenir de cette circonstance solennelle. La ville l'en récompensa par le don de cinquante livres, *monnaie d'Artois*. Des titres authentiques lui donnent, à la date de 1595, le double titre de *maître de chapelle de la cour* et de *maître des chantres de cette chapelle* (2), ce qui semble indiquer deux emplois distincts. On ignore la date de la mort de cet artiste; mais on sait qu'il vivait encore en 1600, où il fit imprimer un de ses ouvrages. Gerber indique un œuvre de Madrigaux (*Madrigali a cinque voci*), imprimée à Douai en 1559; c'est une faute d'impression, où les chiffres 5 et 9 ont été transposés; il faut lire 1595. A l'égard des *Madrigali a sei voci*, qu'il dit avoir été imprimés à Anvers en 1580, et qu'on trouve, dit-il, à la Bibliothèque royale de Munich, c'est une erreur matérielle; l'ouvrage qui est à cette bibliothèque a pour titre : *Primo libro de Madrigali a sei voci di Giovan Turnhout, maestro de capella del sereniss. Duca di Parma et di Piacenza, Anversa, appresso Pietro Phalesio et Giovanni Bellero*, 1589, in-4°. Cet ouvrage fut suivi des *Madrigali a cinque voci*; Douai, 1595, et de la collection des motets du même auteur, intitulé : *Sacrarum cantionum quinque, sex et octo vocum Johannis Turnhout regii in Belgia phonasci liber primus. Duaci ex officina Joannis Bogardi, Typ. jurati*, 1600. J'ai vu aussi cet ouvrage cité sous la date de 1594.

TURRSCHMIDT (Charles), virtuose sur le cor, naquit à Wallerstein, le 24 février 1753. Lié d'amitié avec Palsa (*voyez* ce nom), autre corniste distingué, il devint son second, et tous deux voyagèrent dans leur dix-huitième année pour se faire entendre dans les pays étrangers. On peut voir à la notice de Palsa quels furent les principaux événements de la vie de ces deux artistes. Türrschmidt, entré en 1785, dans la chapelle du roi de Prusse, survécut environ cinq ans à son ami, car il ne mourut, à Berlin, que le 1er novembre 1797. Jusqu'à ces derniers jours il resta au service du roi de Prusse, et fut le second cor de Lebrun, qui avait succédé à Palsa. Türrschmidt a publié avec Palsa, à Paris, chez Sieber, deux recueils de duos pour deux cors. On a aussi sous son nom seul : Cinquante duos pour deux cors, op. 3, à Berlin, en 1795. Cet artiste eut un fils, né à Paris le 20 octobre 1776, qui fut élève de son père, et qui, après la mort de celui-ci, reçut des leçons du virtuose Lebrun (*voyez* ce nom). Ce fils de Charles Türrschmidt, nommé *Charles-Nicolas*, fut professeur de musique à Berlin, mais ne paraît pas avoir été attaché à la cour de Prusse. Il avait épousé *Augusta Braun*, fille d'un musicien de la chambre, née le 20 novembre 1800, et qui fut une cantatrice remarquable de l'Académie de chant de Berlin. De ce mariage est issu *Albrecht Türrschmidt*, né à Berlin le 16 mai 1821, élève de son père et de Neugebauer, et qui s'est fait connaître comme compositeur par plusieurs recueils de *Lieder*.

TWINING (Thomas), écrivain anglais, né en 1734, étudia à l'Université de Cambridge, où il dirigeait les concerts des séances académiques. Il était également versé dans la théorie et dans la pratique de la musique, et joignait la connaissance des langues modernes à celle du latin et du grec. Sa première position fut celle du recteur à White-Notley, dans le comté d'Essex; puis il obtint en 1770 le pastorat de Sainte-Marie à Colchester, où il mourut le 6 août 1804. On a de ce savant une traduction anglaise de la poétique d'Aristote, accompagnée de notes et de deux dissertations, la première sur l'imitation poétique, l'autre sur l'imitation musicale. Cette traduction,

et longue lettre dans laquelle il discute cette question avec une logique pressante qui démontre l'erreur de Valère André.

(1) Dans les Registres de la Cour des comptes F 278 et F 279, aux archives de Lille (département du Nord), sous la date de 1595, Jean Turnhout est qualifié de maître de chapelle de la Cour, et de maître des chantres de ladite chapelle.

(2) Voyez ci-dessus, note 2.

estimée en Angleterre, a pour titre : *Aristoteles poetics, with notes on the translations and on the original, and two dissertations on poetical and musical imitations*. Oxford, 1787, in-4°.

TYE (Christophe), né à Westminster au commencement du seizième siècle, fut d'abord enfant du chœur dans la chapelle royale, puis eut le titre de maître de musique du prince Édouard et des autres enfants d'Henri VIII. En 1545 il obtint le grade de docteur en musique à l'Université de Cambridge, et trois ans après il fut nommé professeur à celle d'Oxford. La reine Élisabeth lui avait accordé le titre d'organiste de sa chapelle : il le conserva jusqu'à sa mort, qui paraît être arrivée vers 1570. D'après une anecdote rapportée par Wood, Tye paraît avoir été dans sa vieillesse d'un caractère bourru et de mauvaise humeur qui ne respectait guère les convenances; car Élisabeth, assistant un jour à l'office divin dans sa chapelle, pendant qu'il jouait de l'orgue, lui fit dire qu'il ne jouait pas dans le ton des chantres : *Dites à Sa Majesté*, répondit-il, *que ce sont ses oreilles qui ne sont pas dans le ton*. Tye est considéré en Angleterre comme un grand musicien, et comme le maître de tous les compositeurs anglais qui se distinguèrent après lui. L'antienne *From the depth called on thee, o Lord*, qu'on trouve dans l'*Harmonica sacra* de Page, et celle qui commence par ces mots *I will exalt thee*, que Boyce a insérée dans sa *Cathedral music*, justifient cette opinion. Le plus grand ouvrage de Tye est la collection des Actes des apôtres qu'il commença à mettre en musique, mais dont il n'a publié que les quatorze premiers chapitres, sous ce titre, en vieux anglais : *The actes of the apostles, translated into Englyshe metre, and dedicated to the Kynge's most excellannte Maiestye, wyth notes to eche chapter, to synge, and also to playe upon the lute*, etc., London, 1553, in-4°.

TYLMAN SUSATO, et quelquefois **TIELMAN**, imprimeur de musique, instrumentiste et compositeur, naquit dans les dernières années du quinzième siècle. Son nom de famille n'était pas *Susato*, car un acte découvert par M. de Burbure, l'appelle *Tylman Susato, fils de Tylman*. Dès l'année 1529, il était établi à Anvers, car il figure alors dans les comptes de la chapelle de la Vierge à la cathédrale de cette ville. Calligraphe et copiste habile, il avait écrit pour cette chapelle un grand recueil de musique; il en écrivit un autre dans l'année suivante. Cependant il n'était pas né à Anvers, car il est appelé *Thielman de Cologne* (Tielman van Cœlen) dans les comptes de la ville. Cette désignation prouve seulement qu'il avait demeuré dans l'ancienne ville rhénane avant de s'établir à Anvers, mais elle ne fournit pas d'explication du nom de *Susato*. Dans une longue lettre que m'écrivait Dehn, de Berlin, le 1er septembre 1854, il disait : « Mes recherches sur ce célèbre musicien et imprimeur ne m'ont pas » donné de résultat satisfaisant; je crois cependant qu'il était né à *Soest*, petite ville » de la Westphalie, dont le nom latin est *Susatum*, d'où il s'était donné le nom de » *Susato* ou *Susatus*. » Cette conjecture est d'autant plus vraisemblable, que *Soest*, ou *Sost*, est peu éloigné de Cologne, où Tylman a pu faire son éducation musicale. Quoi qu'il en soit, les recherches de M. Léon de Burbure ont été plus fructueuses que celles de Dehn, comme on peut le voir par ce qui suit. En 1531, Tylman paraît comme instrumentiste dans les comptes de la chapelle de la Vierge dont il a été parlé précédemment : il est payé pour avoir joué dix-neuf fois de la trompette aux messes et aux saluts solennels de l'année. A la même date, il est mentionné, dans les comptes de la ville, au nombre des cinq musiciens instrumentistes entretenus par le magistrat d'Anvers. Un catalogue des instruments à vent qui appartiennent à la ville, en 1532, porte que Tylman avait, *devers lui*, neuf flûtes renfermées dans un étui, deux trompettes, une trompette de campagne (*Velt trompet*), et un ténor de flûte (*Teneurpipe*). En 1541, on voit, dans les comptes de la ville, que Tylman recevait, outre ses gages, un subside annuel pour avoir fixé sa demeure à Anvers, *à l'effet d'y exercer sa profession de musicien*. Dans la même année, il vend au magistrat une trompette ténor et une trompette basse destinées à accompagner les voix à l'église et dans les processions. En 1543, il établit une imprimerie de musique, et le premier ouvrage qui sort de ses presses a pour titre : *Chansons à quatre parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons, convenables tant à la voix comme aux instruments. Livre I. Imprimées en Anvers, par Tylman Susato, correcteur de musique*; 1543, in-4°. En 1547, il acheta un terrain sur lequel il bâtit une maison dans laquelle il transporta son imprimerie : il donna à cette maison l'enseigne du *Cromorne* (1). En 1549,

(1) Instrument à vent du moyen âge, en bois, d'un seul morceau, courbé à sa partie inférieure, qui s'éva-

quatre jours après l'entrée solennelle de Philippe II à Anvers, Tylman Susato fut démissionné de ses fonctions de musicien du magistrat, ainsi que ses compagnons, à l'exception d'un seul. Le motif de cet acte de sévérité n'est pas expliqué; on voit seulement que ces musiciens rentrèrent plus tard en grâce, mais Tylman cessa définitivement d'être aux gages de la ville.

Tylman Susato continua d'imprimer de la musique jusqu'en 1560, car il publia dans cette même année *Le XIV^e livre à quatre parties, contenant XVIII chansons italiennes, VII chansons françaises et VI motetz par Orlando de Lassus. En Anvers*, par *Thieleman* (sic) *Susato*. C'est le dernier produit connu de ses presses. On n'a pas la date de sa mort; mais il est vraisemblable qu'elle a précédé l'année 1564, car le premier livre des chansons d'Orlando de Lassus fut publié dans cette même année, par *Jacques Susato*, qui paraît avoir été fils de Tylman, et qui mourut lui-même le 19 ou 20 novembre 1564. Le premier livre de chansons à quatre voix, dont il est parlé ci-dessus, ne paraît pas avoir été le premier essai sorti de l'imprimerie de Tylman, car il existe à la Bibliothèque de l'université d'Upsal (Suède) un recueil, sans date, dont voici le titre : *Vingt et six chansons musicale* (sic) *et nouvelles à cincq parties, convenable*(sic) *tant à la voix comme aussi propice à jouer de divers instrumentz, nouvellement imprimées en Anvers par Tielman Susato, correcteur et imprimeur de musique*, petit in-4° obl. Dans une épître dédicatoire en vers adressée à Marie, reine de Hongrie et gouvernante des Pays-Bas, Tylman semble dire qu'il s'est mis à la recherche de procédés nouveaux pour l'impression de la musique ; en voici le commencement :

A LA TRÈS-ILLUSTRE DAME MARIE, ROYNE ET DOUAIGIÈRE D'HONGRIE :

« Longtems y a, très-illustre Princesse,
» Que mon vouloir à jamais n'a prins cesse
» De s'employer à trouver la practique
» Et le moyen d'imprimer la musique.
» Or c'est ainsi, qu'après grant diligence,
» Non sans travail, non sans cost (coût) et despence,
» Parvenu suis au chief de mon entente,
» Dont toutesfois encor ne me contente. »

La prétention exprimée ici par Tylman, d'avoir fait quelque chose de nouveau pour la typographie musicale, n'est pas fondée, car, ainsi que l'a fort bien remarqué Antoine Schmid (1), il s'est servi des caractères gravés et fondus par Pierre Hautin ou Haultin (*voyez* ce nom). On reconnaît en effet qu'ils sont exactement semblables à ceux dont s'était servi avant lui l'imprimeur François-Pierre Attaingnant. Le dernier morceau du recueil dont il vient d'être parlé est un canon énigmatique à cinq voix, dont l'explication, en mauvais vers français, est elle-même une énigme. La résolution de ce canon n'a pu être trouvée jusqu'à ce jour, parce que la cinquième voix (*quinta pars*) manque à l'exemplaire d'Upsal, le seul connu aujourd'hui. Indépendamment de ce recueil, et des quatorze livres de chansons françaises publiés depuis 1543 jusqu'en 1560, on connaît, comme produits des presses de Tylman Susato, les collections suivantes : *Liber primus Sacrarum cantionum, quinque vocum, vulgo Moteta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectarum. Antverpiæ apud Tilemannum Susato, anno* 1546, gr. in-4°. *Liber secondus Sacrarum cantionum quinque vocum*, etc.; *ibid.*, 1546. *Liber tertius*, etc.; *ibid.*, 1547. *Liber quartus*, etc.; *ibid.*, 1547. Je possède un magnifique exemplaire complet des quatre livres de cette collection qui renferme soixante-douze motets de Castelati, Crequillon, Pierre de Manchicourt, Clément *non papa*, Jean Lecocq ou *Gallus*, Cadeac, Benoît d'Appenzel, Jean Lupi, Lupus Hellinck, Corneille Canis, Nicolas Payen, Moralès, Tylman Susato, Antoine Trojani, Roucourt, Adrien Willaert, Petit Jan (Delattre), Hesdin, Jean Courtois, Jean Mouton, Consilium, Jean Larchier et Nicolas Gefzin. Une autre collection de motets à quatre, cinq et six voix a été imprimée en quinze livres par Tylman Susato sous ce titre : *Ecclesiasticæ cantiones quatuor et quinque vocum, vulgo moteta vocant, tam ex veteri, quam ex novo Testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis musicis compositæ. Antea nunquam excusæ. Antverpiæ*, etc., 1553-1557, petit in-4° obl. Les sept premiers livres seulement de cette collection sont à la Bibliothèque royale de Munich; les bibliothèques de Vienne et de Berlin n'en ont rien. Il n'en existe vraisemblablement pas d'exemplaire complet. Le quinzième livre seul contient des motets à six voix. On a aussi un recueil intitulé *Madrigali e canzoni francesi à 5 voci*, imprimés par Tylman Susato, en 1558, petit in-4° obl.

sait un peu en pavillon. Il formait une famille composée du superius, de l'alto, du ténor et de la basse; chacun d'eux était percé de six trous, sans clef, et se jouait avec une anche. Le son de cet instrument était rauque.

(1) *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*, p. 273.

Comme compositeur, ce typographe musicien n'était pas sans mérite; il écrivait d'une manière correcte dans le style de son époque. On trouve des chansons françaises à quatre voix, de sa composition, dans les premiers, deuxième, quatrième, sixième, onzième et treizième livres de sa collection publiée depuis 1543 jusqu'en 1560. Ses *Sacræ cantiones quinque vocum* etc. (1546-1547) contiennent trois de ses motets, et il a publié un livre entier de ses ouvrages, sous ce titre : *Le premier livre des chansons à deux et à trois parties contenant trente et une nouvelles chansons, convenables tant à la voix comme aux instrumentz, composées en Anvers par Thilman* (sic) *Susato, correcteur de musique demourant en ladicte ville auprès de la nouvelle bource en la rue des Douze mois;* 1544, in-4° obl. Dans la préface de cet ouvrage (*Aux amateurs de la noble science de musicq*), Tylman dit qu'il a composé ces chansons pour qu'on pût les chanter de deux manières, à savoir à deux parties, qui sont le *superius* et le *tenor*, en laissant le *bassus*, ou à trois, avec cette dernière voix. A toutes les pages du superius et du ténor, on lit en deux vers :

Chantez à deux si bon vous semble,
Puis chanterez tous trois ensemble.

A chaque page du *bassus*, on lit ceux-ci :

Veulx-tu chanter par bon advis ?
Attends que tu en soys requis.

Divers recueils de motets et de chansons publiés en France et en Allemagne renferment des morceaux de Tylman Susato.

TYTLER (William), et non **TYLTEN**, comme écrivent Lichtenthal (1) et C.-F. Becker (2), est un littérateur anglais, qui naquit à Édimbourg, en 1711. Fils d'un procureur, il fut obligé d'embrasser la profession de son père, après avoir achevé ses études, ce qui ne l'empêcha pas de cultiver la philosophie, la poésie, la musique et la peinture. La société des antiquaires d'Écosse l'admit au nombre de ses membres, et le nomma son président. Il mourut à Édimbourg, le 12 septembre 1792. Tytler a fait insérer dans le premier volume des Mémoires de cette société (p. 469 et suiv.) une dissertation sur la musique écossaise, qui a été ensuite réimprimée dans l'histoire d'Édimbourg par Arnot (Édimbourg, 1788, in-4°). Dans le même volume des *Transactions de la société des antiquaires d'Écosse* (p. 499), il a donné une autre dissertation sur les amusements et les plaisirs à la mode à Édimbourg pendant le dix-septième siècle, avec le plan d'un grand concert de musique le jour de Sainte-Cécile, en 1695. Enfin Tytler a examiné la part que Jacques Ier, roi d'Écosse, a eue à la musique des anciennes chansons écossaises, dans une dissertation qui fait partie de son curieux recueil intitulé : *Poetical remains of James the First, King of Scotland;* Édimbourg, 1783, in-8°.

(1) *Dizzionario e Bibliografia della Musica*, t. III, p. 162.

(2) *Systematisch chronologische Darstellung der musikal. Literatur*, p. 82.

TZAMEN (Thomas), musicien de la première moitié du seizième siècle, naquit à Aix-la-Chapelle. Il n'est connu que par un motet à trois (*Domine Jesu-Christe*), rapporté par Glaréan dans son *Dodecachordon* (p. 298).

TZWEJOEL (Théodoric), moine allemand, dit **DE MONTEGAUDIO** (probablement *Vergnügenberg*, dans le Tyrol) vécut dans un monastère de l'Autriche ou de la Bavière, vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Deux opuscules d'une rareté excessive et à peu près inconnus des bibliographes ont été publiés par ce religieux : le premier a pour titre : *Arithmeticæ Opuscula duo Theodorici Tzwejoel numerorum praxi* (*Quod algorithmi dicuntur*) *unum de integris per figurarum* (*more allemano*) *delectionem; Alterum de proportionibus cujus usus frequens in musicam harmonicam Severini Boetij. Monasterii* (sans date), une feuille petit in-4°. On voit que ce petit ouvrage a été imprimé dans le couvent où vivait son auteur; cependant il en existe un exemplaire à la bibliothèque impériale de Vienne, à la fin duquel on lit : *Quintell iterato disseminari procuravit.* Anno MDVII, une feuille petit in-4°. Henri Quintel était un imprimeur de Cologne, dont les presses ont mis au jour, en 1501, *L'Opus aureum musice castigatissimum* de Wollick. Le second opuscule de Tzwejoel est intitulé : *Introductorium musicæ practicæ ex probatis scriptoribus per Theodoricum Tzwejoel de Montegaudio excerptum, collectum in ordinemque redactum. Prima hujus opusculi editio. Impressa Colonio in Officina literaria ingenuorum librorum Quintell. Anno Domini* 1513. Une feuille petit in-4°. Un exemplaire de ce petit ouvrage, le seul connu jusqu'à ce jour, est à la Bibliothèque royale de Berlin, dans l'ancien fonds.

U

UBALDI (CHARLES), né à Milan, vers 1780, a été professeur de solfége au Conservatoire de musique de cette ville. Élève de ses compatriotes Poliani et de Baillou, il a écrit l'opéra *Siroe re di Persia,* qui a été joué à Turin avec succès, et les cantates *Ero e Leandro* et *Eloisa ed Abelardo,* que Gervasoni dit être fort belles. Ubaldi a écrit aussi de la musique instrumentale estimée, entre autres deux pastorales pour l'orgue, publiées à Milan, chez Ricordi.

UBER (CHRÉTIEN-BENJAMIN), avocat et commissaire de justice à Breslau, naquit dans cette ville le 20 septembre 1746. Après avoir fait ses études littéraires au collége d'Élisabeth, il alla suivre les cours de droit à l'Université de Halle, en 1769. De retour à Breslau, il y fut nommé référendaire en 1772, et avocat deux ans après. Amateur de musique distingué, il se délassait de ses travaux du barreau par les jouissances que lui procurait cet art. Chaque semaine il y avait chez lui deux concerts; dans le premier, on exécutait des symphonies; le second était consacré aux quatuors et quintettes. Uber mourut à Breslau en 1812. On connaît de sa composition : 1° *Clarisse, ou la Servante inconnue*, opéra-comique, gravé en partition pour le piano, à Breslau, en 1772. 2° Quintettes pour cinq instruments à cordes, *ibid.*, 1772. 3° Sérénade pour piano, *ibid.*, 1775. 4° Trois sonates pour piano avec violon et violoncelle obligés et deux cors *ad libitum,* Leipsick, Wienbrack. 5° Neuf divertissements pour piano, flûte, violon, deux cors, alto et basse, *ibid.*, 1777. 6° Sonates pour piano, violon et violoncelle, Breslau, 1776. 7° Six sonates faciles pour piano seul, Leipsick, Wienbrack. 8° *Deucalion et Pyrrha,* cantate. 9° Onze concertinos pour piano, flûte, alto, deux cors et basse. Breslau, 1785. Tous les instruments sont concertants dans ces morceaux.

UBER (FRÉDÉRIC-CHRÉTIEN-HERMANN), fils du précédent, naquit à Breslau, le 22 avril 1781. Les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre de la musique dans la maison de son père développèrent en lui, dès son enfance, un goût passionné pour cet art. Cependant, pour obéir à son père, il alla suivre des cours de droit à l'Université de Halle; mais les conseils de Türk (*voyez* ce nom) achevèrent le développement de ses facultés pour la composition, et décidèrent de son avenir. Türk lui avait abandonné la direction des concerts d'hiver, à Halle; il y fit exécuter ses premiers ouvrages, qui consistaient en un concerto pour le violon et une cantate. L'accueil favorable qui fut fait à ces productions décida Uber à entreprendre la composition d'un opéra intitulé : *Les Ruines de Portici;* mais il ne l'acheva pas. L'ouverture et quelques airs de cet opéra furent seuls connus vers 1803. De retour à Breslau dans la même année, il devait s'y préparer à la carrière d'avocat; mais ses instances auprès de son père et le succès d'une seconde cantate (*le Triomphe de l'amour*) décidèrent celui-ci à lui laisser suivre son penchant. A la fin de l'année 1804, il accompagna le prince Radziwill à Berlin, et entra en qualité de violoniste solo au service du prince Louis-Frédéric de Prusse, sur la recommandation de Bernard Romberg; mais les événements de 1806 le privèrent de cette position. Il avait donné, au commencement de cette année, un grand concert à Berlin, et y avait fait admirer son talent sur le violon. La chapelle de Brunswick lui offrit en 1807 l'équivalent de ce qu'il avait perdu à Berlin; mais il quitta cette position au mois de décembre 1808, pour entrer au service du roi de Westphalie comme premier violon et directeur de l'Opéra allemand. Il écrivit à Cassel plusieurs concertos, l'intermède allemand *Der falsche Werber* (Le faux enrôleur), la musique de *Moïse,* drame de Klingemann; *le Plongeur,* de Schiller, ainsi que plusieurs opéras-comiques français, dont on ne connaît aujourd'hui que *les Marins.* La dissolution du royaume de Westphalie ayant laissé Uber sans emploi, en 1814, il accepta dans le cours de l'année suivante la place de directeur de musique du théâtre de Mayence, et fit représenter dans cette ville le petit opéra *Der frohe Tag* (le Jour heureux). Devenu directeur de musique de la troupe de Seconda, à Dresde, en 1816, il y écrivit la musique de *Saxonia,* pièce allégorique. On ignore ce qui lui fit quitter cette

position pour aller à Leipsick vivre pendant quelque temps du produit de leçons particulières; mais il n'y resta pas longtemps, la place de *cantor* et de directeur de musique de l'église de la Croix lui ayant été offerte à Dresde en 1817. Ses principales compositions écrites dans cette ville furent une cantate pour le jubilé du roi de Saxe, en 1818, une autre intulée : *La fête de la Résurrection,* la musique du drame *Der ewige Jude* (le Juif errant), et l'oratorio *Die letzten Worte des Erlœsers* (les dernières paroles du Sauveur). L'altération de sa santé, dont les progrès se faisaient remarquer chaque année, le conduisit au tombeau, le 2 mars 1822, au moment même où l'on exécutait pour la première fois son oratorio à l'église de la Croix. Uber était un violoniste distingué ; il fit preuve de talent dans ses compositions. On n'a gravé qu'un petit nombre de ses ouvrages, savoir : 1° Ouverture du *Juif errant* à grand orchestre, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° *Idem* des *Marins,* Offenbach, André. 3° Premier concerto pour violon (en *mi* mineur) op. 3, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Romances et Chansons françaises, Leipsick, Peters.

UBER (Alexandre), deuxième fils de Chrétien-Benjamin, né à Breslau, en 1783, fit ses études au collége d'Élisabeth, puis fut élève de Janitzek pour le violon, de Schnabel pour la composition, et enfin de Jæger pour le violoncelle, qui devint son instrument de prédilection. Ses relations avec Charles-Marie de Weber, Berner et Klingohr contribuèrent à développer son talent. Sa première composition fut une ouverture que Berner fit exécuter dans un concert. En 1804, il entreprit un grand voyage en Allemagne, et se fit entendre avec succès dans plusieurs villes. Après avoir rempli les fonctions de directeur de musique dans plusieurs chapelles, il s'établit à Bâle et s'y maria en 1820 ; mais dans l'année suivante il retourna à Breslau. En 1823, il devint maître de chapelle du comte de Schœnaich et du prince de Karolath. Une mort prématurée l'enleva à l'art et à ses amis, en 1824. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Premier concerto pour violoncelle, op. 12, Offenbach, André. 2° Variations pour le même instrument avec quatuor ou orchestre, op. 14, *ibid.* 3° Six caprices pour violoncelle, op. 10, Mayence, Schott. 4° Seizes variations sur un air allemand, Berlin, Schlesinger. 5° Septuor pour clarinette, cor, violon, deux altos et deux violoncelles, op. 17, André, Offenbach. 6° Des thèmes variés pour différents instruments à vent. 7° Plusieurs recueils de chants à plusieurs voix avec piano, Offenbach, André ; Mayence, Schott. 8° Chants à voix seule avec piano, liv. 1, 2, Augsbourg, Gombart, op. 18, Mayence, Schott.

UBERTI (Grazioso), professeur de droit à Césène dans le dix-septième siècle, est cité par Allacci comme auteur d'un livre intitulé : *Contrasto musico in sette parti diviso,* Roma, Louis Grignano, 1630, in-8°.

UCCELLI (Madame Caroline), née **PAZZINI**, d'une famille honorable de Florence, dans les premières années du dix-neuvième siècle, cultiva d'abord la musique comme amateur, et en fit sa profession après la mort de son mari, professeur de littérature à Pise. Le 21 juin 1830, elle fit représenter au théâtre de *la Pergola,* à Florence, un opéra intitulé *Saül,* qui fut favorablement accueilli par le public : elle en avait aussi composé le *libretto.* En 1831, elle écrivit *Eufemio di Messina,* qui ne fut pas représenté, et *Emma di Resburgo,* sur le poëme mis précédemment en musique par Meyerbeer : l'ouvrage de madame Uccelli fut joué à Naples, avec quelque succès, en 1832. L'ouverture d'*Eufemio di Messina* fut exécutée dans un concert à Milan, en 1833. En 1843, madame Uccelli se rendit à Paris avec sa fille, jeune cantatrice qui reçut des leçons de Bordogni, puis elles voyagèrent toutes deux pour donner des concerts, et visitèrent la Belgique, la Hollande, les villes rhénanes et la Suisse. On n'a pas de renseignements sur la suite de la carrière de ces artistes.

UCCELLINI (Dom Marc), maître de chapelle à Parme, vers le milieu du dix-huitième siècle, y a fait représenter les opéras : 1° *Le Nave d'Enea,* 1673. 2° *Eventi di Filandro ed Edesta,* 1675. 3° *Giove di Elide fulminato,* 1677. Il a aussi publié plusieurs œuvres de musique instrumentale sous les titres suivants : 1° *Sonate, sinfonie e correnti a* 2, 3 *e* 4 *stromenti,* lib. 1 et 2. 2° *Sonate a* 2 *e* 3 *violini, o altri stromenti,* lib. 3. 3° *Sonate, correnti ed arie a* 1, 2 *e* 3 *stromenti,* lib. 4. Tous ces ouvrages ont paru depuis 1650 jusqu'en 1660 environ.

UDALSCHALK-DE-MAISSAC, abbé de Saint-Ulrich, à Augsbourg, fut élevé à cette dignité en 1126. Il mourut en 1151. Les hymnes en l'honneur de saint Ulrich et de saint Afre, dont il a composé les paroles et la musique, se chantent encore dans les églises de cette ville. On cite aussi sous le nom de cet abbé un traité *De musica,* qu'il a laissé en manuscrit.

UDL (Jean-Antoine), pianiste et compositeur, né vers 1812, à Warasdin, en Hongrie, fut professeur de son instrument dans cette ville : il y vivait en 1840. Il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° Variations pour piano sur un thème hongrois (en *ré*); Warasdin, Werner. 2° Variations *idem* (en *ré*), op. 2; *ibid.* 3° Variations *idem* (en *sol* mineur), op. 3; *ibid.* 4° Variations *idem* (en *ré*), op. 4; *ibid.*

UGHERI (Pompée), virtuose sur la harpe double (à deux rangs de cordes), et maître de danse à Milan, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a publié un ouvrage de sa composition intitulé : *Balletti, gagliarde e correnti a 3, cioè 2 canti, e il basso con partitura; Milano*, 1627.

UGOLINI (Vincent), compositeur de l'école romaine, naquit à Pérouse, dans la seconde moitié du seizième siècle. Conduit à Rome dans sa jeunesse, il y devint élève de Bernardin Nanini, et fut une des gloires de son école. Le premier emploi qu'il remplit fut celui de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome; il y fut appelé en 1603; mais une longue maladie, dont il fut atteint en 1604, lui fit interrompre son service, et le laissa valétudinaire pour le reste de ses jours. Toutefois, son rare mérite lui fit conserver sa position jusqu'en 1609, où des propositions avantageuses lui furent faites pour la place de maître de chapelle de la cathédrale de Bénévent; il les accepta et se rendit dans cette ville, où il demeura jusqu'en 1615. De retour à Rome, il y fut élu maître de Saint-Louis-des-Français, puis appelé, en 1620, à la place de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican. Le mauvais état de sa santé l'obligea à donner sa démission de cet emploi, au mois de février 1626; il mourut dans la même année. Ugolini fut incontestablement un des plus savants musiciens de la grande école romaine. Parmi ses meilleurs élèves, on remarque le célèbre Horace Benevoli. On a publié de sa composition : 1° Deux livres de motets à huit voix; Rome, Zannetti, 1614. 2° Deux livres de madrigaux à cinq voix; Venise, Vincenti, 1615, in-4°. 3° Quatre livres de motets pour une, deux, trois et quatre voix avec basse continue pour l'orgue; *ibid.*, 1616, 1617, 1618 et 1619, in-4°. 4° Deux livres de psaumes à huit voix; *ibid.*, 1620. 5° Deux livres de messes et de motets à huit voix et à douze; Rome, Soldi, 1622. 6° *Salmi et motetti a 12 voci*; Venise, Vincenti, 1624, in-4°

UGOLINI ou **UGOLINO**, surnommé **D'ORVIETO**, parce qu'il était né dans cette ville, vécut dans le quatorzième siècle, et écrivit un traité *De Musica mensurata*, qui se trouvait en manuscrit dans la bibliothèque de l'abbé Baini, maître de la chapelle pontificale à Rome, et qui est aujourd'hui dans la bibliothèque *Casanatense* de la même ville.

UGOLINI (Blaise), prêtre vénitien, vécut au milieu du dix-huitième siècle. On lui doit la plus ample collection d'écrits relatifs aux antiquités hébraïques qui ait été publiée; elle a pour titre : *Thesaurus antiquitatum sacrarum, complectens selectissima clarissimorum opuscula, in quibus veterum Hebræorum mores, leges, instituta, ritus sacri et civiles illustrantur; Venetiis*, 1744-1769, trente-quatre volumes in-fol. Le trente-deuxième volume est entièrement relatif à la musique des Hébreux, et l'on y trouve quarante dissertations ou extraits sur cette matière. Ces morceaux sont précédés de dix chapitres du *Schilte Haggiborim*, concernant toutes les parties de la musique des Hébreux, traduits de l'hébreu en latin par Ugolini. J'ai fait connaître dans cette *Biographie universelle des musiciens* tous les auteurs dont les dissertations sont renfermées dans la collection d'Ugolini.

UHDE (Jean-Othon), conseiller du tribunal criminel et juge à la cour de Berlin, naquit le 12 mai 1725, à Insterbourg, dans la Lithuanie. Dès son enfance il se voua à la culture des sciences et des arts, particulièrement de la musique. Le violon était l'instrument qu'il avait choisi. Ayant suivi son père à Berlin, à l'âge de quatorze ans, il reçut des leçons du violoniste Simonetti, et apprit le clavecin et la composition sous la direction de Schafrath. Pendant son séjour à l'université de Francfort-sur-l'Oder, il occupa ses loisirs par la continuation de ses études musicales. De retour à Berlin, en 1746, il écrivit des concertos pour le violon, des symphonies, des cantates, et l'opéra *Thémistocle*, dont la partition autographe est à la Bibliothèque royale de Berlin, et dont quelques airs ont été publiés. Cet amateur distingué mourut subitement, le 20 décembre 1766.

UHLMANN (Jean-Adam), directeur de musique de la cour, à Bamberg, naquit en 1732, à Kronach, en Bavière. Pendant un assez long séjour qu'il fit à Munich, il écrivit ses premières compositions, dont le succès lui procura son emploi à la cour de Bamberg. Il n'a rien publié de ses ouvrages. Cet artiste mo-

deste mourut à Bamberg, le 21 octobre 1802.

ULBRICH (Maximilien), amateur de musique, naquit à Vienne, en 1752. Son père, tromboniste de la chapelle impériale, et chanteur au service de l'impératrice Marie-Thérèse, le fit élever au séminaire des Jésuites. Wagenseil lui donna des leçons de clavecin et de basse continue, et Reuter acheva son éducation pour la composition. Placé à la cour, Ulbrich fut admis aux concerts particuliers de l'empereur Joseph II, dans lesquels le monarque lui-même jouait souvent la partie de violoncelle. Il écrivit des messes, motets, *Te Deum*, litanies, etc.; des symphonies, concertos, sonates; un oratorio intitulé : *Les Israélites dans le désert*, et les opéras suivants, qui furent représentés au théâtre de la cour : 1° *Frühling und Liebe* (Le printemps et l'amour). 2° *Der blaue Schmetterling* (Le papillon bleu). 3° *Die Schnitterfreude* (Les plaisirs de la moisson). Le catalogue de Traeg indique six symphonies à grand orchestre composées par cet amateur, qui mourut à Vienne le 14 septembre 1814.

ULICH (Jean), *cantor*, directeur de musique, organiste et compositeur à Wittenberg, vers la fin du dix-septième siècle, naquit à Leipsick. On connaît sous son nom un petit traité du chant rédigé en tableaux, sous ce titre : *Kurze Anleitung zur Singekunst, in einer Tabelle abgefasst*, Wittenberg, 1678, trois feuilles in-fol. La deuxième édition de cet ouvrage a paru dans la même ville, en 1682, in-4°. Dans la préface de cet opuscule, Ulich dit qu'il a composé : 1° Des concerts pour un petit nombre de voix et d'instruments. 2° Des concerts pour des voix et des instruments en plus grand nombre. 3° Un recueil de *Sanctus*. 4° Quelques motets. 5° Quelques solos.

ULKE (A.), organiste et premier professeur de l'école évangélique de Gross-Strelitz (Silésie) actuellement vivant (1864), s'est fait connaître par une méthode élémentaire de piano intitulée : *Lehrgang im Klavier-Unterricht oder Anordnung und Vertheilung der Unterrichsstoffes für den Klavier-Unterricht*; Wolfenbüttel, 1857, in-8°.

ULLINGER (Augustin), musicien de la Bavière, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vécut quelque temps à Munich, et étudia le contrepoint sous la direction du maître de chapelle Camerloher. Après la mort de ce maître, il lui succéda dans la place de maître de chapelle à Freysing. Il mourut dans cette ville en 1780. Ullinger a composé à Munich des *Méditations* pour l'église, auxquelles on reprochait un style trop dramatique. Il écrivit aussi à Freysing un opéra intitulé : *Thémistocle*, qui fut représenté en 1777.

ULLOA (Pierre), jésuite espagnol, vécut au commencement du dix-huitième siècle, à Madrid. Il a publié un traité de musique intitulé : *Musica universal, o principios universales de la musica*; Madrid, 1717, in-fol.

ULRICH (Jean-Rodolphe), hautboïste distingué, fut attaché au duc de Wurtemberg, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, puis alla se fixer en Suisse, vers 1780. Il laissa en manuscrit quelques concertos pour le hautbois, et mourut à Zurich, le 8 février 1795.

ULRICH (Édouard), né à Weimar, en 1795, a reçu, dans sa jeunesse, des leçons du violoncelliste Haase. Plus tard, il se rendit à Berlin et y fit quelques études de contrepoint. De retour à Weimar, il entra, en 1811, dans la chapelle de la cour en qualité de violoncelliste, à l'âge de seize ans. Il s'y trouvait encore en 1843. Parmi les productions de cet artiste, on remarque l'opéra qui a pour titre : *Der treue Eckard* (Le fidèle Eckard), et l'*Ermite*, représenté à Weimar, en 1841. On a gravé de sa composition : 1° Premier et deuxième concertinos pour cor et orchestre; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Quelques solos pour le violoncelle et le basson.

ULRICH (Charles-Ernest-Hermann), pasteur à Sprottau en Silésie, né le 21 février 1795, à Boltenhain (Basse-Silésie), reçut sa première instruction musicale de Kadelbach, *cantor* de ce lieu. Ce maître lui enseigna le piano, l'orgue et le violon, et le musicien de ville Hoffmann lui apprit à jouer de plusieurs instruments à vent. Pendant qu'Ulrich fréquentait le gymnase de Hirschberg, il reçut aussi des leçons de l'organiste Kahl. Se destinant au ministère évangélique, il alla suivre les cours de théologie et de philosophie à l'Université de Breslau, et, pendant quatre ans, il fut élève de Berner et de Schnabel (*voyez* ces noms) pour le piano, l'orgue et la composition. Comme tous les étudiants des universités d'Allemagne, il fit contre la France les campagnes de 1813 et 1814. De retour dans la Silésie, il reprit ses paisibles études. En 1820, il fut nommé pasteur à Sprottau. Il est auteur de quelques dissertations relatives au chant religieux et populaire, qu'il a fait insérer dans l'*Eutonia*, écrit périodique publié à Breslau. Ces morceaux ont pour titres : 1° *Einige Worte über die nothwendige Verbesserung des Begræbniss-Gesanges* (Quelques mots con-

cernant l'amélioration nécessaire du chant funéraire), année 1829, t. II, p. 62-76. 2° *Ueber Gesang und Musik bei Trauungen* (Sur le chant et la musique de noce), t. V, p. 140-151. 3° *Ueber Gesang und Orgel-Spiel, by der Communion und Confirmation* (Sur le chant et le jeu de l'orgue dans la communion et la confirmation), t. VI, p. 12-22. On connaît aussi sous le même nom : 1° *Kleine Liedersammlung zur angenehmen und gesellschaftlichen Unterhaltung* (Petit recueil de *Lieder*, etc.), Breslau, Gruss. 2° *Versuche einiger Klavier und Gesangstücke* (Essai de quelques pièces pour le piano et le chant), trois suites; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° *Wand Liedertafelen*, collection de Lieder à deux, trois et quatre voix, et de chants chorals à trois voix, à l'usage des écoles; Cassel, Leuckhart. Ulrich vivait encore à Sprottau en 1847.

ULRICH (Hugo), compositeur, né le 26 novembre 1827, à Oppeln (Silésie), où son père était professeur du gymnase, apprit les éléments de la musique dans sa ville natale. Après la mort de ses parents, il alla continuer ses études au gymnase de Breslau. Brosig, organiste de la cathédrale, lui donna des leçons d'orgue, et lui enseigna les principes de l'harmonie. En 1846, il alla achever ses études littéraires au gymnase de Glogau, puis il se rendit à Berlin pour suivre les cours de l'université. Sur la recommandation de Meyerbeer, Dehn l'accepta pour son élève et lui enseigna le contrepoint. Après deux années d'études sous la direction de ce maître, Ulrich se livra à la composition. L'Académie royale de Belgique ayant ouvert un concours pour la composition d'une symphonie triomphale en 1853, à l'occasion de la majorité du duc de Brabant, l'ouvrage envoyé par Ulrich fut couronné, et sa symphonie exécutée par l'orchestre du Conservatoire de Bruxelles, dans la séance publique de l'Académie, le 27 septembre de la même année, et le même honneur lui fut fait par l'orchestre de la chapelle royale de Berlin, en 1854. Au mois de septembre 1855, Ulrich entreprit un voyage en Italie et visita Venise, Turin, Gênes, Rome et Milan où il fit un long séjour. De retour à Berlin, il s'est livré à l'enseignement ainsi qu'à la composition. Pendant son séjour en Italie, il écrivit un opéra en trois actes, intitulé : *Bertrand de Born*, qui n'a pas été représenté jusqu'à ce jour (1864); une deuxième et une troisième symphonie. On a publié de sa composition des *Lieder;* un trio pour piano, violon et violoncelle (en *ut*), op. 1; Berlin, Trautwein; chansonnette pour piano, op. 2; Leipsick, Hofmeister; *Scherzo* pour piano, op. 3; Berlin, Trautwein; sérénade pour piano, op. 4; *ibid.*; sonate pour piano et violoncelle, op. 5; *ibid.;* symphonie pour l'orchestre (en *si* mineur), op. 6; Berlin, Bock; quatuor pour deux violons, alto et violoncelle (en *mi* bémol), op. 7; Berlin, Trautwein; symphonie triomphale (en *ut*), couronnée, op. 9; Mayence, Schott; prière et nocturne pour piano, op. 13; Breslau, Leuckhart; trois pièces pour piano, op. 14; *ibid.;* ouverture de fête pour orchestre, op. 15; *ibid.; Scherzo* pour piano, op. 16; *ibid.;* trois pièces pour piano, op. 17; *ibid.; Trauerklänges*, ouverture de concert, op. 18; *ibid.*

UMBREIT (Charles-Théophile), organiste distingué, naquit le 9 juin 1763, à Kebstedt, près de Gotha. Après avoir appris les éléments de la musique dans l'école de ce village, il se rendit à Erfurt, y reçut des leçons du célèbre organiste Kittel, et fit sous sa direction de rapides progrès. En 1785, la place d'organiste dans le riche village de Sonneborn, près de Gotha, lui fut offerte : il l'accepta et se livra dès ce moment à de profondes études sur toutes les parties de son art. Il forma aussi plusieurs bons élèves parmi lesquels on remarque quelques organistes distingués. Après trente-cinq années de séjour paisible à Sonneborn, et d'une existence tout entière consacrée à l'art, une discussion avec le *cantor* de ce lieu obligea Umbreit à donner sa démission de sa place d'organiste, et à se retirer dans le lieu de sa naissance, où il mourut le 27 avril 1829, à l'âge de soixante-six ans. Umbreit avait déjà mérité l'estime des artistes par la publication de quelques recueils de pièces d'orgue, lorsqu'il fit paraître un livre de mélodies chorales à l'usage des églises protestantes de la Saxe, contenant trois cent trente-deux mélodies à quatre voix, sous ce titre : *Allgemeines Choral-Buch für die protestantische Kirche, vierstimmige ausgesetzt mit einer Einleitung über den Kirchengesang und dessen Begleitung durch die Orgel;* Gotha, R. Z. Becker, 1811, in-4° de cent quatre-vingt-six pages. Le roi de Prusse Frédéric-Guillaume III récompensa le mérite de cet ouvrage par l'envoi d'une médaille d'or commémorative à l'auteur. Choron a publié une deuxième édition du recueil d'Umbreit, sous ce titre : *Chants chorals à quatre parties avec basse continue ad libitum, en usage dans les églises d'Allemagne, mis dans un nouvel ordre;* Paris (sans date), in-4°. On a aussi d'Umbreit un autre recueil de mélodies chorales simples, avec une

bonne préface concernant le perfectionnement du chant, intitulé : *Die evangel. Kirchen-Melodien zur Verbesserung des kirchl. und hæusl. Gesanges; mit eine Vorworte über die zuverbessern den Mængel des Vortrægs religiœser Gesange von Bretscheider;* Gotha, Becker, 1817, gr. in-8°. Les pièces d'orgue que cet artiste a publiées sont les suivantes : 1° Préludes faciles pour des chorals, première, deuxième et troisième suites; Gotha, Becker. 2° Cinquante mélodies chorales à quatre parties arrangées pour l'orgue, *ibid.*, 1808. 3° Six recueils de douze pièces d'orgue de différentes formes; *ibid.*, 1798 à 1806. 4° Vingt-quatre pièces d'orgue; Bonn, Simrock. 5° Douze mélodies chorales pour l'orgue avec différentes basses; Gotha, Becker, 1817. 6° Deuxième suite *idem, ibid.*; 1818. 7° Quatre mélodies chorales avec variations; *ibid.*, 1821.

UMLAUFF (Ignace), compositeur à Vienne, naquit dans cette ville, en 1752. A l'âge de vingt ans, il fut admis comme second violon à l'orchestre de la cour. Plus tard (1778), l'empereur Joseph II le nomma directeur de musique de l'Opéra allemand qu'il venait d'instituer, et dans les occasions où Salieri ne pouvait remplir ses fonctions de maître de chapelle de la cour, ce fut Umlauff qui le remplaça. Enfin, il eut le titre de maître de piano des jeunes archiducs d'Autriche. Il mourut à Vienne, dans un âge peu avancé, vers 1799. Compositeur élégant et gracieux, il a écrit plusieurs opéras dont quelques-uns ont obtenu des succès par leurs mélodies faciles et naturelles. Parmi ces ouvrages, on distingue ceux-ci : 1° *Die Bergknappen* (Les mineurs). 2° *Die Apotheke* (La pharmacie). 3° *Das Irrlicht* (Le feu follet). 4° *Die glücklichen Jæger* (Les heureux chasseurs), en 1786. 5° *Der Ring der Liebe* (La bague de l'amour), suite de *Zémire et Azor*, 1793. 6° *Die pücefarbenen Schuhe oder die schœne Schusterin* (Les souliers mordorés, ou la belle cordonnière), 1795. Umlauff est aussi l'auteur de la romance charmante qui eut un succès populaire en Allemagne : *Zu Steffen sprech im Traume* (A Steffen parle en rêve). Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos de piano et des quintettes pour les instruments à archet.

UMLAUFF (Michel), fils du précédent, est né à Vienne, le 9 août 1781. Après avoir rempli pendant quelques années une place de violon à l'orchestre de l'Opéra allemand, il fut choisi par Weigl comme son adjoint pour la direction de l'Opéra. Après la retraite de ce maître, il lui succéda, et donna des preuves de son rare mérite dans cette nouvelle position. Lorsque l'Opéra allemand cessa d'être soutenu par la cour et devint une entreprise particulière, Umlauff se retira avec la pension acquise par ses services. Il est mort à Vienne, le 20 juin 1842. On connaît de sa composition : 1° *Der Grenadier* (Le grenadier), petit opéra. 2° *Énée à Carthage*, ballet. 3° *Les Tributs des ennemis*, idem. 4° *Lodoïska*, idem. 5° *Le Tonnelier*, idem. 6° *La Vendange*, idem. 7° *Paul et Rosette*, idem. 8° *L'Hôtellerie de Grenade*, petit opéra, dont la partition pour piano a été publiée à Vienne, chez Haslinger. 9° *La Vengeance de l'Amour*, ballet, arrangé pour le piano; Vienne, Weigl. 10° *Le Charlatan*, idem; *ibid.* 11° *La Paysanne capricieuse*, idem; *ibid.* Umlauff a écrit aussi plusieurs morceaux de musique d'église et a fait graver : 1° Grande sonate pour piano et violon, op. 4; Vienne, Weigl. 2° Grande sonate (en *ut* mineur), pour piano à quatre mains; *ibid.* 3° Quelques petites pièces pour le même instrument; des graduels et des offertoires.

UMSTADT (Joseph), maître de chapelle du comte de Brühl, à Dresde, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville six petites symphonies (*Parthien*) pour le clavecin. Il a laissé en manuscrit six sonates pour le même instrument, et des symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors.

UNGER (Jean-Frédéric), né à Brunswick, en 1716, fut d'abord bourgmestre à Einbeck, dans le Hanovre, puis secrétaire intime du duc de Brunswick, et conseiller de justice. Il mourut à Brunswick, le 9 février 1781. L'Académie des sciences de Berlin l'avait nommé un de ses membres. Pendant son séjour à Einbeck, il inventa, en 1749, une machine destinée à être appliquée au clavecin pour noter les improvisations des compositeurs. En 1752, Hohlfeld, habile mécanicien de Berlin, exécuta, à la demande d'Euler, une machine semblable, dont quelques parties furent approuvées par l'Académie de Berlin, bien qu'elle ne résolût pas complétement le problème, et dont les journaux du temps rendirent compte (*voyez* Hohlfeld). Sur l'indication de ces journaux, Unger réclama la priorité d'invention dans une correspondance avec Euler, alors directeur de l'Académie de Berlin, affirmant que la première idée de cette invention lui était venue en 1745, et démontrant qu'il en avait été fait mention dans les journaux de Harlem, de Hambourg, d'Altona et de Francfort. Longtemps après, il

publia la description de l'instrument qu'il avait inventé, sous ce titre : *Entwurf einer Maschine wodurch alles was auf dem Clavier gespielet wird, sich von selben in Noten setzt* (Projet d'une machine au moyen de laquelle tout ce qui est joué sur le clavecin est noté par lui-même); Brunswick, 1774, in-4° de cinquante-deux pages, avec huit planches, dont les trois premières représentent les dispositions de la machine, et les autres les signes produits par elle dans l'exécution de certaines phrases de musique de clavecin, avec la traduction en notation ordinaire. La description du système de la machine remplit les vingt et une premières pages ; viennent ensuite la correspondance avec Euler, les extraits de journaux et autres pièces justificatives. Le mécanisme inventé par Unger consiste en tringles attachées aux touches du clavier, et obliquant vers le centre de l'instrument ; à leur extrémité sont fixées des tiges droites qui portent chacune un crayon destiné à tracer des points ou des lignes plus ou moins allongées sur un papier préparé qui se déroule d'un cylindre sur un autre. Ce papier est divisé en lignes qui correspondent aux touches *ut, mi, sol, si, ré, fa, la,* etc. Les points ou les traits allongés que les crayons marquent sur ces lignes ou dans les intervalles correspondent à toutes les notes de l'échelle chromatique, et la longueur des traits est proportionnelle à la durée des sons. Mais le plus léger déplacement du papier sur les cylindres, et la difficulté de régler la rotation de ceux-ci, peuvent causer beaucoup de désordre dans le placement des signes et dans leurs dimensions, ce qui rend à peu près illusoires les résultats de l'opération.

UNGER (Caroline), appelée **UNGHER** en Italie, est née à Vienne, en 1800, et y commença ses études de chant ; mais son talent se développa surtout dans l'école de Dominique Ronconi, à Milan. Le début de sa carrière théâtrale se fit à Vienne, en 1819, par le rôle de Chérubin dans les *Nozze di Figaro*, de Mozart. Barbaja, entrepreneur des théâtres de Naples, de Milan et de Turin, l'ayant entendue, en 1825, fut satisfait de ses dispositions, et l'emmena en Italie. Elle se fit entendre avec succès à Naples, puis à Milan, à Turin, et enfin à Rome. Grande et belle, douée d'un sentiment dramatique vrai, d'accents pathétiques et de beaucoup d'intelligence, il ne lui manqua que de l'égalité dans la voix, pour être comptée parmi les grandes cantatrices de l'Opéra italien. Le médium et le grave de son organe avaient de l'ampleur et de la puissance ; mais il y avait quelque chose de strident dans les sons aigus, qui faisaient éprouver une impression pénible, particulièrement dans les traits qui exigent de l'énergie. Ce défaut a borné la carrière théâtrale de mademoiselle Ungher à un petit nombre d'années. Au mois d'octobre 1833, elle parut pour la première fois au Théâtre Italien de Paris et y fut applaudie ; toutefois elle n'y fit pas, d'une manière décidée, la conquête du public, et l'administration ne jugea point à propos de renouveler son engagement pour la saison suivante. De Paris, elle alla chanter à Florence, où elle eut un triomphe complet ; puis à Venise, Rome, Trieste, Vienne, Dresde (en 1839), et enfin de nouveau à Trieste et à Florence. En 1840, cette cantatrice distinguée s'est retirée du théâtre, après un mariage avantageux avec M. Sabatier, et a fixé son séjour à Florence. On a publié sur cette cantatrice un petit écrit intitulé : *Trionfi melodrammatici di C. Ungher in Vienna ;* Vienne, 1839, in-8°.

UNGIUS (Pierre-Jean), auteur inconnu d'un éloge de la musique (*Encomium musicæ*), imprimé à Upsal, en 1637, in-4°.

UNZELMANN (Frédérique-Auguste-Conradine), cantatrice distinguée du théâtre allemand, naquit à Gotha, en 1769. Le nom de sa famille était *Flittner*, mais elle prit celui de son père adoptif Grossmann, directeur de théâtre, lorsqu'elle se voua à la carrière dramatique. En 1788, elle parut pour la première fois au théâtre National de Berlin ; elle y eut un brillant succès et devint bientôt l'idole du public. Ce fut dans cette ville qu'elle épousa le comédien Unzelmann. Elle chantait avec une égale habileté l'opéra-comique et l'opéra sérieux, portant dans le premier autant de finesse que de noble simplicité dans l'autre. En 1800, elle chanta au théâtre de Vienne et y fut vivement applaudie. Séparée de son mari par un divorce, en 1803, elle se remaria avec l'auteur Bethmona, et dès lors cessa de chanter dans l'opéra pour jouer dans la comédie, où elle brilla près d'Iffland. Elle mourut à Berlin, en 1817, considérée comme la meilleure actrice qu'il y ait eu au théâtre allemand.

UNZER (Jean-Auguste), docteur en médecine à Altona, naquit à Halle, le 29 avril 1727, et mourut à Altona, le 2 avril 1799. Dans le sixième volume du journal hebdomadaire qu'il publia sous le titre : *Der Artz* (Le médecin), il a inséré une dissertation sur la musique, considérée dans ses rapports avec la médecine. Hiller l'a donnée en extraits dans

ses *Notices hebdomadaires sur la musique* (année 1770, pages 307-311, 315-319, et 323-325).

UPMARK (N.), savant suédois, professeur à l'université d'Upsal, au commencement du dix-huitième siècle, a publié une dissertation académique intitulée : *Musica priscarum gentium*; Upsal, 1708, in-4°.

URBAN (CHRÉTIEN) a été d'abord conseiller et musicien de ville à Elbing, où il naquit, le 16 octobre 1778, puis a été appelé à Berlin, en 1824, et enfin à Dantzick, comme directeur de musique. Il est auteur d'un bon livre intitulé : *Theorie der Musik nach rein naturgemæssen Grundsætzen* (Théorie de la musique puisée dans des principes purs conformes aux lois de la nature); Kœnigsberg, Hartung, 1824, un volume in-8° de XXIV et deux cent soixante-quatorze pages. Cet ouvrage a été reproduit avec un nouveau frontispice, à Dantzick, chez Ewert, en 1826. Précédemment Urban avait publié une introduction à ce livre, sous ce titre : *Ueber die Musik, deren Theorie und den Musik-Unterricht*, etc. (Sur la musique, sa théorie et son enseignement, etc.); Elbing, 1823, in-8° de cent douze pages. On trouve l'analyse de ces deux ouvrages dans le premier volume de l'écrit périodique intitulé : *Eutonia*. On connaît aussi sous le nom d'Urban un opéra intitulé : *Der Goldene Widder* (La toison d'or), et la musique qu'il a écrite pour *la Fiancée de Messine*, de Schiller. Le système développé par Urban, dans sa *Théorie de la musique*, se recommande par l'ordre logique. Après avoir établi que toutes les parties de cet art sont intimement liées aux lois de la tonalité, il s'attache à démontrer cette thèse dans l'harmonie, dans la mélodie, qui se caractérise aussi par le rhythme. Il passe à la composition qui n'est, à l'égard de l'art d'écrire, que la mise en œuvre et la combinaison de ces diverses parties, toujours dominées par le sentiment tonal. Puis il traite des impressions produites par l'art, à l'aide du coloris des nuances, et termine par des considérations sur les effets de la diversité des timbres, et sur l'instrumentation en général. Cette méthode est essentiellement philosophique. Blessé de l'indifférence que les professeurs et les artistes avaient montrée pour sa doctrine, Urban voulut essayer d'éclairer l'opinion publique sur sa valeur et, dans ce dessein, il publia un résumé de ses ouvrages, sous ce titre : *Ankundigung meines allgemeinen Musik Unterrichts-System, und der von mir beabsichtigen normalen Musikschule* (Avertissement sur mon système d'enseignement général de la musique, et sur le point de vue normal de ma méthode musicale); Berlin, Krause, 1825, seize pages in-8°.

URBANI (....), compositeur italien, alla s'établir à Édimbourg, en 1776, et y publia plusieurs recueils de mélodies écossaises, avec accompagnement de piano, entre autres celui qui a pour titre : *Vocal anthology*; Édimbourg, 1782, et les *Scotch songs and duets*, premier, deuxième et troisième volumes ; Londres, Clementi. Il en imitait lui-même le style avec beaucoup d'adresse, ainsi que le prouve la ballade qui a pour titre : *The red Rose*. En 1784, Urbani se fixa à Dublin, et y écrivit les opéras sérieux italiens *Il Farnace*, et *Il trionfo di Clelia*. Il mourut dans cette ville, en 1816.

URBANO, frère minorite et facteur d'orgues, connu sous le nom d'**URBANO DA VENETIA**, travailla dans les dernières années du quatorzième siècle et au commencement du quinzième. L'orgue de la cathédrale de Trévise, qui fut considéré longtemps comme un ouvrage parfait, fut construit par ce moine, en 1420 (*voyez* RICCATI, *delle corde ovvero fibre elastiche*, dans la préface, p. XIV). Urbano construisit aussi, au quinzième siècle, un orgue dans la cathédrale de Saint-Marc, à Venise, lequel existait encore en 1604, et sur lequel on lisait alors cette inscription rapportée par l'annaliste *Stringa* : OPUS HOC RARISSIMUM URBANUS VENETUS. Cet instrument fut remplacé, en 1671, par un autre qui avait été fait par Jacques et Charles *De Beni*, facteurs d'orgues de Vérone, et malheureusement on n'a rien conservé de l'ancien. L'orgue d'Urbano avait été orné de peintures par *François Tachoni*, de Vérone, et portait la date du 24 mai 1490; mais cette date était celle du travail du peintre, et non celle de la facture de l'instrument, beaucoup plus ancienne (1).

URENA (PIERRE D'), moine espagnol, né dans la seconde moitié du seizième siècle, était aveugle de naissance, et fit ses vœux dans un couvent d'Espina. Il composa un traité de musique, en 1620, qui paraît être resté en manuscrit, et dans lequel il proposa d'abandonner le système de solmisation par les muances, attribué à Guido d'Arezzo, en ajoutant aux noms des six premières notes de la gamme, la septième syllabe *ni*. Nous ne connaissons l'ouvrage de Pierre d'Urena que par

(1) Voyez F. Caffi, *Storia della Musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia*, t. II, p. 121.

l'abrégé qu'en a publié Caramuel de Lobkowitz (*voyez* ce nom). Tous les auteurs de biographies de musiciens ont confondu Pierre d'Urena avec ce dernier, en disant qu'il fut évêque de Vigevano, en Lombardie.

URFEY (Thomas D'), célèbre chanteur de table sous le règne de Charles II, roi d'Angleterre, passa la plus grande partie de sa vie dans les tavernes de Londres, où il chantait ses propres compositions avec beaucoup d'animation et de gaieté. Il mourut dans cette ville, le 26 février 1723, à un âge fort avancé. Il a publié le recueil de ses chansons et de plusieurs autres sous le titre singulier : *Wit and Mirth, or Pills to purge melancholy, being a collection of the best merry Ballads and songs, old and new, fitted to all humours, having each their proper tune for either voice or instrument* (Esprit et gaieté, ou pilules pour guérir la mélancolie, consistant en une collection des meilleures ballades et chansons joyeuses, anciennes et modernes, etc.); Londres, 1719. Le portrait de l'auteur est en tête de ce recueil.

URHAN (Chrétien), né à Montjoie, près d'Aix-la-Chapelle, le 16 février 1790, montra dès ses premières années d'heureuses dispositions pour la musique. Son père lui donna des leçons de violon; mais il apprit seul à jouer du piano et de plusieurs autres instruments. Sans autre guide que son instinct, il composa des variations de violon, des valses et d'autres petites pièces avant d'avoir atteint sa douzième année. Dans un voyage que fit à Aix-la-Chapelle l'impératrice Joséphine, en 1805, on lui présenta le jeune Urhan qu'elle entendit avec beaucoup de plaisir : elle le prit sous sa protection, le fit conduire à Paris, et le confia aux soins de Lesueur, qui dirigea ses études de composition. Perfectionnant lui-même son talent de violoniste par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre les artistes les plus habiles, Urhan se fit bientôt remarquer dans les concerts, par sa manière élégante et gracieuse d'exécuter les compositions de Mayseder, qu'il mit en vogue à Paris. Il entreprit aussi de tirer de l'oubli la viole d'amour qui, après avoir été de mode depuis la fin du dix-septième siècle jusque vers 1780, avait été abandonnée. C'est pour lui que Meyerbeer a écrit le solo de cet instrument dans le premier acte des *Huguenots*. Urhan a exécuté aussi des parties de viole d'amour dans plusieurs morceaux des *Concerts historiques* donnés par l'auteur de cette notice. A l'imitation de Woldemar (*voyez* ce nom), il fit entendre aussi dans les concerts du Conservatoire de Paris des solos de *violon-alto*, monté de cinq cordes (*ut, sol, ré, la, mi*), dont il tirait des effets charmants. Musicien parfait, grand lecteur et homme de goût, il a été longtemps reconnu comme l'artiste le plus habile pour jouer la partie d'*alto* dans les quatuors et quintettes; Baillot ne manquait jamais de le choisir pour son accompagnateur dans ses délicieuses séances musicales. Urhan, entré comme alto à l'orchestre de l'Opéra, en 1816; devint, en 1823, un des premiers violons, puis enfin violon solo du même orchestre. Longtemps aussi il remplit, à l'église Saint-Vincent-de-Paul, les fonctions d'organiste. Comme compositeur, il s'est fait remarquer par des idées originales, et même par les formes excentriques de ses ouvrages. On a gravé de sa composition : 1° Premier et deuxième quintettes romantiques pour deux violons, deux altos et violoncelle; Paris, Richault. 2° Quintettes pour trois altos, violoncelle, contrebasse et timbales *ad libitum; ibid.* 3° *Elle et moi*, duo romantique à quatre mains pour le piano, op. 1; *ibid.* 4° Deuxième duo romantique à quatre mains; *ibid.* 5° La salutation angélique, *idem;* ibid. 6° *Les Regrets*, pièce pour piano seul; *ibid.* 7° *Les Lettres*, idem; *ibid.* 8° Plusieurs romances à voix seule ou à deux voix. Urhan est mort à Belleville, près de Paris, le 2 novembre 1845.

URIO (François-Antoine), maître de chapelle de l'église des Frères de la doctrine chrétienne, à Venise, vers la fin du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Salmi concertati a 3 voci con violini*, op. 2; Bologne, 1697, in-4°.

URSENBECK-E-MASSIMI (Le comte D'), chambellan et inspecteur de la chapelle du grand-duc de Darmstadt, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait graver de sa composition, à Liége, en 1768 : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1, et 2° six sonates pour violon et violoncelle.

URSILLO (Fabio), célèbre joueur d'archiluth, naquit à Rome, au commencement du dix-huitième siècle. Ses talents ne se bornaient pas à jouer avec un rare habileté de l'instrument difficile appelé *archiluth;* il était aussi bon violoniste, jouait de la flûte, de la guitare et composait de bonne musique pour ces instruments. On a gravé à Amsterdam, en 1748, trois œuvres de trios pour deux violons et violoncelle, de sa composition, et deux œuvres de sonates pour la flûte. Il a écrit aussi trois *concerti grossi* pour l'archiluth, des fantaisies

pour cet instrument, et un *concerto* pour la guitare. Ces ouvrages sont restés en manuscrit. Ursillo était plus connu de son temps sous son prénom de *Fabio* que sous son nom de famille.

URSINI (Joachim), compositeur italien, né à Pontremoli, dans la Toscane, vécut vers le milieu du seizième siècle. On connaît sous son nom deux livres de madrigaux à quatre voix, imprimés à Venise, en 1550.

USPER (François), prêtre vénitien et organiste distingué, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Pendant la maladie de Jean-Baptiste Grillo, organiste du premier orgue de la chapelle ducale de Saint-Marc, à Venise, Usper le remplaça, en 1621; mais, après la mort de Grillo, il ne fut pas appelé à occuper sa place : ce fut Charles Fillago qui obtint cet emploi, le 1er mai 1623. On ne cite de la composition d'Usper qu'un *graduel* et un *Tractus* chantés dans la solennité funéraire qui eut lieu dans l'église Saint-Jean et Saint-Paul, de Venise, le 25 mai 1621, à l'occasion de la mort du grand-duc de Toscane, Cosme II de Médicis.

UTTENDAL, ou **UTTENDALER**, ou enfin **UTTENTHAL** (Alexandre), musicien allemand, était chanteur dans la chapelle impériale de Ferdinand Ier, antérieurement à 1560, et continua d'être attaché à cette chapelle sous le règne de Maximilien II. Il vivait encore dans cette position, en 1585. Les trois orthographes de son nom, qu'on vient de voir, se trouvent sur les diverses éditions de ses ouvrages. Ses ouvrages imprimés sont ceux dont les titres suivent : 1° *Septem Psalmi pœnitentiales ex prophetarum scriptis orationibus ejusdem argumenti, quinque ad dodecachordi modos duodecim, tam vivæ voci, quam diversis musicorum instrumentorum generibus harmonia accomodati; Noribergæ in officina Theod. Gerlatzeni*, 1570, in-4° obl. 2° *Sacrarum cantionum, quas vulgo Motetas vocant, antea in lucem unquam editarum sed nunc recens admodum tam instrumentis musicis, quam vivæ melodiæ quinque, sex et plurium vocum attemperatarum liber primus;* idem, *lib.* 2 et 3; ibid., 1571-1577, in-4° obl. 3° *Tres Missæ quinque et sex vocum. Item* Magnificat *per octo tonos, quatuor vocibus;* ibid., 1573, in-4° obl. 4° *Frœliche neue teutsche und fransæsische Lieder, lieblich zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen, nach sonderer Art der Musik componiert, mit* 4, 5 *und mehr Stimmen* (Nouvelles chansons joyeuses allemandes et françaises, agréables à chanter ou jouer sur toute espèce d'instruments, etc., à quatre, cinq et un plus grand nombre de parties); Nuremberg, Dietricht Gerlach, 1574, in-4° obl. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée dans cette ville, par Catherine Gerlach, en 1585, in-4° obl. Il y en a une autre publiée à Francfort, chez Stein (sans date), in-4°. On trouve huit motets à quatre, cinq, six et huit voix d'Uttendal dans le *Novus Thesaurus musicus* de Pierre Joannelli, Venise, Antoine Gardane, 1568, in-4°. Jacques Paix a traité pour l'orgue quelques morceaux de ce maître dans son *Orgel Tabulatur-Buch*.

UTTINI (François), compositeur italien, né à Bologne, vers 1720, fut élève de Sandoni et de Perti. En 1743, l'Académie des Philharmoniques de Bologne l'admit au nombre de ses membres; il en fut prince en 1751. Il vécut quelque temps à Londres, et y publia, en 1770, six trios pour deux violons et basse, un œuvre de sonates pour le violoncelle, et deux œuvres de sonates pour le clavecin. Arrivé à Stockholm, en 1774, il entra au service du roi de Suède, et obtint, après avoir rempli pendant vingt ans les fonctions de maître de chapelle, une pension de cinq cents écus, en 1795. Il composa, pendant son séjour à Stockholm, les opéras suédois suivants : 1° *Aline, reine de Golconde*, en 1755. 2° *Énée à Carthage*. 3° *Thétis et Pélée*, en 1790. 4° Chœurs pour la tragédie d'*Athalie*, traduite en suédois. Dans sa jeunesse, Uttini avait écrit en Italie quelques opéras italiens, entre autres *Il Re pastore*. L'époque de sa mort est ignorée.

V

VACCA (Jean-François), musicien italien, vécut dans les dernières années du seizième siècle. Il est cité par Garzoni (1), qui en parle en ces termes : *Avant peu de mois, on pourra voir les œuvres musicales de Jean-François Vacca, musicien universel dans la théorie et dans la pratique, lesquelles ne seront désagréables ni aux savants, ni aux artistes* (2). J'ignore si ces ouvrages ont été publiés en effet, aucun des nombreux catalogues que j'ai consultés ne m'en ayant fourni l'indication.

VACCAJ (Nicolas), compositeur dramatique, est né en 1791, à Tolentino, dans les États romains. A l'âge de trois ou quatre ans, il suivit à Pesaro son père, qui venait d'y être appelé pour remplir un emploi public. Le jeune Vaccaj y commença ses études. A l'âge de douze ans, il lui fut permis d'apprendre à jouer du clavecin, pour se délasser de ses travaux. Quelques années après, il alla à Rome pour suivre un cours de droit ; mais le dégoût que lui inspirait cette science, et son penchant irrésistible pour la musique lui firent abandonner la première pour se dévouer entièrement à cet art. Il prit des leçons de chant, et devint élève de Janacconi pour le contrepoint. Vers la fin de 1811, il se rendit à Naples et y reçut des leçons de Paisiello pour la composition, dans le style dramatique. Il écrivit sous les yeux de ce maître sa première cantate intitulée : *L'Omaggio della gratitudine, Andromeda*, autre cantate, et quelques compositions pour l'église. En 1814, il fit représenter au théâtre Nuovo *I Solitari di Scozia*, opéra semi-seria ; puis il se rendit à Venise pour y écrire *Malvina*, opéra en un acte qui fut joué au théâtre San-Benedetto, en 1815. Cet ouvrage fut suivi du ballet de *Gamma, regina di Gallizia*, représenté au théâtre de *la Fenice*, en 1817, de l'opéra *Il Lupo d'Ostenda*, au théâtre San-Benedetto, en 1818, de *Timurkan*, ballet, pour *la Fenice*, en 1819, et des deux ballets *Alessandro in Babilonia* et *Ifigenia in Aulide*, au même théâtre, en 1820. Dégoûté de la carrière de compositeur dramatique, par le peu de succès de quelques-uns de ces ouvrages, Vaccaj résolut de se livrer à l'enseignement du chant, d'abord à Venise, puis à Trieste, en 1821, et à Vienne, en 1823. Arrivé à Milan, en 1824, il y reçut un engagement pour écrire à Parme l'opéra bouffe *Pietro il Grande, ossia il Geloso alla tortura*. Dans la même année, il fit représenter à Turin *la Pastorella feudataria*. Appelé à Naples, en 1825, il composa, pour le théâtre Saint-Charles, *Zadig ed Astartea*; puis il retourna à Milan et y fit représenter *Giulietta e Romeo*, son meilleur ouvrage, puis *le Fuccine di Norvegia*. Ce dernier ouvrage fut suivi de *Giovanna d'Arco*, à Venise, de *Bianca di Messina*, à Turin, de *Saladino*, à Florence, et de *Saulle*, à Milan. Le désir de connaître Paris le conduisit dans cette ville, en 1829. Il s'y livra à l'enseignement de l'art du chant, et fut considéré comme un des maîtres italiens les plus habiles dans cette partie de l'art. Après deux années de séjour dans cette ville, il alla à Londres, où il forma aussi quelques élèves pour le chant. De retour en Italie, après que l'agitation produite par la révolution de 1830 eut été calmée, Vaccaj reprit ses travaux pour le théâtre, et composa les opéras *Il Marco Visconti, la Giovanna Gray*, pour la célèbre cantatrice Malibran, *la Sposa di Messina*, et en dernier lieu *Virginia*. Après le départ de Basilj pour Rome, Vaccaj lui a succédé, en 1838, dans la place de censeur du Conservatoire de Milan, et de premier maître de composition dans cette école : il occupa cette position jusqu'à sa mort, arrivée en 1849. Il avait renoncé à écrire pour le théâtre, et ne composait plus que pour l'église. On connaît aussi quelques recueils de canzonettes italiennes de Vaccaj, publiés à Milan, chez Ricordi.

VACCARI (François), violoniste distingué, est né à Modène, en 1773. Dès l'âge de cinq ans, il apprit à jouer du violon, et ses progrès furent si rapides, que deux ans après

(1) *La Piazza universale di tutti le professione del mondo*, Venetia, 1585, *Discorso* 42.

(2) Fra pochi mesé potranno vederli l'opre (*sic*) musicali di Gio. Francesco Vacca, musico universale theorico et prattico, le quali spero non dovere essere ingrate al consortio de dottori et virtuosi.

il exécutait déjà toute espèce de musique à première vue. Pugnani, qui l'entendit dans son enfance, fut frappé de sa hardiesse d'exécution. Vers sa dixième année, il alla à Florence pour prendre des leçons de Nardini. A treize ans, il se rendit à Mantoue pour y donner des concerts; le violoniste Pichl, qui l'y rencontra, lui présenta un concerto qu'il exécuta devant le public à première vue. Parme, Plaisance, Vérone, Padoue, Venise, furent ensuite visitées par Vaccari : partout il se fit entendre avec succès. Après avoir vécu plusieurs années à Milan, il fut appelé en Espagne, et y entra au service du roi, en 1804. Cette position était aussi agréable qu'avantageuse; mais les événements qui troublèrent la Péninsule, en 1808, la firent perdre à Vaccari. Obligé de voyager pour donner des concerts, il arriva à Paris, en 1809, mais n'y resta que peu de temps, et parcourut ensuite l'Allemagne. En 1815, il se rendit à Lisbonne, puis retourna à Madrid, où il entra au service du roi Ferdinand. Les événements de 1823 lui firent encore perdre cette place, et le ramenèrent à Paris; puis il retourna en Portugal. On a gravé de sa composition : 1° Duos pour deux violons, op. 1 et 2; Paris, Louis. 2° *God save the King*, varié pour violon avec piano; Paris, Janet et Cotelle. 3° Pot-pourri varié sur le *Fandango* et *Robin Adair*, avec accompagnement de piano; Paris, Leduc. 4° *L'Écossaise*, nocturne dialogue pour piano et violon (avec Karr); Paris, Schœnenberger.

VACCHETTI (le P. Jean-Baptiste), mineur conventuel et organiste de son couvent, né à Rubiera, dans le duché de Modène, vivait à Modène, vers le milieu du dix-septième siècle. Il était membre de l'Académie de *la Morte*, sous le nom d'*il Naufragante*. On a publié de sa composition : 1° *Mottetti a due, tre e quattro voci con organo; in Venetia, Bart. Magni*, 1646, in-4°. 2° *Mottetti a voce sola lib.* 1, op. 2; *in Venetia, Franc. Magni*, 1664, in-4°. 3° *Mottetti concertati a una, due, tre e quattro con violini e senza, lib.* 2, op. 3; *Bologna*, 1667, in-4°.

VACHER (Pierre-Jean), ou **LEVACHER**, violoniste, né à Paris, le 2 août 1772, eut pour premier maître André Monin, et reçut ensuite quelques leçons de Viotti. A l'âge de dix-neuf ans, il s'éloigna de Paris pendant les orages de la révolution pour aller à Bordeaux, où il fut admis à l'orchestre, en qualité de premier violon; mais il n'y resta que peu de temps, et revint à Paris vers le milieu de 1794. Il entra alors à l'orchestre du théâtre du Vaudeville, et commença à se faire connaître par la composition de petits airs et de romances intercalés dans les pièces de ce théâtre. Quelques-uns de ces morceaux devinrent populaires. Vacher entra ensuite à l'orchestre du théâtre Feydeau, puis à celui de l'Opéra. Il mourut à Paris, en 1819. On a gravé de sa composition : 1° Trios pour deux violons et basse, op. 3; Paris, Naderman. 2° Airs variés pour violon et violoncelle; *ibid.* 3° Duos pour deux violons, liv. 1 et 2; Paris, Gaveaux. 4° Beaucoup d'airs variés pour violon seul; Paris, Janet, Frey, Omont. 5° Quelques pots-pourris *idem*; ibid. 6° Plusieurs romances fort jolies, qui ont eu beaucoup de succès.

VACHON (Pierre), né à Arles, en 1731, apprit la musique et le violon dans cette ville, puis se rendit à Paris, à l'âge de vingt ans, et y devint élève de Chabran pour cet instrument. En 1758, il se fit entendre au concert spirituel dans un concerto de sa composition, et y obtint un brillant succès dont le *Mercure de France* de cette époque a rendu compte. La Borde dit (*Essai sur la musique*, tome III, p. 488) que le talent de Vachon était particulièrement remarquable dans les trios et quatuors de violon. En 1761, il entra au service du prince de Conti, en qualité de premier violon de sa musique. Peu de temps après, il fit paraître ses premières compositions instrumentales et commença à écrire pour le théâtre. En 1784, il fit un voyage en Allemagne et s'arrêta à Berlin, où il eut l'honneur de jouer devant le roi qui, charmé de son jeu, le nomma maître de concerts de sa cour. Vachon, devenu vieux, fut mis à la pension, en 1798. Il mourut à Berlin, en 1802, à l'âge de soixante et onze ans. Il avait fait représenter dans sa jeunesse les opéras suivants de sa composition : A l'Opéra. 1° *Hippomène et Atalante*, en un acte, 1769. A l'Opéra-Comique. 2° *Renaud d'Ast*, en un acte, 1765. 3° *Le Meunier*, 1763. 4° *Ésope à Cythère* (en société avec Trial) 1766. 5° *Les Femmes et le Secret*, 1767. 6° *Sara*, 1785. Les compositions instrumentales de cet artiste sont : 1° Trois concertos pour violon et orchestre, op. 1; Paris, Venier. 2° Six trios pour deux violons et basse, op. 2; *ibid.* 3° Six sonates pour violon et basse, op. 3; *ibid.* 4° Deux concertos pour violon et orchestre, op. 4; Paris, La Chevardière. 5° Six sonates pour violon et basse; Londres, 1770. 6° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 7; Paris, La Chevardière. 7° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 9; Berlin, 1797.

VAELRANT (Hubert). *Voyez* **WAELRANT**.

VAET (Jacques), musicien belge, vécut dans la première moitié du seizième siècle, et fut chanteur de la chapelle impériale à Vienne, sous les règnes de Charles-Quint, Ferdinand Ier et Maximilien II. Il était ecclésiastique. Cet artiste a été souvent confondu avec *Giacche* ou *Jacques de Wert*, son compatriote et contemporain (*voyez* Wert) : moi-même j'ai partagé cette erreur dans la première édition de cette Biographie des musiciens, et le savant Antoine Schmid n'a pas mis en doute l'identité, dans son livre sur Petrucci de Fossombrone, quoique sa position à la Bibliothèque impériale de Vienne eût pu lui fournir le moyen d'éclaircir le fait dans les archives de la chapelle. Les renseignements authentiques ont manqué sur ces artistes jusqu'au moment où cette notice est écrite (1864), et l'on n'a trouvé aucun document concernant les lieux et dates de leur naissance, les chapelles où ils ont fait leurs études musicales, et les positions qu'ils ont d'abord occupées. Le *Novus thesaurus musicus* de Pierre Joannelli de Gandino, publié à Venise, chez Antoine Gardane, en 1568, est la seule source où j'ai puisé les renseignements qui permettent d'établir quelques faits certains. On sait que cette collection est formée de compositions qui toutes appartiennent à des chanteurs de la chapelle impériale au seizième siècle; or, on y trouve (p. 425) un motet à six voix à la louange de l'archiduc Ferdinand d'Autriche (*In laudem Sereniss. Principis Ferdinandi Archid. Austriæ*), qui devint roi de Bohême et de Hongrie, en 1527, et ne fut empereur, sous le nom de *Ferdinand Ier*, qu'au mois de septembre 1556, après la renonciation de Charles-Quint, son frère. Antérieurement à 1527, Vaet était donc chanteur et compositeur à la chapelle impériale, sous le règne de Charles-Quint, couronné empereur le 23 octobre 1520, puisque Ferdinand n'était encore qu'archiduc. On trouve, dans la même collection (pp. 413, 415 et 417), trois motets de Vaet, le premier à quatre voix et les deux autres à six voix, à la louange de Maximilien II (*In laudem Invictiss. Rom. Imp. Max. II*), qui ne succéda à l'empire qu'au mois de juillet 1564, après la mort de Ferdinand. Un autre motet à six voix de Vaet, à la louange des archiducs Rodolphe et Ernest, fils de Maximilien, se trouve à la page 435. Il est donc évident que Vaet était encore attaché à la chapelle impériale après le mois de juillet 1564, et vraisemblablement plus tard; mais il ne vivait plus en 1568, lorsque Joannelli publia son *Novus Thesaurus musicus*, car on y trouve (p. 455) un motet à sept voix, composé par Jacques Regnart, pour ses obsèques (*In Obitum Jacobi Vaet*). Or, Jacques de Wert n'a pas vécu en Autriche et a été au service des Cours de Ferrare et de Mantoue. Il ne peut donc y avoir confusion entre ces deux artistes. On a publié de Vaet : *Modulationes quinque vocum (vulgo motecta) nuncupatæ : Venetiis, apud Antonium Gardanum*, 1562, in-4°. Un exemplaire complet de cet ouvrage est à la Bibliothèque royale de Berlin. Le *Novus Thesaurus musicus*, cité précédemment, contient six motets de Vaet à quatre voix, sept motets à cinq, huit motets à six, un motet à sept, et trois motets à huit, en tout vingt-cinq compositions, entre lesquelles on remarque sept *Salve Regina* à quatre, cinq, six et huit voix, et un *Te Deum* à huit. La collection intitulée : *Ecclesiasticæ Cantiones quatuor et quinque vocum, vulgo moteta vocant, tam ex veteri quam ex novo Testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis musicis compositæ*, etc. (*Antwerpiæ per Telemannum Susato*, 1553, lib. 1-7), renferme cinq motets à quatre voix de Vaet (lib. II, p. 17, lib. III, p. 11, 17, 19, et lib. IV, p. 18). La rare et précieuse collection qui a pour titre : *Evangelia Dominicorum et festorum Dierum, musicis numeris pulcherrime comprehensa et correcta quatuor, quinque, sex et plurium vocum. Tomi sex*, etc. (*Noribergæ, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, 1554-1556, in-4° obl.), contient des *Sententiæ piæ* à quatre voix, tome II, nos 18, 19; III, 22; IV, 15, V, 14. Une chanson française à quatre voix, du même musicien (*Amour léal* etc.), se trouve dans le *Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons à quatre parties* (lib. I, p. 24); Anvers, chez Hubert Waelrant et Jean Laet (sans date), in-4° obl. La grande collection intitulée *Thesaurus musicus* (1), *continens selectissimas octo, septem, sex, quinque et quatuor vocum Harmonias tam a veteribus quam recentioribus symphonistis compositas, et ad omnis generis instrumenta musicæ accomodatas. Tomi V* (*Noribergæ, per Joannem Montanum et Ulricum Neuberum*, 1564, in-4° obl.), contient des motets de Jacques Vaet à quatre, cinq, six et huit voix qui se trouvent tome I, nos 6, 7, 8, 9; tome III, nos 16, 17, 18, 19, 20; tome IV,

(1) Il ne faut pas confondre cette collection avec le *Novus Thesaurus musicus* de Joannelli.

n^os 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 18; et tome V, n^os 26, 27, 28, 29. Vaet fut, sans aucun doute, un des musiciens les plus distingués de son temps; quelques pièces de sa composition, que j'ai mises en partition, m'ont démontré qu'il écrivait bien, que sa musique est empreinte d'un caractère religieux, enfin, que sa notation est simple, et qu'il n'y met pas, comme la plupart de ses contemporains, une affectation pédantesque de recherches inutiles.

VAGUE (.....), professeur de musique, né à Marseille, dans les dernières années du dix-septième siècle, se fixa à Paris, et y publia une méthode élémentaire de musique qui a pour titre : *L'Art d'apprendre la musique, exposé d'une manière nouvelle et intelligible, par une suite de leçons qui se servent successivement de préparation;* Paris, 1733, in-fol. de trente-deux pages gravées, non compris la préface. Une deuxième éditition de cette méthode a paru en 1750, à Paris.

VAILLANT (Pierre-Marie-Gabriel), né à Paris, le 19 juin 1778, apprit dans son enfance à jouer de plusieurs instruments. Le violon fut celui auquel il s'attacha de préférence. Après avoir été employé comme choriste au Théâtre Italien, il entra à l'Opéra, en 1817, et fut également admis à la chapelle du roi, comme ténor. La révolution de 1830 lui fit perdre cette place, et il se retira de l'Opéra, avec la pension, en 1837. Cet artiste a arrangé beaucoup de musique pour divers instruments, particulièrement pour harmonie, pour violon, flûte, clarinette, flageolet, et a publié des méthodes pour ces instruments, à Paris, chez P. Petit, et chez Janet. Toutes ces productions sont de peu de valeur. Vaillant avait en manuscrit un traité d'harmonie, et un recueil de solféges.

VAISSELIUS (Matthieu). *Voyez* **WAISSELIUS.**

VALABRÈGUE (Ferdinand-André), fils d'un interprète pour la langue hébraïque de la Bibliothèque royale, est né à Paris, en 1777. Entré au service militaire fort jeune, il fit quelques campagnes en Italie, et parvint au grade de capitaine de hussards. Devenu aide de camp du général Junot, il le suivit à l'ambassade de Lisbonne. Ce fut dans cette ville qu'il connut madame Catalani et devint son époux. En 1807, il donna sa démission et se rendit en Angleterre avec la célèbre cantatrice, dont il dirigea depuis lors les affaires et les succès (*voyez* Catalani). Après l'anéantissement du Théâtre Italien dont elle avait eu le privilége avec de grands avantages, de vives réclamations s'élevèrent contre elle, et Valabrègue publia pour sa défense un opuscule intitulé : *État du Théâtre royal Italien sous la direction de madame Catalani*, Paris, 1818, in-8° de seize pages. Il est mort dans une maison de campagne près de Florence, en 1833.

VALDERRAVANO (D. Enrique, ou Henri), musicien espagnol, naquit à Penacerrada, dans le royaume de Léon, au commencement du seizième siècle. Il a fait imprimer un traité de la viole avec une collection de pièces pour cet instrument, sous le titre de *Musis dicatum. Libro llamado Silua de Sirenas. Compuesto por el excellente musico Anriquez de Ualderauano. Dirigido al illustrissimo sennor don Francisco de Cunniga conde de Miranda*, etc. A la fin du volume, on lit : *Fue impresso en la muy insigne y noble villa de Valladolid Pincia in otro tiempo llamada. Por Francisco Fernandez de Cordova impresor,* 1547, in-fol. Ce volume contient une collection de motets, villhancicos, romances, chansons, fantaisies et sonates, mis en tablature pour la viole, et précédés d'une instruction sur la signification des signes de la tablature et sur la manière de les rendre dans l'exécution. On a aussi du même auteur un traité général de musique qui concerne la tablature de l'épinette (*tecla*), de la harpe, de la viole, le plain-chant, le chant figuré et le contrepoint. Cet ouvrage a pour titre : *Tratado de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela, canto-llano, de organo y contrapunto;* Alcala de Henarès, 1557, in-fol.

VALENTE (Antoine), surnommé *Cieco*, parce qu'il était aveugle, fut un organiste napolitain, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié une collection de pièces d'orgue intitulée : *Versi spirituali sopra tutte le note, con diversi capricci per suonar negli organi*, Napoli, 1580.

VALENTE (Saverio), compositeur napolitain, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il fit ses études musicales au Conservatoire de *la Pietà*, et fut maître de chapelle de l'église *S. Francesco Saverio*, de cette ville, et professeur au même Conservatoire, puis au collége musical de *San Pietro a Majella*. La bibliothèque du Conservatoire de Naples possède en manuscrit de ce maître : 1° *Improperi a 4 voci pel venerdì santo.* 2° *Messa a 4 voci e più stromenti.* 3° *Messa a 5 voci e più stromenti.* 4° *Tratti delle tre profezie del sabato santo.* 5° *Vespere del sabato santo a 4 voci col basso continuo.* 6° *Credo a 4 voci con organo.* 7° *Oratorio per il S. Na-*

tale a più voci e più stromenti. 8° Exercices de solfége à quatre voix. On connaît aussi de cet artiste un recueil de *Partimenti* et une méthode de contrepoint.

VALENTE (Giovanni), compositeur napolitain, né vers 1825, fit ses études au collége royal de musique de *San Pietro a Majella*, et reçut des leçons de composition de Mercadante. Dans l'été de 1844, il fit représenter au théâtre *Nuovo* un opéra intitulé l'*Invitato ad una festa di maschera;* quelques morceaux de cet ouvrage furent applaudis. Le 12 juillet 1846, il donna au même théâtre *Il Sarto da donna*, qui n'eut que cette seule représentation. Depuis lors, le nom de M. Valente a disparu du monde musical.

VALENTINI (Jean), musicien romain, né dans la seconde moitié du seizième siècle, entra au service de la cour impériale, à Vienne, en qualité d'organiste, vers 1615. On a imprimé de sa composition : 1° *Motetti a sei voci*, Venise, 1611, in-4°. 2° *Musiche concertate a 6, 7, 8, 9 e 10 voci ossia istromenti*, Venise, 1619, in-fol. 3° *Musiche a 2 voci col basso per organo*, Venise 1622. 4° *Sacri concerti a 2, 3, 4 e 5 voci*, Venise, 1625, in-4°. 5° *Musiche da camera a 2, 3, 4, 5 et 6 voci, parte concertata con voci soli et parte con voci ed istromenti, nelle quale si contengono Madrigali ed altri varie composizioni. Libro quarto. Venetia, app. Aless. Vincenti*, 1621, in-4°. 6° *Libro quinto. Le Musiche da camera a una e due voci co'l basso continuo;* ibid., 1622, in-4°. Valentini a laissé aussi en manuscrit des messes, magnificat et psaumes à vingt-quatre voix en six chœurs. L'abbé Santini possède de ce maître un *Stabat mater* à quatre voix, et un *Magnificat* à vingt-quatre voix, daté de 1620. Ses compositions se trouvent au château de Prague, dans la bibliothèque des manuscrits. Suivant Gerber, les messes et *Magnificat* ont été imprimés à Venise, en 1621. On trouve aussi quelques morceaux de ce musicien dans le *Parnassus musicus Ferdinandæus* de Bergameno (Venise, 1615).

VALENTINI (Pierre-François), né à Rome dans la seconde moitié du seizième siècle, descendait d'une noble famille de cette ville. Il fit ses études musicales dans l'école de Jean-Marie Nanini, et devint un des plus savants musiciens de l'excellente école romaine. Il mourut à Rome, en 1654. Les productions de cet homme distingué sont toutes dignes d'intérêt; en voici la liste : 1° *Canone di Pier Francesco Valentini Romano sopra le parole del* Salve Regina : *illos tuos misericordes oculos ad nos converte, con le sue risolutioni a 2, 3, 4 e 5 voci, etc.*, Roma, Masotti, 1629. Ce canon est susceptible de plus de deux mille résolutions. On en trouve le thème dans la *Musurgia* du P. Kircher (t. I. p. 402), avec les quatre résolutions principales, par mouvements contraire, rétrograde, et rétrograde contraire. 2° *Canone nel nodo di Salomone a 96 voci*, Roma, 1631, in-fol. Kircher a indiqué les principales résolutions des quatre-vingt-seize voix (*Musurgia*, t. I, p. 404 et suiv.), et l'a étendue par des entrées à temps divers et par différents mouvements, prétendant qu'il peut être chanté par cent quarante-quatre mille voix différentes, par analogie aux cent quarante-quatre mille chantres de l'Apocalypse. 3° *Canone a 6, 10, 20 voci*, Roma, 1645. 4° *La Mitra. Favola greca versificata con due intermedii, il primo rappresentante la Uccisione di Orfeo; e il secondo Pittagora, che ritrova la musica. Poesia di Pier Francesco Valentini Romano, musica dell'istesso*, Roma, Mascardi, 1654. 5° *La Trasformazione di Dafne. Favola morale con due intermedii, il primo contiene il Ratto di Proserpina, ed il secondo la Cattività di Venere e di Marte nelle rete di Vulcano*, Roma, Mascardi, 1654. Par son testament, Valentini imposa à ses héritiers l'obligation de faire imprimer les ouvrages de sa composition qu'il laissait en manuscrit; ils parurent sous les titres suivants : 6° *Madrigali a 5 voci, musica e poesia del Valentini*. Deux livres, Rome, Mascardi, 1654. 7° *Motetti ad una voce con istromenti*. Deux livres, *ibid.* 8° *Motetti a 2, 3, 4 voci*. Deux livres, *ibid.*, 1655. 9° *Canzonette spirituali a voce sola*. Deux livres, Rome, 1655. 10° *Canoni musicali*, in Roma, appresso Mauritio Belmonti, 1655, in-fol. de 155 pages. 11° *Canzonette spirituali a 2 e 3 voci*. Deux livres, *ibid.*, 1656. 12° *Canzonette spirituali a 2, 3, 4 voci*. Deux livres, *ibid.*, 1656. 13° *Musiche spirituali per la natività di N. S. Gesù-Cristo a 1, 2 voci*. Deux livres, Rome, Belmonti, 1657. 14° *Canzoni, sonetti ed arie a voce sola*. Deux livres, *ibid.*, 1657. 15° *Canzonette ed arie a 1, 2 voci*. Quatre livres, *ibid.*, 1657. 16° *Litanie, et motetti a 2, 3, 4 voci*. Deux livres, *ibid.*, 1657.

Valentini a été non-seulement compositeur habile, mais encore écrivain sur la théorie de la musique. Par une disposition de son testament, il a laissé en manuscrit trois traités didactiques sur cet art à la bibliothèque de l'illustre fa-

mille Barberini, où ils se trouvent encore, sous les numéros 3287 et 3288. En voici les titres : *Duplitonio Musica. Dimostrazione di Pier Francesco Valentini Romano, per la quale appare li toni, e modi musicali ascendere al numero di ventiquattro, dove dodici soli comunemente sono stimati. Ed anco alcune figure dimostrative di alcuni generi musicali antichi ed altre teoriche curiosità.* 2° *Trattato del tempo, del modo, e della prolazione di Pier Francesco Valentini Romano, nel quale ampiamente si dimostra cosa sia tempo, modo, prolazione, e copiosamente si discorre delle figure e proporzioni musicali, de' segni delle perfezioni, delle alterazioni, delle divisioni, delle imperfezioni, dei punti, delle legature, e di ciascun altro accidente, a cui dette figure sono sottoposte.* 3° *Trattato della battuta musicale. In questo si vedono descritti gli esempi per i quali s'insegna il modo o la maniera di giustamente proferire e cantare le note, ed aspettare le pause tanto sotto il tempo dell' eguale, quanto dell' ineguale battuta.*

VALENTINI (Joseph), violoniste et compositeur, naquit à Florence, vers 1690. On voit par le titre de ses concertos qu'il était attaché au service du grand duc de Toscane, en 1735. Les productions connues de cet artiste sont : 1° *XII Sinfonie a 2 violini e violoncello*, op. 1, Amsterdam, Roger. 2° *VII Bizzarrie per camera a 2 viol. e violone*, op. 2, *ibid.* 3° *XII Fantasie a 2 viol. et violone.*, op. 3. 4° *VIII Idee da camera a violino solo e violoncello*, op 4, *ibid.* 5° *XII sonate a 2 viol. et violone*, op. 5 6° *Concerti a 4 viol. alto viola, violone. e basso continuo*, op. 7, lib. 1 e 2, *ibid.* 7° *Sonate a violino solo e basso continuo*, op. 8, *ibid.* 8° *X concerti*, op. 9, *ibid.* On ignore l'époque de la mort de cet artiste.

VALENTINI (Jean), compositeur napolitain, vécut dans la seconde partie du dix huitième siècle. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Le Nozze in contrasto*, opéra bouffe, à Milan, en 1780. 2° *I Castellani burlati*, opéra bouffe, à Parme, en 1780. 3° *La Statua matematica*, à Pesaro, en 1786. 4° *L'Impresario in rovina*, à Crémone, en 1788.

VALENTINI (Charles), compositeur dramatique, né à Lucques, vers 1790, a donné sur divers théâtres d'Italie : 1° *Il Capriccio drammatico.* 2° *Amina*, opéra semi-seria, en deux actes. 3° *Il Figlio del signor padre*, opéra bouffe, en deux actes. 4° *Lo Spettro parlante*, opéra semi-seria, en deux actes. 5° *L'Orfanella di Ginevra*, le 2 octobre 1825, au théâtre *Nuovo*, à Naples. En 1827, Valentini fut engagé comme directeur de musique au théâtre de Messine : il occupait encore cette position en 1833. En 1838, il a fait représenter à Naples *Amina*, en trois actes, qui ne réussit pas. Il fut plus heureux à Rome, où il fit représenter avec succès, à la fin de la même année, *Gli Aragonesi in Napoli.* En 1831, il donna au théâtre *Nuovo* de Naples *Il Figlio del signor padre*, opéra bouffe qui fut bien accueilli, et *Lo Spettro parlante*. De retour à Lucques, où il s'est fixé vers la fin de sa carrière, Valentini a donné dans cette ville *Il Sonnanbulo*, en 1834, et *Gli Avventurieri*, en 1837. On ne connaît qu'un seul ouvrage, *Ildegonda*, joué pendant son séjour en Sicile, au théâtre de Palerme, en 1829.

VALERNOD (l'abbé Marie-Éléazar DE), chanoine du chapitre noble de Saint-Martin d'Ainay, né à Lyon, en 1704, fut membre de l'Académie de cette ville et mourut en 1778. Il lut à l'Académie une *Nouvelle méthode pour noter le plain-chant, sans barres et sans clefs.* Cet ouvrage se trouve parmi les manuscrits de la Bibliothèque de Lyon, sous le n° 965, in-fol.

VALESI (Jean-Évangéliste), chanteur habile dont le nom allemand était **WALLESHAUSER**, naquit le 28 avril 1735, à Unterhattenhofen, en Bavière. Fils d'un paysan, il fut adopté par le pasteur de Ginzelhofen, qui lui fit faire ses études au collége de Munich. Les dégoûts que lui fit éprouver un professeur l'engagèrent à s'enfuir de ce collége, et à se faire garçon de ferme chez un cultivateur qui demeurait près de Landsberg; mais reconnu par son frère, pendant qu'il travaillait aux champs, il fut reconduit chez son protecteur. Décidé à ne plus retourner au collége, il demanda la permission de se livrer à l'étude de la musique, et fut confié aux soins du maître de chapelle Camerloher (*voyez* ce nom), à Freysing. Ses heureuses dispositions pour cet art, particulièrement pour le chant, furent cultivées avec méthode par ce savant musicien, et les progrès de l'élève furent si rapides, qu'il fut, à l'âge de dix-neuf ans, nommé chanteur de la cour du prince-cardinal et archevêque de Freysing. Appelé à Amsterdam, en 1755, pour y chanter dans des concerts, il y commença sa réputation, puis se rendit à Liége, dont son prince était évêque. De là il alla se faire entendre à Nancy, à Francfort, où il re-

trouva son maître Camerloher, puis retourna à Freysing. En 1750, il quitta cette cour pour entrer au service de l'électeur de Bavière, et dans l'année suivante, il débuta sur le théâtre de la cour, dans *Bellérophon*. Le désir de perfectionner son talent lui fit ensuite demander l'autorisation d'aller en Italie : elle lui fut accordée. Après avoir entendu quelques bons chanteurs, il chanta à Padoue avec succès dans plusieurs opéras, puis retourna à Munich. En 1770, le nouveau duc de Bavière lui accorda le titre de chanteur de sa musique particulière. Appelé peu de temps après à Florence, Valesi y brilla, puis fit admirer son talent à Sienne, Milan, Parme, Gênes, Turin, Rome et Venise. De retour à Munich après plusieurs années d'absence, en 1778, il chanta avec succès dans les opéras de la cour. Il y forma aussi plusieurs bons élèves, dont le plus célèbre fut Adamberger (*voyez* ce nom). Après quarante deux années de service, Valesi obtint sa retraite avec la pension, en 1798. Il mourut à Munich, en 1811.

VALGULIO (CHARLES), savant helléniste, d'une ancienne famille de Brescia, naquit dans cette ville, vers 1440. Il fut secrétaire du cardinal César Borgia, et mourut à Brescia, en 1498, de la frayeur que lui causa une vision. Sa version latine du Traité de musique de Plutarque est écrite avec élégance : elle a été imprimée pour la première fois longtemps après sa mort, dans la collection des opuscules de Plutarque, intitulée : *Plutarchi Chæronei philosophi historicique clarissimi opuscula (quæ quidem extant) omnia, undequaque collecta, et diligentissime jam pridem recognita. Venetiis per Jo. Ant. et Fratres de Sabio, sumptu et requisitione D. Melchioris Sessa. Anno Domini MDXXXII*, in-8°. Jean Cornarius a reproduit cette version dans son édition des œuvres morales de Plutarque (Bâle, 1555, in-fol. p. 19-25 v°). La version latine plus moderne de Xilander (*voyez* ce nom), bien qu'elle ait été reproduite plusieurs fois, est inférieure à celle de Valgulio.

VALHADOLID (FRANÇOIS DE), maître de chapelle du séminaire archiépiscopal de Lisbonne, naquit à Funchal, dans l'île de Madère, vers 1640, et mourut à Lisbonne, le 16 juillet 1700. Son premier maître de musique avait été Manuel Fernandès ; il apprit ensuite le contrepoint à Lisbonne, sous la direction de Jean Alvares Frovo. Ses compositions, restées en manuscrit, consistent en messes, psaumes, lamentations, répons, motets, *Miserere*, etc.

VALLA (GEORGES), médecin, né à Plaisance, vers le milieu du quinzième siècle, fit ses études à Pavie; il fut appelé, vers la fin de sa vie, à Venise pour y professer les humanités, et mourut dans la même ville quelques mois avant l'an 1500. On a de lui une collection de traités sur toutes les sciences, intitulée : *De expetendis et fugiendis rebus*; Venise, 1497-1501, deux volumes in-fol. max. Cet ouvrage, dont l'exécution typographique est fort belle, contient un traité *De Musica, lib. V. Sed primo de inventione et commoditate ejus.* Outre cet ouvrage, Georges Valla a publié aussi une version latine de l'*Introduction harmonique* d'Euclide, sous le nom de *Cleonides :* elle a pour titre : *Cleonidæ harmonicum introductorium interprete Georgio Valla Placentino.* Ce petit ouvrage est réuni au traité de l'architecture de Vitruve, à celui des aqueducs de Frontin et à deux opuscules d'Ange Politien, dans un volume qui a pour titre : *Hoc in volumine hæc opera continentur : Cleonidæ harmonicum introductorium interprete Georgio Valla Placentino.—L. Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem. — Sexti Julii Frontini de aquæductibus liber unus. — Angeli Policiani opusculum quod Panepistemon inscribitur — Angeli Policiani in priora analytica prælectio, cui titulus est Lamia.* Le lieu, la date de l'impression et le nom de l'imprimeur ne sont pas à la fin du volume, mais on les trouve à la dernière page de l'Architecture de Vitruve, de cette manière : *Impressum Venetiis per Simonem Papiensem dictum Biniloquam. Anno ab incarnatione MCCCC. LXXXX. VII. Die tertio Augusti*, in-fol. Une deuxième édition de la version de l'opuscule d'Euclide fut publiée l'année suivante, à Venise, avec quelques opuscules de Valla sur divers sujets. La bibliothèque impériale, à Paris, en possède un exemplaire in-fol. qui porte la date de Venise, 1504.

VALLADE (JEAN-BAPTISTE-ANTOINE), musicien dont l'origine est vraisemblablement française, fut organiste à Mendorf, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Dreyfaches musikalisches Exercitium auf der Orgel, oder VI Præambula und Fugen*, etc. (Trois suites d'exercices musicaux pour l'orgue, contenant six préludes et fugues), Augsbourg, 1751, in-fol. 2° *Musikalische Gemüths Ergœtzung in 6 Klavier Partien. 1er Theil* (Divertissement musical consistant en 6 *partien* (symphonies) pour le

clavecin. Première partie); Nuremberg, in-fol. 3° Deuxième partie du même ouvrage renfermant seize fugues pour l'orgue; *ibid.* 4° *Præludirender Organist, oder neue Præludien und Cadenzen*, etc. (L'organiste préludant, ou nouveaux préludes et cadences pour l'orgue, etc.); Augsbourg, 1757, in-fol. 5° *Liturgiæ abbreviatæ Urbi et Orbi accommodatæ, id est 6 missæ a 4 voc. et instrum.*, op. 2; *ibid.*

VALLAPERTA (Joseph), compositeur de musique d'église, naquit à Melzo, près de Milan, le 18 mars 1755. Ses heureuses dispositions pour la musique lui firent faire de rapides progrès dans cet art, quoiqu'il n'ait été instruit que par des maîtres médiocres. D'abord maître de clavecin à Venise, il y publia trois sonates pour cet instrument. En 1789, il alla s'établir à Dresde et y fit paraître, chez Hilscher, un concerto pour le clavecin avec orchestre; mais il ne resta pas longtemps en Allemagne, ayant été appelé à Parme, en 1790, pour écrire une cantate, à l'occasion d'une ascension aérostatique faite par un certain capitaine *Leonardi*. En 1795, Vallaperta fut nommé maître de chapelle d'une église d'Aquila, dans les Abruzzes. Il y composa beaucoup de musique d'église et trois oratorios, savoir : *Ezechia*; *Il Trionfo di Davide*, et *Il voto di Jefte*, qui furent considérés comme de bons ouvrages. De retour à Milan, en 1803, Vallaperta composa pour les églises de cette ville des morceaux de musique religieuse qui jouissaient de beaucoup d'estime; entre autres, trois messes de *Requiem*, des leçons des morts, et six *Miserere*. Cet artiste est mort à Milan, à l'âge de soixante-quatorze ans, en 1829.

VALLARA (Le P. François-Marie), carme du couvent de Mantoue, naquit à Parme, vers 1670. Il vivait encore dans son monastère en 1724. Ce moine est auteur de bons livres concernant le plain-chant, intitulés : 1° *Scuola corale nella quale s'insegnano i fondamenti più necessarii alla vera cognizione del canto gregoriano. In Modena, per Ant. Capponi*, 1707, in-4° de cent quatre-vingt-dix-huit pages. 2° *Primizie di canto fermo*, in Modena, Capponi, 1715, in-4°. La deuxième édition de ce livre a pour titre : *Primizie di canto fermo, ristampate, corrette, e ridotte in miglior forma con altre addizioni di necessità à chi professa, e desidera la vera cognizione di tutti i principii e fondamenti di questo angelico canto*, in Parma, per Giuseppe Rosati, 1724, in-4° de cent six pages. 3° *Trattato teorico-pratico del canto gregoriano*, in Parma, per Giuseppe Rosati, 1721, in-4° de cent trente-trois pages. Le premier de ces ouvrages seulement a été connu des bibliographes et historiens de la musique.

VALLE (Pierre DELLA), chevalier, issu d'une noble famille, naquit à Rome, le 2 avril 1586, et cultiva avec succès les lettres et les arts. Son premier maître de clavecin, de téorbe, d'accompagnement et de contrepoint fut Quintio Solini, organiste de *la Madona del popolo*; puis il devint élève de Paul Qualiati (*voyez* ce nom). Entré au service militaire, il combattit à bord d'un vaisseau espagnol, en 1611, dans une expédition contre les puissances barbaresques. De retour en Italie, il prit bientôt après la résolution de visiter en pèlerin Jérusalem et l'Orient; s'embarqua à Venise, en 1614, et après avoir vu Constantinople, l'Égypte et la Syrie, gagna la Perse, et servit dans la guerre des Persans contre les Turcs. Après mille aventures périlleuses, il revit Rome, le 28 mars 1626, et présenta au pape Urbain VIII une notice sur ses voyages et sur la situation des populations chrétiennes dans l'Orient. En 1640, Della Valle écrivit une dissertation intitulée : *Della musica dell' età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata, al Signor Lelio Guidiccioni*. Les éditeurs des œuvres de Jean-Baptiste Doni ont inséré cette dissertation dans le deuxième volume de leur collection (p. 249 et suiv.). Cet opuscule, où l'auteur se montre homme de goût et d'instruction, renferme des détails intéressants concernant l'histoire de la musique dans les seizième et dix-septième siècles. On connaît aussi de Della Valle un *Tantum ergo* à douze voix, qui se trouvait en manuscrit dans le magasin de musique de Rellstab. Il mourut à Rome, le 20 avril 1652.

VALLE (Le P. Guillaume DELLA) grand cordelier, et secrétaire général de son ordre, naquit à Sienne, vers 1740. Il fit ses vœux au couvent de cette ville, puis fut envoyé à celui de Bologne, où il devint l'ami du P. Martini. Après la mort de ce savant musicien, il prononça son éloge qui fut imprimé sous ce titre : *Elogio del Padre Giambattista Martini, minore conventuale. Letto il 24 novembre 1784*, Bologna, 1784, in-4°. Cet éloge a été réimprimé dans l'*Antologia romana* (t. XI, p. 190, 201, 209, 217, 225, 233, 241), et dans le *Giornale de' letterati di Pisa* (1785, t. LVII, p. 270-303). Il a été traduit en allemand dans la correspondance musicale de Spire (1791, p. 217 et suiv.). Envoyé à Naples,

en 1783, pour y visiter le couvent de son ordre, le P. Della Valle publia dans cette ville des mémoires historiques sur le même P. Martini, sous ce titre : *Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini, minor conventuale di Bologna, celebre maestro di capella. Napoli*, 1785, *nella stamperia Simoniana*, in-8° de cent cinquante-deux pages. Le P. Della Valle est avantageusement connu par les *Lettere Sanesi sopra le belle arti* (Venise et Rome, 1782-1786, trois volumes in-4°), et par une édition de la vie des peintres de Vasari, publiée à Sienne en 1791.

VALLERIUS (GEORGES). *Voyez* **WALLERIUS**.

VALLESI (Le P. FULGENCE), moine de l'ordre de Cîteaux, vécut au commencement du dix-septième siècle et eut la réputation d'un très-habile maître dans l'art du contrepoint. Le P. Banchieri cite (*Cartella musicale*, troisième édition, p. 234) un livre de contrepoints en canons sur le plain-chant, comme une production du plus grand mérite, dont le P. Vallesi était auteur.

VALLET (NICOLAS), luthiste français, vécut à Paris au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un livre qui a pour titre : *Le secret des muses, auquel est naïvement montrée la vraie manière de bien et facilement apprendre à jouer du luth*, Amsterdam, 1618, 1619, deux parties in-4°, avec le portrait de l'auteur. Une édition antérieure avait été publiée à Paris.

VALLIÈRE (LOUIS-CÉSAR LA BAUME LE BLANC, duc de **LA**). *Voyez* **LAVALLIÈRE**.

VALLISNIERI (ANTOINE), célèbre naturaliste et médecin, né le 3 mai 1661, au château de Tresilico, dans le duché de Modène, fit ses études à Bologne et à Reggio, et fut appelé à professer la médecine pratique à l'Université de Padoue au mois d'août 1700. Il mourut dans cette ville, le 18 janvier 1730. On trouve, dans ses *Opere fisico-mediche* (Venise, 1733, trois volumes in-fol.), des lettres qui avaient déjà paru en latin quelques années avant la publication de cette collection, et qui ont été traduites en français dans la *Bibliothèque italique*, de Genève, en 1730, sous le titre de : *Lettres sur la voix des eunuques*. Ces lettres sont adressées à Jacques Vernet, de Genève, qui lui avait posé cette question : *Quelles sont les raisons que les castrats conservent la voix claire; qu'ils restent faibles de nerfs et de muscles, et qu'ils sont plus portés que les autres hommes à la cruauté et à la mélancolie?* Les réponses de Vallisnieri sont peu satisfaisantes, car elles ne concluent que par le fait et non par la cause.

VALLO (DOMINIQUE), Napolitain, étudia d'abord la jurisprudence pour embrasser la carrière du barreau, mais fut ensuite obligé de s'expatrier, et d'enseigner pour vivre la musique qu'il n'avait apprise que comme art d'agrément. De retour à Naples, vers 1803, il y publia un traité élémentaire intitulé : *Compendio elementare di musica speculativo-pratica;* Naples, 1804, un volume in-8°. Vallo dit, dans la préface de ce livre, que son dessein n'est pas de s'occuper de rapports chimériques entre la musique et les autres sciences, de rechercher le principe physique de la résonnance des corps sonores, ni l'origine métaphysique du sentiment de l'harmonie, mais bien de fournir aux commençants une connaissance suffisante de la théorie de l'art pour les guider dans la pratique. Cet abrégé, écrit avec clarté, est un des meilleurs ouvrages de ce genre.

VALLOTTI (FRANÇOIS-ANTOINE), savant musicien, naquit à Verceil, dans le Piémont, le 11 juin 1697. Trop pauvres pour fournir aux frais de son éducation, ses parents durent à la bienfaisance de quelques-uns de leurs compatriotes l'avantage de le faire entrer au séminaire, où il se distingua particulièrement dans la musique, sous la direction d'un maître nommé *Brissone*. Après la sortie du séminaire, Vallotti se rendit à Chambéry et entra au couvent des Cordeliers pour y embrasser la règle de saint François. De retour à Verceil, après trois ans d'absence, il fut envoyé au couvent de Cuneo, et y continua ses études ; puis il alla à Milan pour achever son cours de théologie. Sa vocation pour la musique se manifestant de plus en plus, ses supérieurs l'envoyèrent à Padoue, et le confièrent aux soins de P. Calegari (*voyez* ce nom), maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Vallotti avait alors atteint l'âge de vingt-cinq ans. Il étudia la nouvelle théorie d'harmonie de son maître et en adopta les principes. Un voyage qu'il fit à Rome, en 1728, ne changea pas ses opinions à l'égard de cette théorie, et ne le ramena point à la doctrine de l'ancienne école romaine. De retour à Padoue, il fut nommé organiste de l'église de Saint-Antoine, et y fit preuve d'un rare talent d'exécution et de composition. Tartini le considérait comme le plus grand organiste italien de son temps. Après la retraite de Calegari, Vallotti lui succéda dans la place de maître de chapelle, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 10 jan-

vier 1780, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Burney, qui le connut à Padoue, en 1770, dit qu'il était d'une bonté si parfaite, qu'il était impossible de le connaître sans l'aimer. Sa fécondité, dans la composition de la musique religieuse, tint du prodige, quoiqu'il mît beaucoup de soin à écrire ses ouvrages, et qu'ils fussent remplis de fugues et d'artifices de contrepoint. Il était considéré, dès 1730, comme un des plus habiles compositeurs de l'Italie en ce genre de musique. Il fit voir à Burney deux grandes armoires remplies de ses messes, psaumes, motets et vêpres. Presque toute cette musique est restée en manuscrit : on la conserve, dit-on, dans les archives de la cathédrale, à Padoue. L'abbé Santini, à Rome, possède, de ce maître, plusieurs messes à quatre voix et orchestre, un *Salve Regina* à deux chœurs, une messe également à deux chœurs et orchestre, un *Dies iræ* à quatre, un *Domine, ad adjuvandum* à quatre, le psaume *Beatus vir* à quatre, fugué, et un *De profundis* à quatre. On a gravé de la composition de Vallotti : 1° *Responsoria in Parasceve 4 vocibus cantanda comitante clavicembalo*; Mayence, Schott. 2° *Responsoria in sabbato sancto* idem ; *ibid.* 3° *Responsoria in Cœna Domini 4 vocibus*, avec deux antiennes à quatre voix, d'Orlando Lasso; *ibid.*

Une grande partie de la vie de Vallotti fut remplie par des recherches et des travaux concernant la théorie de l'harmonie et du contrepoint. Embrassant la science dans son ensemble, suivant la doctrine qu'il avait puisée dans les leçons de Calegari et qu'il avait complétée, il en avait formé quatre divisions dont chacune était l'objet d'un traité particulier. Malheureusement son âge était trop avancé quand il entreprit la publication de ces ouvrages : il mourut peu de mois après que l'impression du premier volume eut été achevée. Ce livre a pour titre : *Della scienza teorica e pratica della moderna musica, libro primo; in Padova, appresso Giovanni Manfré*, 1779, un volume in-4° de cent soixante-sept pages avec sept planches. Un fragment d'une lettre écrite par le P. Martini, le 13 avril 1785, rapporté par le P. Della Valle (*Memorie storiche del P. Giamb. Martini*, p. 115), nous apprend quel était le contenu des manuscrits des autres ouvrages. Le premier qui devait suivre le volume imprimé était un traité des tons ou modes, auquel Martini accorde beaucoup d'éloges. Le second, dit-il, est un traité rempli de doctrine et d'érudition, mais sur lequel il se proposait de conférer avec un ami de l'auteur (1). Nul doute qu'il ne soit question d'un traité de l'harmonie où Vallotti développait la doctrine singulière qui lui faisait nier que les dissonances de seconde et de septième fussent le renversement l'une de l'autre, parce que l'une ajoutée à l'autre n'est que le complément de l'octave ; tandis que, suivant sa théorie, il n'y a de renversement que d'une octave dans une autre, en sorte que la dissonance de la septième est le renversement de la neuvième, et que celle-ci peut devenir la note grave des accords dont elle est un des intervalles, lorsque ces accords sont renversés. Doctrine monstrueuse, repoussée par le sentiment musical, et que le puriste Martini ne pouvait pas plus admettre que les autres maîtres; doctrine enfin qui a soulevé contre elle tous les musiciens de l'Italie, lorsque le P. Sabbatini, élève de Vallotti, et son successeur dans l'emploi de maître de chapelle de Saint-Antoine, à Padoue, en fit un exposé pratique dans son livre intitulé : *La vera idea delle musicali numeriche segnature* (voyez Sabbatini). Des autres papiers de Vallotti, dont parle Martini dans sa lettre, Sabbatini a tiré un grand nombre d'exemples pour le traité des fugues construites suivant la doctrine de ce maître, et les a publiés dans le *Trattato sopra le fughe musicali di Fra Luigi Ant. Sabbatini M. C. Corredato di copiosi saggi del suo antecessore Padre Francesco Antonio Vallotti* (voyez Sabbatini). J'ai analysé le système du P. Vallotti dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (2), et surtout dans mon *Traité complet de l'harmonie* (3) ; je ne crois pas devoir répéter ici cette analyse qu'on peut lire dans ces ouvrages, et qui est beaucoup plus étendue qu'elle ne pourrait l'être ici. On a deux opuscules du P. Fanzago, lesquels ont pour titres : *Orazione ne' funerali di R. P. Franc. Ant. Vallotti*: Padoue, 1780, in-4°, et *Elogi di Tartini, Vallotti e Gozzi*; Padoue, 1780, in-4°.

VALLS (François), prêtre et maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone, au

(1) Presentemente ho radunati li scritti che l'autore ha composti con grande maestria, e singolare erudizione sopra i tuoni, o modi musicali. Libro che merita di esser pubblicato, e che farà grand' onore all' autore. Vi è un altro trattato pieno di dottrina e di erudizione, ma sopra di questo ne parlerò col P. Maestro Trento. Rivedrò gli altri scritti, e tutti quelli che saranno compiti, e in istato di pubblicarsi colla stampa, ne proporrò il mio debole sentimento.

(2) Paris, 1840, in-8° (pag. 138-142); et *Gazette musicale de Paris* (t. VII, p. 631-643).

(3) Paris, Brandus, 1844, 1 volume grand in-8° (3me partie)

commencement du dix-huitième siècle, naquit vers 1665. Il s'est fait connaître par un écrit polémique intitulé : *Respuesta a la censura de D. Joachim Martinez, organista de Palencia* (Réponse à la critique de D. Joachim Martinez, etc.); Barcelone, 1717. Le P. Martini, qui possédait un exemplaire de cet écrit, et qui l'a cité dans la table des auteurs du premier volume de son histoire de la musique, ne fait pas connaître l'objet de la polémique. M. Eslava (*voyez* ce nom) dit qu'au nombre des écrits de ce musicien se trouve la *Defensa del Miserere nobis de la Misa escuela aretina* (Défense du *Miserere* de la messe *ut, ré, mi, fa, sol, la*); mais M. Eslava ne donne ni le titre entier de l'ouvrage, ni la date de l'impression (1); toutefois, il n'est pas douteux que cet écrit soit le même dont Martini n'a donné aussi que le titre tronqué. La messe dont il s'agit avait été sans doute composée par Valls. M. Eslava cite aussi un ouvrage de Valls intitulé: *Mapa armonica* (Carte harmonique), « œuvre didactique, dit-il, qui a couru » de main en main parmi les compositeurs » studieux (2). » On peut conclure de ces paroles, que l'ouvrage n'a pas été imprimé. Le même auteur ajoute que Valls a écrit un grand nombre de compositions religieuses de toute espèce, lesquelles sont répandues dans les églises de l'Espagne. Valls mourut à Barcelone, en 1743, dans un âge avancé.

VALSALVA (Antoine-Marie), médecin célèbre, né le 17 janvier 1666, fut le disciple de Malpighi. Professeur d'anatomie à l'Université de Bologne et chirurgien de l'hôpital des Incurables de cette ville, il remplit avec zèle et habileté ses fonctions pendant vingt-cinq ans, et mourut d'apoplexie, le 2 février 1723. L'anatomie de l'organe de l'ouïe a fait entre ses mains de grands progrès, et le livre qu'il a laissé sur cette matière est devenu classique; il a pour titre : *De aure humana tractatus, in quo integra ejusdem auris fabrica, multis novis inventis et iconibus suis illustrata, describitur omniumque ejus partium usus indagatur*, etc.; Bologne, 1704, in-4°. Il y a plusieurs autres éditions de ce livre; mais la meilleure est celle qui a été donnée par Morgagni, élève de Valsalva, sous ce titre : *Viri celeberrimi Antonii Mariæ Valsalvæ opera, hoc est tractatus de aure humana*; Venetiis, 1740, deux volumes in-4° avec beaucoup de figures.

(1) Voyez les *Apuntes biograficos*, au commencement du tome des compositeurs du dix-huitième siècle (2ᵉ série), de *La Lira sacro-hispana*.

(2) *Idem, loc. cit.*

VAN BOOM (Jean-E.-G.), virtuose flûtiste, né à Utrecht, le 17 avril 1783, fit ses études musicales dans cette ville et à Amsterdam. La distinction de son talent le fit nommer, à l'âge de vingt-deux ans, flûte solo de la musique du roi de Hollande, Louis Napoléon. M. Van Boom fut ensuite un des membres de la société *Felix meritis*, d'Amsterdam. Il a publié beaucoup de musique pour son instrument. Au nombre de ses œuvres, on remarque : 1° Sonate pour flûte et piano, op. 1; Amsterdam, Steup. 2° Andante varié pour flûte et piano, op. 3. 3° Polonaise pour flûte et orchestre, op. 4. 4° Thème original varié pour la flûte avec quatuor, op. 5. 5° Plusieurs airs variés pour flûte et piano. 6° Environs dix œuvres de duos concertants pour deux flûtes. 7° Trois trios pour deux flûtes et guitare. M. Van Boom a formé plusieurs bons élèves pour son instrument.

VAN BOOM (Jean), de la même famille que le précédent, est né à Utrecht le 15 octobre 1807. Pianiste et compositeur distingué, il jouissait dans sa patrie d'une réputation honorable lorsqu'il fit un voyage d'artiste en Suède, à la suite duquel il s'est fixé à Stockholm vers 1840. En 1844, il fit représenter dans cette ville un opéra en trois actes intitulé : *Necken op het elven speel*, écrit d'abord en hollandais, puis traduit en suédois. La célèbre cantatrice Jenny Lind y chanta le premier rôle. Après la représentation de cet ouvrage, M. Van Boom fut nommé membre de l'Académie royale de Suède. Depuis 1859, il est professeur de l'Académie royale de musique de Stockholm. Nommé chevalier de l'ordre de Wasa par le roi de Suède en 1850, il a été décoré de l'ordre de Danebrog par le roi de Dannemark, le 29 octobre 1853, et le roi des Pays-Bas l'a fait officier de la Couronne de Chêne, le 1ᵉʳ août 1860. Parmi les compositions publiées de cet artiste on remarque : Grand concerto pour piano et orchestre, op. 24; grand quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 6; trio pour piano, violon et violoncelle, op. 14; Introduction et variations sur un thème original, op. 7; *Beautés musicales de la Scandinavie*, neuf fantaisies sur des airs suédois; *le Salon*, étude pour le piano, op. 45.

VAN BREE; *voyez* **BREE** (Jean-Bernard VAN).

VAN BUGGENHOUT (Émile), clarinettiste et compositeur, né à Bruxelles en 1825, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et y a obtenu le premier prix de

clarinette au concours de 1841; puis il devint élève de l'auteur de cette biographie, pour la composition. Après avoir été pendant plusieurs années première clarinette solo de la musique de la maison militaire du roi, M. Van Buggenhout est devenu directeur de musique de la Société philharmonique à Arlon (province de Luxembourg), et inspecteur des sociétés musicales de cette province. Parmi ses productions, on remarque : 1° *Marguerite*, opéra en trois actes. 2° Cantate intitulée : *Le vingt-cinquième anniversaire*, exécutée en 1856, et pour laquelle le roi lui a accordé la grande médaille d'or. 3° Environ cent morceaux de concert à grand orchestre et pour instruments à vent, entre autres ceux qui ont pour titres *Inkermann* et le *Ruward*, qui ont été joués dans toute la Belgique. 4° Des chœurs pour des voix d'hommes. Depuis 1852, M. Van Buggenhout publie un journal de musique d'harmonie et de fanfares, intitulé *le Métronome*.

VAN DEN ACKER (Jean), violoniste à Anvers, né dans cette ville vers 1828, y a fait représenter au *Nationael Tonneel*, en 1856, l'opéra flamand intitulé *Een avontuer van Keiser Karel* (Une aventure de l'empereur Charles-Quint), sur le livret de M. N. Destanberg. En 1857, il a donné sur la même scène et avec le même collaborateur : *De zinneloozo Van Ostade* (Van Ostade l'insensé), et dans la même année : *Jacob Bellamy*. Ces ouvrages ont reçu un accueil favorable des concitoyens de M. Vanden Acker.

VANDENBROECK (Othon-Joseph), d'origine hollandaise, naquit en 1759, à Ypres, en Flandre. Dès son enfance, il apprit la musique et montra d'heureuses dispositions pour le cor. F. Banneux, premier cor de la musique du prince Charles de Lorraine, fut son premier maître pour cet instrument; puis il alla perfectionner son talent à La Haye, sous la direction de Spandeau, premier cor de la musique du prince d'Orange, et très-habile artiste. Fuchs, directeur de la musique de ce prince, lui enseigna les éléments de l'harmonie : plus tard il reçut quelques leçons de contrepoint de Schmidt, musicien allemand, à Amsterdam. Arrivé à Paris, en 1788, il se fit entendre avec succès aux concerts de la loge Olympique, alors florissants, et fit représenter au théâtre de Beaujolais les petits opéras intitulés : *La Ressemblance supposée*, *Colinet Colette*, et *le Codicille*. En 1789, il entra à l'orchestre du théâtre de l'Opéra bouffe italien appelé *Théâtre de Monsieur*; il y resta jusqu'en 1795, puis entra à celui de l'Opéra, où il resta jusqu'en 1816. Retiré dans cette année avec la pension, il est mort à Passy, en 1832. Appelé comme professeur au Conservatoire, à l'époque de la formation de cette école, il fut compris dans la réforme, lorsqu'on eut pris la résolution d'en réduire le corps enseignant. En 1776, il donna, au théâtre Louvois, *la Fille ermite*, petit opéra en un acte; en 1797, au théâtre de la Cité, *les Incas ou les Espagnols dans la Floride*, mélodrame; et l'année suivante, *le Génie Asouf*, au même théâtre. Il a écrit aussi pour l'Ambigu-Comique la musique des mélodrames *le Diable, ou la Bohémienne*, et *la Fontaine merveilleuse*. Les œuvres instrumentales de Vandenbroeck sont les suivantes : 1° Symphonie concertante pour deux cors, Paris, Naderman. 2° Deuxième *idem*, pour clarinette, cor et basson, *ibid*. 3° Premier concerto pour clarinette, *ibid*. 4° Concertos pour cor, n°s 1 et 2, *ibid*. 5° Trois duos concertants pour clarinette et cor; Paris, Hentz. 6° Trois quatuors pour cor, violon, alto et basse; Paris, Leduc. 7° Duos pour deux cors, op. 1 et 2; Paris, Naderman. 8° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse; Paris, Gaveaux. 9° *Méthode de cor avec laquelle on peut apprendre et connaître parfaitement l'étendue de cet instrument*; Paris, Naderman. 10° *Traité général de tous les instruments à vent, à l'usage des compositeurs*, ibid.

VANDENDRIESSCHE (A.-F.), instituteur et secrétaire communal à Jette-Ganshoren (Brabant), s'est fait connaître par un écrit intitulé : *l'Instruction musicale dans les campagnes considérée au point de vue moral et religieux*; Bruxelles, 1841, in-8°.

VAN DEN GHEYN (Matthias), organiste, carillonneur et compositeur distingué, né le 7 avril 1721, à Tirlemont (Brabant méridional), était fils d'André Van den Gheyn, fondeur de cloches, né à Saint-Trond (1). Ses parents ayant transporté leur industrie à Louvain, en 1725, ce fut dans cette ville que Van den Gheyn fit son éducation musicale. On ignore quels furent les maîtres qui le dirigèrent dans ses études; son biographe, M. Xavier Van Elewyck (*voyez* ce nom), présume que l'abbé Raick, alors organiste à l'église Saint-Pierre de Louvain (*voyez* Raick), et Penne-

(1) On trouve des renseignements sur les ancêtres de cet artiste dans la très-exacte notice publiée par M. Xavier Van Elewyck, sous ce titre : *Matthias Van den Gheyn, le plus grand organiste et carillonneur belge du* XVIII*e siècle, et les célèbres fondeurs de cloches de ce nom depuis 1450 jusqu'à nos jours*. (Louvain, Ch. Peeters. 1862, in-8° de 79 pages.) J'ai extrait de cet ouvrage les faits de la présente notice.

man, maître de chapelle de la même église, durent être ses guides, tant pour l'orgue que pour la composition : il n'est pas invraisemblable, en effet, que Raick, artiste de talent, ait eu quelque part dans l'instruction de l'organiste qui fut son successeur ; à l'égard de Penneman, homme obscur, dont on ne connaît rien, je ne sais ce qu'il a pu lui enseigner. Quoi qu'il en soit, l'abbé Raick, ayant abandonné, en 1741, sa place d'organiste de Saint-Pierre pour une position semblable à la cathédrale de Gand, Van den Gheyn, alors âgé de vingt ans, fut appelé à lui succéder dans la même année. Bientôt après, le bruit de son habileté se répandit dans le pays. Le 24 février 1745, il épousa Marie-Catherine Lints, qui le rendit père de dix-sept enfants. Dans l'année de son mariage, au mois de juin, la place de carillonneur de la ville devint vacante par la mort de Charles Peeters, et Van den Gheyn la demanda ; mais le magistrat de Louvain décida qu'elle serait mise au concours (2). La victoire de l'organiste de Saint-Pierre sur ses compétiteurs ne fut pas un instant douteuse, car le rapport du jury du concours constate sa supériorité en termes précis (*Dat hy verre excelleerde boven d'andere*). Il paraît en effet que le talent de Vanden Gheyn sur le carillon ne fut pas moins remarquable que son habileté sur l'orgue, car il existe à Louvain des copies de préludes de sa composition pour le carillon, lesquels contiennent des difficultés considérables et sont d'un très-bon style. Tous les dimanches, il improvisait pendant une demi-heure sur son carillon, et le charme de son jeu était tel sur ses concitoyens, qu'une heure avant qu'il commençât, la place Saint-Pierre et les rues adjacentes étaient encombrées par la population. Pendant quarante ans il remplit ses fonctions d'organiste et de carillonneur : il mourut à Louvain, le 22 juin 1785. M. Van Elewyck s'est livré avec ardeur à la recherche des œuvres de cet artiste distingué et en a réuni un grand nombre, parmi lesquelles il y a des choses d'un grand mérite ; mais tout n'est pas égal. Quelques-unes de ces compositions ont été publiées pendant la vie de leur auteur ; mais le plus grand nombre est resté en manuscrit. Les ouvrages gravés ont pour titres 1° *Fondements de la basse continue, avec les explications en français et en flamand, deux leçons et douze petites sonates, fort utiles aux disciples pour aprendre* (sic) *à accompagner la basse continue, composés par Matthias Vanden Gheyn, organiste de l'église collégiale de Saint-Pierre, à Louvain. Gravé à Louvain par M. Wyberechts*. M. Van Elewyck remarque que le graveur Michel Wyberechts étant mort le 9 juillet 1764, la publication est antérieure à cette date. Le titre particulier des sonates est celui-ci : *XII petites sonates pour l'orgue ou le clavecin et violon, fort utile pour en suitte des prédittè règles venire à la pratique ou usance de l'accompaignement de la basse continue par* etc. Les fautes d'orthographe de ce titre sont celles de l'original. 2° *Six divertissements pour clavecin, composés par Matthias Vanden Gheyn, organiste de l'église collégiale de Saint-Pierre, à Louvain*; Londres, Welcker, *Gerrard Street St. Anns* (*Soho*). 3° Il existe vraisemblablement des pièces gravées pour carillon, composées par Vanden Gheyn, car l'annonce du décès de cet artiste dans le journal publié par Staes, sous le titre *Lovensch Nieuws* (Nouvelles de Louvain), est fait en ces termes : « M. Matthias Vanden Gheyn, carillonneur très-renommé de cette ville et organiste de l'église et du chapitre de Saint-Pierre, très-connu *par ses publications pour orgue et pour carillon*, est décédé à Louvain, mercredi dernier, 22 de ce mois (1). » Un recueil de préludes, fugues, rondos, etc., composés par cet artiste et restés inédits, a été donné par M. Van Elewyck à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles et y existe actuellement. Vanden Gheyn a laissé en manuscrit un *Traité d'harmonie et de composition*, écrit en flamand et daté de 1785 ; il est beaucoup plus développé que l'abrégé gravé par Michel Wyberechts.

VANDER BIST (Martin), né à Anvers dans la seconde moitié du seizième siècle, se fixa à la Rochelle, où il exerçait la profession de marchand, en 1622. Il paraît s'être réfugié dans cette ville, à cause de la religion protestante qu'il professait. Il avait fait sans doute de bonnes études musicales dans sa ville natale, car il est auteur d'un très-bon ouvrage resté en manuscrit, et qui a pour titre : *Traicté de musique divisé en trois parties, la première contenant les principes, fondements et reigles de la practique musicale ; la seconde contient l'art du contrepoinct, principal fondement en la théorique musicale ; la troi-*

(1) La notice de M. Van Elewyck fournit d'amples renseignements d'intérêt local sur ce concours.

(1) D'heer Matthias Van den Gheyn, seer beachten beyaerder deser stadt en orgelist van St-Pieters-Kerk en Kapittel alhier, seer bekent om syne uytgegeve musieck wercken, soo voor orgel als beyaerd, is overleden op woensdag 22 deser (Juin 1785).

siesme contient les formations, bornes et limites des modes ou tons musicaux. Où sont adioutez douze psaumes composez par divers autheurs, en tablature de l'espinette, sur les douze modes musicaux. Faict par Martin Vander Bist d'Anvers, marchand, demeurant à la Rochelle. Anno M.DC.XXII. Manuscrit in-4° de cent dix pages, appartenant à M. De Glimes (*voyez* ce nom).

VANDERBORGHT (Natalis-Chrétien), organiste et carillonneur de l'abbaye de Sainte-Gertrude, à Louvain, naquit dans cette ville, le 15 septembre 1729, et y mourut le 14 novembre 1785. On a gravé de sa composition : 1° *Six suites pour le clavecin*, op. 1 ; Louvain, Wyberechts. 2° *Six suites*, idem, op. 2; Louvain, J.-F. Maswiens. Le mérite de ces ouvrages démontre que Vanderborght fut un artiste de talent.

VANDER DOES (Charles), pianiste et compositeur, né à Amsterdam le 6 mars 1821, commença l'étude de la musique et du piano dans sa ville natale; puis il alla les continuer à Biebrich, sous la direction de Rummel, maître de chapelle du duc de Nassau. De retour en Hollande, M. Vander Does a été nommé pianiste du roi des Pays-Bas et de la reine mère. Cet artiste s'est particulièrement attaché à la composition dramatique et a fait représenter au théâtre de La Haye : 1° *L'Esclavage du Camoëns*, opéra-comique en un acte. 2° *Lambert Simnel*, opéra-comique en trois actes. 3° *Le Trompette de monsieur le Prince*, idem, en un acte. 4° *La Vendetta*, en deux actes. 5° *Le roi de Bohême*, opéra-comique en trois actes. 6° *Le vieux Château*, idem en un acte. 7° *L'Amant et le Frère*, idem en un acte, représenté le 1er mars 1855. M. Vander Does est chevalier des ordres du Lion Néerlandais, de la Couronne de chêne et de Léopold.

VANDERDOODT (Jean-Baptiste), organiste et professeur d'harmonie, né en 1830, à Anderlecht, près de Bruxelles, étudia l'harmonie sous la direction de M. Bosselet, au Conservatoire de cette ville, et devint élève de l'auteur de cette biographie pour le contrepoint. En 1850, le premier prix d'harmonie lui fut décerné au concours, et il obtint le premier prix de composition en 1851. On a de lui un traité d'harmonie à l'usage des organistes, en langue flamande, sous ce titre : *Harmonieleer, ten gebruike der organisten, en die zich op de compositie toeleggen zamengesteld;* Brussel, 1852, un volume grand in-8°, lithographié, chez l'auteur.

VANDERHAGEN (Amand-Jean-François-Joseph), clarinettiste et compositeur, naquit à Anvers, en 1753. Dès l'âge de dix ans, il fut placé comme enfant de chœur à la cathédrale de cette ville, puis il devint élève de son oncle, A. Vanderhagen, premier hautbois de la musique du prince Charles de Lorraine, à Bruxelles, et reçut des leçons de composition de Pierre Van Malder (*voyez* ce nom). Arrivé à Paris, en 1785, il entra comme première clarinette dans la musique des gardes françaises, et se fit connaître avantageusement par quelques marches qu'il composa pour ce corps. Trois ans après, la protection du prince de Guémené lui fit obtenir le grade de chef de cette musique. Les premiers événements de la révolution lui ayant fait perdre cet emploi, il fut un des quarante-cinq musiciens que Sarrète réunit pour en former le corps de la garde nationale de Paris, puis l'école destinée à fournir le grand nombre de musiciens nécessaire pour les quatorze armées de la république; école qui fut l'origine du Conservatoire de Paris. Entré dans la musique de la garde du Directoire, en 1798, Vanderhagen passa ensuite dans celle des Consuls, et devint enfin sous-chef de musique des grenadiers de la garde impériale. Après la campagne de Prusse de 1806 et 1807, Napoléon lui accorda la décoration de la Légion d'honneur. La chute de l'empire, en 1815, le laissa sans emploi. Il entra alors à l'orchestre du Théâtre-Français, et y resta jusqu'au mois de juillet 1822, époque de sa mort. Habile, pour son temps, dans l'arrangement de toute espèce de musique en harmonie militaire, il en a publié plusieurs recueils parmi lesquels on remarque : 1° Suites d'harmonie militaire à dix parties, op. 14, 17, 20 et 21; Paris, Frère. 2° Deux suites de pas redoublés *idem;* Paris, Leduc. 3° Pot-pourri à huit parties; Paris, Janet. 4° Grande symphonie militaire; *ibid.* 5° Autre *idem* (la Naissance du roi de Rome); *ibid.* 6° Trois suites d'airs d'opéras italiens pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons; *ibid.* 7° Quarante fanfares pour quatre trompettes et timbales; Paris, Pleyel. On connaît aussi de Vanderhagen : 8° Pot-pourri à grand orchestre; Paris, Pleyel. 9° Concertos pour flûte, nos 1, 2; Paris, Leduc. 10° Vingt-huit œuvres de duos pour deux flûtes; Paris, Sieber, Pleyel, P. Petit. 11° Une multitude d'airs variés pour le même instrument. 11° (*bis*) Concertos pour la clarinette, nos 1, 2, 3; *ibid.* 12° Dix-sept œuvres de duos pour deux clarinettes, à Paris, chez tous les éditeurs. 13° Beaucoup d'airs variés et de pots-

pourris pour le même instrument, *ibid*. 14° Méthode claire et facile pour apprendre à jouer en très-peu de temps de la flûte; Paris, Pleyel. Vanderhagen refondit cet ouvrage et l'augmenta beaucoup dans une deuxième édition qui a pour titre : *Nouvelle méthode de flûte divisée en deux parties, contenant tous les principes concernant cet instrument*; Paris, Pleyel. Enfin il en fit un ouvrage nouveau dans une autre édition intitulée : *Grande et dernière méthode de flûte*; Paris, Janet. 15° *Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois, divisée en deux parties*; Paris, Naderman. 16° *Nouvelle méthode de clarinette, contenant les premiers éléments de la musique et les principes pour bien jouer de cet instrument*; Paris, Pleyel. 17° *Nouvelle méthode pour la clarinette moderne à douze clefs, avec leur application aux notes essentielles*, etc.; Paris, Pleyel et Naderman.

VANDER MEULEN (Servais), musicien flamand, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il n'est connu que par un seul recueil de chansons flamandes à quatre, cinq et six voix, publié sous ce titre : *Een duytsch Musijkboek daer inne begrepen sijn vele schoone Liedekens met IIII, met V ende met VI partyen. Nuniewelyk met groote neersticheyt ghecolligaert ende vergaert. Gecomponaert by diversche excellente meesters. Zeer lustich om singhen ende spelen op alle instrumenten. Tot Loven, by Peeter Phalesius, ende Tantwerpen, by Jean* (sic) *Bellerus*, 1572, in-4° obl. Outre les chansons de Vander Meulen, on en trouve dans ce recueil de Jean Wintelroy, de Clement *non papa*, de *Jean De Latre*, de *Gérard Turnhout*, d'*Adrien Stockaert*, de *Louis Lévêque* (Episcopius), de *Jean Belle*, de *Lupus Hellinck*, de *Noé Faignient*, et de *Théodore Evertz*.

VANDERMONDE (....), savant géomètre, fils d'un médecin de Landrecies, naquit à Paris, en 1735. Élève de Fontaine et de Dionis-du-Séjour, il se fit connaître par des mémoires concernant la résolution des équations, qui lui ouvrirent les portes de l'Académie royale des sciences de Paris. En 1795, il entra à l'école normale en qualité de professeur d'économie politique, et, dans la même année, il fut appelé comme membre de la classe des sciences physiques et mathématiques, dans la formation de l'Institut de France. Il mourut le 1er janvier 1796, à l'âge de soixante et un ans. Au mois de novembre 1778, il avait lu à l'Académie royale des sciences un mémoire sur un nouveau *Système d'harmonie applicable à l'état actuel de la musique*. L'abbé Roussier fit une critique assez rude de ce nouveau système dans le troisième volume de l'*Essai sur la musique de La Borde* (t. III, pp. 690 et suiv.). Il lui reprochait, entre autres choses, de ne pas laisser apercevoir le principe de son système. Cette critique fut l'occasion d'un second mémoire lu à l'Académie des sciences, le 15 novembre 1786. Vandermonde y annonçait un ouvrage complet sur le même sujet, qui n'a point paru. Quoi qu'en aient dit Roussier et plus tard Choron, dans le *Dictionnaire historique des musiciens*, le système de Vandermonde n'a pas l'obscurité qu'ils lui prêtent. Ce savant refuse aux phénomènes acoustiques les conséquences que Rameau et Tartini prétendaient en tirer pour en faire le principe de l'harmonie, et dit avec beaucoup de raison que la justesse absolue des intervalles mesurés sur le monocorde ne fournit à la musique que des intervalles faux selon le sentiment de l'oreille; il pense que la base de l'harmonie est dans la tonalité, que les cordes essentielles de cette tonalité sont la tonique et la dominante, et que toute succession harmonique tend à faire repos par l'accord parfait sur ces notes. Il est vrai qu'il ne donne pas de démonstration didactique de ces propositions; mais telles qu'elles sont présentées par lui, elles prouvent qu'il avait entrevu le vrai principe de l'harmonie. Son erreur consiste à avoir dit qu'il y a dans la musique un mode majeur et quatre modes mineurs. Ceux-ci, dit-il, sont le mode mineur proprement dit, le mineur en montant, le mineur en descendant, et enfin, celui où l'on altère la quarte. D'abord, on ne sait ce que peut être le mode mineur proprement dit, séparé de ses gammes ascendante et descendante; ensuite, si l'on prend pour un mode particulier l'altération ascendante du quatrième degré du mode mineur (origine de l'accord de tierce diminuée et quinte, et de celui de sixte augmentée), il y aura autant de modes majeurs et mineurs qu'il y a d'altérations accidentelles de notes. Cette erreur fondamentale n'empêche pas qu'il y ait dans les mémoires de Vandermonde non un système d'harmonie, mais des aperçus vrais concernant la base de cette science. Les exemples de successions harmoniques qu'il a joints à son second mémoire prouvent qu'il était bon musicien et qu'il connaissait la pratique de l'art. Son premier mémoire, imprimé sans date ni nom de lieu, forme huit pages in-4° à deux colonnes; le second a dix-huit pages, et quatre pages

d'exemples de successions harmoniques. Suivant M. Quérard (*la France littéraire*, t. X, p. 42), ce second mémoire aurait été imprimé à Paris, en 1784, in-4°; mais ce savant bibliographe a été induit en erreur, car ce mémoire ne fut lu à l'Académie royale des sciences qu'au mois de novembre 1786. Ces pièces sont fort rares, l'auteur n'en ayant fait tirer que quelques exemplaires pour ses amis.

VANDER PLANCKEN (Charles), violoniste et clarinettiste distingué, né à Bruxelles, le 22 octobre 1772, fut élève d'Eugène Godecharle (*voyez* ce nom), et acquit un talent remarquable sur le violon. Après l'avoir entendu, Viotti lui adressa des félicitations chaleureuses. Chaque fois que ce grand artiste passa à Bruxelles, il s'y arrêta pour faire de la musique avec Vander Plancken. En 1797, celui-ci fut nommé premier violon solo du grand théâtre de Bruxelles : il occupa cette position pendant vingt ans environ. Le roi Guillaume d'Orange le choisit pour remplir la place de premier violon de sa chapelle. Dans la direction des orchestres de la Société du grand concert et de plusieurs autres, il fit preuve d'autant d'intelligence que de fermeté. Aussi bon professeur que violoniste habile, il a eu pour élèves Meerts, Robberechts, Snel (*voyez* ces noms), et plusieurs autres. Vander Plancken avait écrit plusieurs concertos de violon et un concerto de clarinette avec orchestre, lesquels sont restés en manuscrit. Quelques années avant sa mort, il fit une chute et se cassa la jambe : il fallut faire l'amputation, mais sa vigoureuse constitution et son énergie morale le firent triompher des dangers de cette opération. Il est mort à Bruxelles, au mois de janvier 1849.

VANDERSTRAET (Edmond), né à Audenarde (Flandre orientale), en 1826, a fait ses premières études musicales et ses humanités au collége des jésuites de cette ville; puis il entra dans leur société et porta la soutane ; mais n'ayant pas paru à ses supérieurs réunir toutes les qualités nécessaires, il fut renvoyé à sa famille. Livré à lui-même, et sans guide suffisant, il fit quelques essais de composition, particulièrement dans la musique d'église. Son goût pour cet art le poussa à faire des recherches dans les archives de sa ville natale, dans l'espoir d'y découvrir des curiosités sur la culture de la musique dans les temps anciens. Les comptes de la ville lui fournirent un certain nombre de faits concernant des artistes peu connus ou des usages de localité. Ses premières découvertes biographiques et historiques furent l'objet des notes insérées dans les *Annales de la Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand*. Parmi ces morceaux, on remarque une *Notice sur les carillons d'Audenarde* (1853), et une autre sur *Charles-Félix Dehollandre*, compositeur de *musique sacrée* (1854). M. Vanderstraet fit ensuite paraître, dans les *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, un mémoire intitulé : *Recherches sur la musique à Audenarde avant le XIX^e siècle*, dont il y a des tirés-à-part (Anvers, imprimerie de Buschmann, 1856, in-8° de vingt cinq pages). L'auteur de ces opuscules ne possédait pas alors les connaissances techniques et historiques nécessaires pour le travail qu'il avait entrepris ; ainsi, trouvant, dans une note flamande relative à une indemnité accordée aux musiciens de la ville, en 1552, pour l'achat de leurs instruments, les phrases : *Eenen duytsche cokere fluyten*, c'est-à-dire un étui de flûtes flamandes, ou flûtes à bec(1), et *Eenen bascontre van hueren cromhoorene*, ce qui signifie une *basse de cromorne* (2) *pour accompagner*, M. Vanderstraet dit (p. 7, note 3) : *Nous ignorons quelle espèce d'instruments le scribe des comptes de la ville aura voulu désigner par ces lignes.*

Arrivé à Bruxelles, en 1857, M. Vanderstraet soumit ses compositions à mon examen, et me pria de l'aider à trouver un emploi dans cette ville, afin qu'il pût y rester et continuer près de moi ses études musicales. N'ayant pas alors d'occasion pour le placer, je lui proposai de l'attacher à mon cabinet en qualité de secrétaire, ce qu'il accepta avec empressement. Il y resta pendant deux ans et demi environ. Dans cet intervalle, il reçut, au Conservatoire, des leçons d'harmonie de M. Bosselet, je lui enseignai les éléments du contrepoint, et il suivit pendant quelque temps le cours de paléographie musicale que j'avais ouvert pour quelques-uns de mes élèves de composition. Il désirait être

(1) Au moyen âge, et jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, les instruments à vent, tels que flûtes, hautbois, chalumeaux, cornets et cromornes, formèrent des harmonies complètes composées du *soprano* ou *superius*, de *l'alto*, du *ténor* et de *la basse*. Le doigté étant uniforme pour les quatre voix de chaque espèce, le même musicien était apte à les jouer tous, suivant les circonstances. De là l'usage qui s'était établi de mettre les pièces démontées des quatre instruments dans un sac ou étui. On peut voir, dans la notice de Tylman Susato, qu'il avait neuf flûtes dans un étui.

(2) Le cromorne était une espèce de gros chalumeau courbe qui se divisait en *superius*, *altus*, *ténor* et basse. Il était percé de six, sept ou huit trous et se jouait avec une anche. C'est l'origine du *cor de bassette*. La basse de cromorne servait souvent dans la musique de hautbois.

attaché à quelque grand journal, pour y faire les feuilletons de musique : à ma demande, il fut admis dans la rédaction du journal *le Nord*. Vers la fin de 1859, je lui fis obtenir un emploi à la Bibliothèque royale, parmi les rédacteurs du catalogue. Depuis lors, je n'ai plus revu M. Vanderstraet. Il est aujourd'hui (1864) employé aux archives du royaume, et rédige le feuilleton musical de *l'Écho du parlement*.

On a de M. Vanderstraet plusieurs notices de musiciens, particulièrement sur le compositeur *Janssens* d'Anvers (voyez JANSSENS), et sur *Jacques de Goüy*, l'un des auteurs qui ont mis en musique les psaumes de Godeau. Depuis son entrée aux archives du royaume de Belgique, il a fait çà et là de petites découvertes relatives à la musique, dont il fait grand bruit dans les notes élogieuses de ses travaux qu'il fournit à divers journaux; il n'imite guère en cela son collègue, M. Pinchart, beaucoup plus riche en trouvailles de ce genre, et qui, modeste peut-être à l'excès, ne s'en sert que pour être utile, sans en parler lui-même.

VAN ELEWYCK (le chevalier XAVIER), compositeur amateur et écrivain sur la musique, docteur en sciences politiques et administratives, à Louvain, membre de l'Académie de Sainte-Cécile à Rome et de plusieurs autres institutions musicales, est né à Ixelles, près de Bruxelles, en 1825. Dès ses premières années commença son éducation musicale : Laurent Boutmy (*voyez* ce nom) lui enseigna le piano, sur lequel il fit des progrès si rapides, qu'il put se faire entendre à l'âge de sept ans dans un concert de la Société d'harmonie d'Ixelles. Kim, violoniste du théâtre de Bruxelles, fut son maître de violon. Son professeur d'harmonie fut M. Bosselet (*voyez* ce nom), et un jésuite, nommé *le père Gimeno*, lui enseigna la composition. Après avoir achevé ses humanités, M. Van Elewyck fut envoyé à Louvain pour y faire ses études universitaires, qui furent brillantes, car il passa tous ses examens avec la plus grande distinction : ce fut à la même époque qu'il dirigea la première section chorale de l'Académie de musique de Louvain. A l'âge de dix-neuf ans, il publia ses premières compositions pour le piano, au nombre desquelles on remarque de grandes valses brillantes intitulées *Roses d'hiver, l'Album musical* et *le Tournoi*, grande fantaisie, gravée à Gand, chez Gevaert. M. Van Elewyck fit exécuter à Ostende, au profit des chrétiens d'Orient, un *Ave verum*, antienne à grand orchestre, laquelle fut suivie d'un *Ave maris stella*, dont les strophes s'exécutent alternativement dans le style ancien, avec orgue seul, et dans le style moderne, avec toutes les ressources de l'instrumentation. Plusieurs autres compositions religieuses, entre lesquelles on distingue un salut complet, ont succédé aux ouvrages dont il vient d'être parlé. Le *Tantum ergo*, extrait de ce salut, a été publié à Gand, chez Gevaert. Plein de zèle et d'enthousiasme pour l'art, M. Van Elewyck a pris une large part aux progrès du goût de la musique à Louvain. Ancien secrétaire, puis président de l'Académie de musique de cette ville, il est depuis plusieurs années président de la nouvelle société de Sainte-Cécile, qui lui doit sa fondation. Souvent il est appelé à faire partie du jury dans les concours de chant d'ensemble de la Belgique; il est aussi un des membres du jury pour les concours d'orgue du Conservatoire royal de musique de Bruxelles.

M. Van Elewyck n'a pas borné ses travaux à la composition et à l'exécution; depuis longtemps il se livre à l'étude de l'histoire et de l'esthétique de la musique, particulièrement en ce qui concerne son application religieuse. Son premier travail sur ce sujet est une *Histoire de l'orgue*, publiée en une suite d'articles insérés dans *les Petites affiches* de Louvain. Beaucoup d'autres morceaux détachés, dus à la plume de cet amateur distingué, ont paru dans divers journaux de la Belgique. En 1860, il représenta les six diocèses de ce pays au congrès de musique religieuse tenu à Paris, et y prononça un discours dans lequel il retraçait la situation de la musique religieuse dans sa patrie. Applaudi par la nombreuse assemblée devant laquelle il fut prononcé, ce discours a paru dans les procès-verbaux du congrès, et a été réimprimé sous ce titre : *Discours sur la musique religieuse en Belgique;* Louvain, 1861, brochure in-8°. Dans ce même congrès, où près de deux cents savants français, allemands et anglais étaient réunis, une proposition avait été formulée pour proscrire du culte catholique l'emploi des instruments d'orchestre : M. Van Elewyck la combattit avec force et la fit rejeter lors du vote sur l'ensemble des questions. Au retour de sa mission, M. Van Elewyck reçut les remercîments des évêques belges, de la famille royale et du gouvernement. Un grand travail l'occupe depuis plusieurs années : c'est *l'Histoire de la musique religieuse au dix-neuvième siècle*. Son esprit de recherche, les soins minutieux qu'il porte dans ses investigations, son activité et ses connais-

sances spéciales du sujet, ne permettent pas de doute sur la valeur de ce livre, lorsqu'il sera terminé.

Un des travaux les plus récents de M. Van Elewyck est la notice intitulée : *Matthias Van den Gheyn, le plus grand organiste et carillonneur belge du dix-huitième siècle, et les célèbres fondeurs de cloches de ce nom depuis 1450 jusqu'à nos jours;* Paris, Bruxelles et Louvain, 1862, gr. in-8° de soixante-dix-neuf pages. Ce petit ouvrage renferme une multitude de renseignements curieux, non-seulement sur le sujet principal, mais sur beaucoup de choses d'intérêt local, qu'on chercherait vainement ailleurs (*voyez* VAN DEN GHEYN).

VAN GEERAERDSBERGHE (JEAN), un des plus anciens facteurs d'orgues de la Belgique, vécut au milieu du quinzième siècle. Il est mentionné, dans les comptes de la ville d'Audenarde, comme ayant *renouvelé entièrement les orgues de l'hôpital Notre-Dame,* dans cette ville, en 1458. La construction de l'instrument que ce facteur renouvelait entièrement, en 1458, devait remonter aux premières années du quinzième siècle.

VAN GHIZEGHEM (HAYNE, ou HEYNE). *Voyez* **GHIZEGHEM.**

VANHALL (JEAN). *Voyez* **WANHALL.**

VAN HECKE ou **VANECK** (.....), maître de guitare et de chant, à Paris, vers 1780, inventa un instrument à cordes pincées appelé *bissex,* à cause du nombre de ses cordes (douze, ou deux fois six). La table ressemblait à celle de la guitare, et le dos de l'instrument était voûté comme celui du luth. Le manche, divisé en vingt cases, portait cinq cordes accordées comme celles de la guitare ; les autres cordes, à gauche, se pinçaient à vide en dehors du manche. L'étendue totale, depuis la corde la plus grave jusqu'à la note la plus aiguë de la chanterelle, était de cinq octaves. Le bissex, construit par Naderman (*voyez* ce nom), n'eut point de succès et fut bientôt oublié, quoique Van Hecke en donnât des leçons et qu'il eût publié une méthode dans laquelle il en expliquait le mécanisme. On a aussi de cet artiste une *Méthode de violon,* gravée à Paris, chez Frère.

VAN HULST (FÉLIX-ALEXANDRE), avocat à la cour royale de Liége, né à Fleurus (Hainaut), le 19 février 1799, a publié, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Grétry (*voyez* ce nom) sur la place de l'université de Liége, en 1842, une monographie intitulée simplement GRÉTRY ; Liége, 1842, gr. in-8° de quatre-vingt-dix-neuf pages, ornée du portrait de l'artiste célèbre.

VAN MALDEGHEM (ROBERT-JULES), né en 1810, à Denterghem, village de la Flandre occidentale, fut admis au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, en 1835, et apprit l'harmonie et le contrepoint sous la direction de l'auteur de cette Biographie. D'une intelligence médiocre en général, il ne comprenait que la musique. En 1837, il obtint au concours le second prix de composition en partage avec *Joseph Batta;* en 1838, le premier prix lui fut décerné. Beaucoup plus habile que lui dans les choses de la vie, son frère, professeur de langues à Bruxelles, se chargea alors de le diriger. Devenu organiste à l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg, Robert Van Maldeghem montra peu de capacité dans cette position et s'en retira bientôt après. Il s'est livré plus tard à des recherches sur l'ancienne musique et a recueilli des documents intéressants pour l'histoire de cet art en Italie.

VAN MALDERE (PIERRE) (1), compositeur et violoniste, naquit à Bruxelles, le 13 mai 1724. Ayant été admis parmi les enfants de chœur de la chapelle royale, il y prit les leçons de violon et de composition du maître de chapelle Croes, puis il reçut sa nomination de second violon de la musique du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas. Ce prince, qui aimait le talent de Van Maldere, le nomma premier violon de sa chapelle, le 13 août 1755, et celui-ci reçut dans le même temps un engagement de premier violon à l'orchestre du théâtre royal, considéré alors comme un des meilleurs de l'Europe. Il obtint, au mois de novembre 1758, le titre de valet de chambre du prince Charles, donna sa démission de la place de premier violon de la chapelle et fut remplacé dans cet emploi par son frère aîné Guillaume Van Maldere. En 1761, il eut un congé du prince et fit un voyage à Paris, où il publia des symphonies et fit représenter, le 18 février 1762, au théâtre de la Comédie italienne, *la Bagarre,* opéra-comique qui ne réussit pas, quoique la musique eût été applaudie. De retour à Bruxelles dans la même année, il y reprit ses emplois et les conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 3 novembre 1768. Le prince Charles de Lorraine lui fit faire des obsèques magnifiques, le 10 du même mois, à Saint-

(1) Gerber et tous ses copistes donnent à tort le prénom de *Paul* à Van Maldere. Tous les faits de ma notice sont puisés dans les registres de l'état civil de Bruxelles et aux archives du royaume.

Jacques-sur-Caudenberg. Van Maldere a publié à Bruxelles, en 1757, six quatuors pour deux violons, alto et basse, dont le troisième (en *fa*) et le cinquième (en *ré*) sont remarquables, pour leur temps, par l'élégance de la mélodie. En 1759, il fit paraître dans la même ville six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors. Pendant son séjour à Paris, il fit paraître : Six symphonies, dédiées au duc d'Antin; Paris, de la Chevardière; Six symphonies (sans dédicace), op. IV; Paris, Venier; Six symphonies, dédiées au prince Charles de Lorraine; Paris, Venier; *Sei sonate a tre, due violini e basso*, dédiées à Mgr le duc de Montmorency; Paris, de la Chevardière, œuvre d'un grand mérite signé *Pietro Van Maldere*. Ces symphonies, dont la publication a précédé celle des ouvrages de Haydn, ont eu beaucoup de réputation non-seulement à Bruxelles et à Paris, mais en Allemagne. La première du second œuvre (en *sol* mineur) est remplie de traits heureux qu'on entendrait encore avec plaisir.

Après la mort de ce musicien distingué, son frère lui succéda en qualité de premier violon du théâtre royal.

VANNACCI (Pierre), né à Livourne, en 1777, reçut dès l'âge de sept ans des leçons de Cherubini, à Florence, pour le chant et pour le piano; Giuliani fut son maître de violon. De retour à Livourne, il étudia les règles de l'accompagnement et du contrepoint sous le maître de chapelle Checchi. Il vivait encore à Livourne, en 1819, comme professeur de chant et de piano, et s'était fait connaître avantageusement par des sonates pour piano et violon, et pour piano seul, ainsi que par des morceaux de musique d'église, des cantates, et l'opéra *Angelica e Medoro*.

VANNARETTI (le P. François), moine de Mont-Cassin, naquit à Naples, et vécut à Rome, vers le milieu du dix-septième siècle, en qualité de maître de chapelle du cardinal Rappaccioli. Il s'est fait connaître par plusieurs œuvres de musique d'église, au nombre desquelles on remarque : 1° *Messe e Salmi concertati a tre voci*, op. 5; Naples, J. Ricci, 1653. 2° *Litanie della Beata Virgine con le antifone a 3, 4, 5, 6, 7 e 8 voci; Roma, Amadeo Belmonte*, 1668, in-4°.

VANNEO (Étienne), moine de l'ordre de Saint-Augustin, au couvent d'Ascoli, naquit à Recanati, dans la Marche d'Ancône, en 1493, car il a terminé son traité de musique par ces mots : *Contrapuncti liber tertius fœliciter explicit, Asculi, die 26 mensis Augusti, anno salutis* 1531, *ætatis autem meæ anno trigesimo octavo, ad Dei gloriam, amen.* Ses grandes connaissances dans la musique le firent nommer maître de chapelle (*Chori moderator*) de son couvent. Vanneo écrivit en langue italienne un traité de musique en trois livres qui fut achevé, comme on vient de le voir, en 1531, et que Vincent Rossetti de Vérone traduisit en latin. Cette traduction seule a été imprimée sous ce titre singulier : *Recanetum de Musica aurea a Magistro Stephano Vanneo Recinensi eremita augustiniano in Asculana ecclesia chori moderator nuper editum* (1), *et solerti studio enucleatum, Vincentio Rosseto Veronensi interprete; Romæ apud Valerium Doricum Brixiensem, anno Virginei partus* 1533, in-fol. de quatre-vingt-douze feuillets chiffrés. Cet ouvrage, un des plus rares de son espèce, est aussi un des meilleurs traités de musique de l'époque où il parut. Vanneo y traite de cet art sous le rapport de la pratique, et s'y livre beaucoup moins que ses contemporains à des spéculations de théorie. Le premier livre est relatif au plain-chant, à la solmisation, et à la tonalité; le second, où l'on trouve un traité complet de l'ancien système de musique mesurée, renferme des tables bien faites des proportions, prolations et modes. Le troisième est, pour le temps où l'ouvrage fut écrit, un bon traité de contrepoint. Les chapitres 36 et 37 de ce troisième livre sont très-curieux; ils fournissent la preuve de l'erreur de quelques musiciens qui se persuadent que l'emploi du dièse dans le plain-chant ne s'est introduit que par corruption dans les temps modernes.

VANNINI (Le P. Bernardino), moine de l'ordre des Camaldules, vécut au milieu du dix-septième siècle, et fut maître de chapelle de la cathédrale de Viterbe, dans l'État romain. On connaît de sa composition : *Mottetti a otto voci ed anche Litanie per li processioni*; Roma, Amadeo Belmonte, 1666, in-4°.

VANNINI (Élie), né d'une famille juive, fit abjuration dans sa jeunesse, et entra dans l'ordre des carmes au couvent de Bologne, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Au nombre de ses compositions, on remarque : 1° *Litanie della Beata Virgine a* 4, 5 *e* 6 *voci*, op. 2; Bologne, Pierre Monti, 1692, in-4°. 2° *Salmi di Compietà a* 2, 3 *e* 4 *voci con-*

(1) Les mots *nuper editum* semblent indiquer une publication récente du livre original; mais cet ouvrage est inconnu, et je pense qu'il n'en existe pas d'édition imprimée. Ces mots s'appliquent sans doute au travail manuscrit de Vanneo.

certati con violini, op. 5; Bologne, Marino Silvani, 1699, in-4°.

VAN OS (Albert), facteur d'orgues hollandais, vécut et travailla à Flessingue (Zélande) vers la fin du dix-septième siècle. En relevant le vieil orgue de l'église Saint-Nicolas d'Utrecht, il trouva sur le grand sommier la date de 1120. Cet orgue avait un clavier de pédales; ce qui prouve que l'invention attribuée à Bernard Mured est beaucoup plus ancienne (*voyez* Hess, *Korte schets van de allereeste uitvinding en verdere voortgang der orgelen,* p. 24. *Voyez* aussi la notice Lootens).

VAN PETEGHEM (1), famille flamande de facteurs d'orgues dont les ouvrages ont été estimés dans le dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième.

Van Peteghem (Pierre), chef de cette famille, naquit à Wetteren (Flandre orientale), vers 1690. En 1702, Forceville, le meilleur facteur belge de cette époque, étant allé construire un nouvel instrument dans ce bourg, Pierre Van Peteghem, encore enfant, suivit ses travaux avec attention et s'attacha à lui. Conduit à Bruxelles, il travailla pendant plusieurs années dans les ateliers de ce facteur, et apprit de lui ce qu'on appelait alors *les secrets du métier.* Après la mort de Forceville, Van Peteghem continua de travailler pour le compte de sa veuve, puis il alla établir des ateliers à Gand. Il habita cette ville depuis 1733 jusqu'en 1787, où il mourut à l'âge d'environ quatre-vingt-dix-sept ans. Le nombre des instruments qu'il construisit dans sa longue carrière est considérable.

Égide-François Van Peteghem, fils aîné du précédent, naquit à Gand postérieurement à 1733, et y mourut en 1796. Il prit une grande part aux travaux de son père, ainsi que *Lambert-Benoît Van Peteghem,* deuxième fils de *Pierre,* qui mourut à Gand en 1807.

Pierre-François Van Peteghem, fils d'*Égide-François,* né à Gand le 1er août 1764, s'attacha d'abord à la facture des orgues et s'y distingua jusqu'en 1797; mais s'étant marié alors, il se livra aux affaires d'un autre genre de commerce.

Pierre-Charles Van Peteghem, fils aîné de *Lambert-Benoît,* naquit à Gand et y mourut célibataire, sans laisser de traces de ses travaux. Il en fut de même de Lambert-Corneille, deuxième fils de *Lambert-Benoît,* né à Gand en 1779.

(1) Je suis redevable à l'obligeance de M. le chevalier Xavier Van Elewyck des renseignements d'après lesquels cette notice a été rédigée.

Pierre Van Peteghem, troisième fils du même, né à Gand le 15 janvier 1792, exerça la profession de facteur d'orgues jusqu'en 1857; puis il céda la continuation de ses affaires à son fils Maximilien.

Maximilien Van Peteghem, né à Gand le 11 décembre 1811, commença son apprentissage de la facture des orgues en 1830, sous la direction de son père, et travailla d'après l'ancien système qui avait été celui de tous les instruments construits par les membres de sa famille. En 1849, il établit à Lille une succursale de sa maison, qu'il transporta à Saint-Omer (Pas-de-Calais) en 1857. Depuis cette dernière époque, M. Van Peteghem a modifié ses procédés de facture par l'imitation de quelques-uns des perfectionnements modernes. Il s'occupe spécialement de la réparation des anciens instruments.

VAN SWIETEN (Godefroid, baron), fils de Gérard Van Swieten, commentateur de Boerhave, naquit à Leyde, en 1734, et fit ses études à l'Université de cette ville. Ayant suivi son père à Vienne, il y obtint les titres de conseiller et de conservateur de la Bibliothèque impériale. Il mourut à Vienne, le 29 mars 1803. Lorsqu'il prit le grade de docteur à l'Université de Leyde, il publia une thèse intitulée : *Dissertatio sistens musicæ in medicinam influxum et utilitatem,* Lugduni Batavorum, 1773, in-4°. Amateur de musique distingué, il a laissé en manuscrit différentes compositions connues en Allemagne.

VARENIUS (Alain), écrivain né à Montauban, dans la seconde moitié du quinzième siècle, s'est fait connaître par un livre devenu fort rare, qui a pour titre : *Dialogus de Harmonia ejusque elementis,* Parisiis, apud Robertum Stephanum, 1503, in-8°.

VARESE (Fabio), directeur du chœur de l'église de la Passion, à Milan, vécut vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Canzonette a 3 voci,* Milan, 1592.

VARGAS (D.-Urban de) fut maître de chapelle de l'église métropolitaine de Valence. Le 20 juin 1651, il reçut sa nomination pour occuper le même emploi à la cathédrale de Burgos, avec le canonicat qui y était attaché. On ne trouve pas, dans les actes capitulaires de cette église, la date de la mort de ce maître. mais il est vraisemblable qu'il décéda en 1654, car, dans cette même année, D. François Samaniego fut son successeur. Vargas a écrit beaucoup de musique d'église qui se trouve en manuscrit dans les églises de Valence et de

Burgos. M. Eslava en a tiré le psaume *Voce mea ad Dominum,* à huit voix, qu'il a publié dans la *Lira sacra hispana* (tome 1er de la première série des compositeurs du dix-septième siècle). Ce savant éditeur et compositeur dit qu'on trouve dans les archives de la Seu de Saragosse le psaume *Quicunque,* de la composition de Vargas, accompagné d'une lettre imprimée, extrêmement curieuse, dans laquelle sont expliqués le plan et la structure de cet ouvrage. M. Eslava ajoute que la musique de Vargas révèle le génie et la facilité d'écrire.

VARNEY (Pierre-Joseph-Alphonse), né à Paris le 1er décembre 1811, étudia, dès son enfance, la musique et le violon. Le 1er février 1832, il fut admis au Conservatoire de cette ville et fit, pendant trois ans, des études de composition, sous la direction de Reicha. Il sortit de cette école le 22 mai 1835 pour se rendre à Gand, où il était appelé comme chef d'orchestre du théâtre. Après avoir rempli ces fonctions pendant deux ans, il fut attaché à divers théâtres des départements. De retour à Paris, il fut nommé chef d'orchestre du *Théâtre historique,* à l'époque de sa création, et resta plusieurs années dans cette situation. En 1851 il passa au *Théâtre-Lyrique.* Le changement de direction de ce théâtre, en 1852, fut cause que M. Varney en sortit pour retourner à Gand, où il dirigea l'orchestre pendant l'année théâtrale de 1853. En 1855, il était à La Haye, où il remplissait les mêmes fonctions. De là, il passa au théâtre des Arts, à Rouen, en 1856, et dans l'année suivante, Offenbach lui confia la direction de l'orchestre du théâtre des Bouffes-Parisiens, à Paris. Enfin, M. Varney est devenu lui-même directeur de ce théâtre au mois de février 1862. Les compositions dramatiques de cet artiste sont celles-ci : 1° *Atala,* sorte d'oratorio-cantate avec chœurs, exécuté au *Théâtre historique,* au mois d'août 1848. 2° *Le Moulin joli,* opéra comique en un acte, au *Théâtre de la Gaieté,* en septembre 1849. 3° *La Quittance de minuit,* opéra comique en un acte, au *Théâtre des Variétés,* janvier 1852. 4° *La Ferme de Kilmoor,* opéra comique en deux actes, au *Théâtre-Lyrique,* octobre 1852. 5° *L'Opéra au camp,* en un acte, au théâtre de l'*Opéra-Comique,* 13 août 1854. 6° *La Polka des sabots,* opérette en un acte, au *Théâtre des Bouffes,* 28 octobre 1859. 7° *Une fin de bail,* opérette en un acte, au même théâtre, 28 février 1862.

VAROTI (Michel), compositeur, né à Novare, dans la première moitié du seizième siècle, a écrit particulièrement pour l'église. Ses productions connues sont celles-ci 1° *Misse a 6 voci,* Venise, 1563, in-4°. 2° *Misse de Trinitate a 8 voci,* ibid., 1563, in-4°. 3° *Cantiones sacræ in omnes anni festivitates,* ibid., 1568. 4° *Himni a 5 voci,* ibid., 1568. 5° *Misse a 6 et 8 voci, libro primo;* ibid., 1563, in-4°. 6° *Misse a 2, 3 e 6 voci,* Milano, 1588, in-4°.

VATER (J.-C.), *cantor* à Crœlpa, près de Saalfeld, actuellement vivant (1864) et d'un âge avancé, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Methodisch-praktische Anleitung zum Notensingen für Lehrer und Schüler in Burger-und Landschulen sowohl als auch für den Privatunterricht* (Introduction méthodique et pratique au chant noté, etc.), Erfurt, Keyzer, 1821, in-8° de soixante-cinq pages; ouvrage mal digéré qui ne justifie pas son épithète de *méthodique.* 2° *Praktische Elementarschule des Claviers und Fortepiano's,* etc. (École élémentaire et pratique du clavecin et du piano, etc.), *ibid.,* 1827, in-4°. 3° Sonatine pour piano seul, Erfurt, Suppus. 4° Six variations pour piano, *ibid.* 5° Six chants faciles avec accompagnement de piano, *ibid.*

VATRI (René) naquit à Reims, le 21 octobre 1697. Après avoir commencé ses études au collége de sa ville natale, et les avoir achevées dans un séminaire de Paris, il obtint un canonicat à Saint-Étienne-des-Grès, puis fut principal du collége de Reims à Paris, rédacteur du *Journal des savants,* et membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Frappé d'apoplexie, en 1754, il perdit ses facultés intellectuelles, languit pendant seize années, et mourut le 16 décembre 1769, à l'âge de soixante-treize ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque deux mémoires *Sur les avantages que la tragédie ancienne retirait de ses chœurs,* et *sur la récitation des tragédies anciennes,* insérés dans la collection de l'Académie des inscriptions et belles-lettres (t. VIII, p. 199-224).

VASQUEZ. *voyez* **VAZQUEZ.**

VAUCANSON (Jacques DE), célèbre mécanicien, naquit à Grenoble, le 24 février 1709. Arrivé jeune à Paris, il s'y livra à l'étude des sciences, puis fixa sur lui l'attention publique par des pièces de mécanique où le génie d'invention brillait au plus haut degré, telles qu'un automate qui jouait de la flûte, des canards qui mangeaient et digéraient, des machines à tisser la soie, la chaîne sans fin connue sous son nom, etc. Le cardinal de Fleury le nomma inspecteur des manufactures de Lyon, et l'Académie royale des sciences de

Paris l'admit au nombre de ses membres. Il mourut le 21 novembre 1782, à l'âge d'environ soixante-quatorze ans. L'automate flûteur de Vaucanson faisait résonner l'instrument par le souffle qui s'échappait de ses lèvres. Il a publié la description du mécanisme de cette ingénieuse machine acoustique, sous ce titre : *Le mécanisme du flûteur automate, avec la description d'un canard artificiel, et aussi celle d'une figure jouant du tambourin et de la flûte;* Paris, Guérin, 1738, in-4° de vingt-quatre pages. Cette description a été reproduite dans l'Encyclopédie de d'Alembert et de Diderot, à l'article *Androgyne*. Elle a été traduite en anglais par Desaguliers, chapelain du prince de Galles, avec ce titre : *An account of the mecanism of an Automaton, or image playing on the german-flute;* Londres, T. Parker, in-4° de vingt-quatre pages. On en trouve aussi une traduction allemande dans le Magasin de Hambourg (t. II, p. 1-24).

VAUPULLAIRE, musicien français ou belge, fut vraisemblablement chantre de quelque église au commencement du seizième siècle. Son nom ne se trouve dans aucun des recueils imprimés par Tylman Susato, par les autres imprimeurs de musique d'Anvers, par Attaingnant et par Jacques Moderne. Il n'est connu que par une messe à quatre voix, intitulée *Christus resurgens*, qui existe dans un manuscrit (n° 5, in-fol. m°) de la Bibliothèque de Cambrai, et dont M. de Coussemaker a publié le *Sanctus* en partition (*Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, n° 1).

VAUQUET (Nicolas), né vers le milieu du seizième siècle, fut maître des enfants de chœur de l'église collégiale de Saint-Benoît, à Paris. En 1588, il obtint au concours du *Puy de musique* d'Évreux, en Normandie, le premier prix de l'orgue d'argent, pour la composition du motet *Dum aurora*, qu'il traita *du deuxième ton par bécare*. Il eut pour concurrent Daniel Guichart (*voyez* ce nom), qui, sur le même chant, écrivit son motet *du deuxième ton par bémol*.

VAUSSENVILLE. *Voyez* **ROBERGER DE VAUSSENVILLE (LE).**

VAVASSEUR (Nicolas LE), maître des enfants de chœur de l'église cathédrale de Lisieux, et ensuite organiste de l'église Saint-Pierre de Caen, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer des *Canons à deux, trois, quatre, cinq et six voix;* Paris, Ballard, 1648, in-4°.

VAYER (LA MOTTE LE), *voyez* **MOTHE LE VAYER (François DE LA).**

VAZQUEZ (D. Juan), maître de chapelle de la cathédrale de Burgos, dans les premières années du seizième siècle, a laissé en manuscrit beaucoup de messes, de motets, et une grande quantité de *Vilhancicos* ou chants de Noel. On en trouve quelques-uns dans la *Silva de Sirenas*, de Henri de Valderavano, imprimée à Burgos, par Didier-Fernandez de Cordoue, 1542, in-fol.

VECCHI (Horace) (1). Suivant la chronique de Spaccini, Vecchi était âgé de cinquante-quatre ans lorsqu'il mourut en 1605, d'où il suit qu'il était né en 1551. On n'a aucun renseignement authentique sur les premières années de la vie de cet artiste : on sait seulement qu'il était ecclésiastique et conséquemment qu'il avait étudié dans un séminaire. On sait aussi que son maître de musique fut un moine servite de Modène, nommé Salvaltor Essenga, dont il existe un livre de *Madrigali* à quatre voix, imprimé à Venise par Antoine Gardane, en 1566. Dans ce même livre se trouve (p. 7) un madrigal de Vecchi, qui est vraisemblablement sa première composition. Tiraboschi a tiré des actes du chapitre de Correggio la preuve que Vecchi obtint un canonicat le 15 octobre 1586 dans la cathédrale de cette ville, et qu'il fut élevé à la dignité d'archidiacre le 29 juillet 1591. Il jouissait déjà alors d'une grande estime pour ses connaissance dans le plain-chant, car Angelo Gardano, éditeur du Graduel romain publié à Venise, en 1591, dit, dans la préface, que le chant de cette édition a été revu et corrigé par une commission instituée par l'autorité ecclésiastique et composée de Gabrieli (Jean), organiste de Saint-Marc de Venise, de maître Louis Balbi, directeur du chœur de l'église Saint-Antoine, à Padoue, et d'Horace Vecchi de Modène, chanoine de Correggio (2). Le désir

(1) M. Angelo Catelani (voyez ce nom) a donné, dans la *Gazzetta musicale di Milano*, une excellente monographie d'Horace Vecchi, dont il y a des tirés à part intitulés *Della Vita e della Opere di Orazio Vecchi*, Milano, *Tito, di Gio-Ricordi* (s. d.); in-8° de 86 pages, avec 3 pages in-4° de musique. Pour la notice de cette édition de la *Biographie universelle des musiciens*, j'ai puisé aux mêmes sources que M. Catelani ; mais le cadre de cette notice ne m'a pas permis d'entrer dans les discussions et dans les développements auxquels il s'est livré. J'ai emprunté à M. Catelani les titres exacts des œuvres de Vecchi, que je n'avais trouvés qu'en abrégé dans les catalogues.

(2) Quod quidem Graduale Romanum a multis præstantibus et primariis Italiæ viris musica præditis, in cantibus ipsis planis eruditissimis, revisum fuit, et in primis a R. D. Gabriele in ecclesia D. Marci Venetiarum organico, a R. D. Magistro Lodovico Balbo in Ecclesia

de mettre son talent en évidence dans un milieu plus vaste et plus animé que la petite ville de Correggio décida Vecchi à s'éloigner de celle-ci, après qu'il eut été élevé à la dignité d'archidiacre et à se fixer à Modène. Dès le commencement de 1595, il était déjà établi dans cette capitale du duché, car Spaccini rapporte que le 5 février de la même année, il fut frappé d'un coup de stylet par un inconnu ; mais, garanti par ses vêtements, il ne fut pas blessé (1). La cause de cet événement n'a pas été sue. Il paraît au surplus que Vecchi était d'humeur querelleuse ; car la même chronique nous apprend qu'il eut dans la même année une vive contestation avec certain personnage qui courtisait la femme de son frère, Girolamo Vecchi, et dans la chaleur de la dispute, il reçut deux coups de couteau à la tête, dont il guérit heureusement. Plus bizarre et plaisante fut la contestation qu'il eut le 21 mai 1596 avec l'organiste de l'église Saint-Augustin, à Modène, pendant qu'on célébrait la messe solennellement. Vecchi chantait accompagné par l'orgue : dans un certain endroit, il prétendit chanter seul et que l'orgue fît silence ; l'organiste, au contraire, voulait que ce fût le chanteur qui se tût et le laissâ jouer. Alors commença une lutte ridicule entre eux; car Vecchi éleva de plus en plus la voix pour faire dominer son chant, tandis que l'organiste ajoutait à chaque instant de nouveaux jeux pour étouffer la sonorité de l'organe du chanteur. Cette lutte devint à la fin si grotesque, que les fidèles éclatèrent de rire, ce qui causa un grand scandale.

La longue absence de Vecchi fut cause que le vice-roi de Reggio lui ôta son canonicat, suivant un acte authentique du 27 avril 1595, cité par Tiraboschi ; mais il en trouva bientôt la compensation dans la place de maître de chapelle de la cathédrale, qu'il obtint le 26 octobre 1596, après la mort de Guido Ferarri. Dans l'année suivante, il fit un voyage à Venise avec le comte Montecuculli, pour y publier quelques-unes de ses compositions, notamment *l'Amfiparnasso*, dont il sera parlé plus loin. En 1598, il ajouta aux avantages dont il jouissait la place de maître de chapelle de la cour et de professeur de musique des jeunes princes, avec un traitement annuel de quatre-vingts écus. On voit dans la chronique de Spaccini que, le 11 février et le 9 du même mois 1602, il y eut de grandes mascarades imaginées par lui et pour lesquelles il avait composé de la musique. En 1603, l'ambassadeur de l'empereur, qui était alors à Modène, obtint pour Vecchi du conseil de la commune une pension de cent livres par an, sous la condition qu'il continuerait de résider dans la ville et d'y exercer ses talents. Il est vraisemblable que ce fut au même ambassadeur qu'il fut redevable de l'honneur qu'il eut d'être appelé à la cour de l'empereur Rodolphe, ainsi qu'on le voit par son épitaphe, dans laquelle on voit aussi que le prince Octave Farnèse, duc de Parme, et l'archiduc Ferdinand lui donnèrent des témoignages de haute considération. Sur la demande du roi de Pologne, Vecchi écrivit quelques pièces de musique qu'il lui envoya, et reçut en récompense une belle médaille du poids de vingt-deux écus qu'il légua par son testament à un ami nommé Jean-Antoine Zanotti. Au mois d'octobre 1604, il eut le désagrément de se voir enlever la place de maître de chapelle de la cathédrale par les intrigues et l'ingratitude de son élève Geminiano Capilupi, à qui elle fut donnée (*voyez* CAPILUPI). Le chagrin que Vecchi en eut paraît avoir été la cause principale de sa mort. Il décéda le 19 septembre 1604, à l'âge de cinquante ans, laissant ce qu'il possédait à ses frères Jérôme et Louis Vecchi, à l'exception de ses livres, tableaux précieux et d'une collection de portraits de musiciens célèbres de son temps qu'il avait fait peindre par d'habiles artistes et qu'il laissa à son neveu Pierre-Jean Ingona, sous la condition qu'il donnerait à ses enfants le nom d'*Horace* et leur ferait étudier la musique. L'évêque de Modène envoya complimenter la famille de Vecchi à l'occasion de sa mort, en annonçant son intention de faire au défunt des obsèques magnifiques à ses dépens ; mais elles n'eurent pas lieu, parce que Vecchi avait ordonné par son testament qu'on l'inhumât sans pompe. Deux ans après, on lui éleva un beau monument qui avait été fait à Reggio par le sculpteur Pacchioni, et l'on y mit cette épitaphe :

D. O. M.

Horatius Vecchius, qui novis tum
musicis, tum poeticis rebus inveniendis
ita floruit. ut omnia
omnium tempor. ingenia faci-
le superarit, hoc tumulo

D. Antonii Patavini musices moderatore, et a R. D. Horatio de Vecchiis Mutinensis canonico Corrigiensi, a quibus omnibus conjunctim et separatim summo studio ac diligentia correctum fuit et emendatum.

(1) A hore 22. fu data una stiletada a Horatio Vecchio, musico eccellente di questi tempi, non s'è saputo da chi, et non ebbe male.

Quiescens excitatricem expectat tubam.
*Hic Octavio Farnesio, archiduci Q. Ferdinando Austriæ carissimus, cum armoniam primus comicæ facultati conjunxisset, totum terrarum orbem in sui admirationem traxit : tandem, pluribus in ecclesiis sacris choris præfectus, et a Radulfo imp. accersitus, ingravescente jam ætati recusato munere, ser*mi *duci cæsari estensi, propria in patria inserviens, angelicis concentibus præficiendus decessit.*
Anno M. DC. V. die XIX. men. februari.

Comme tous les maîtres de son temps, Vecchi écrivit des messes, des motets, des madrigaux à cinq et six voix, des canzonettes et dialogues à l'imitation de Croce et de Gastoldi ; mais l'ouvrage qui a rendu sa réputation populaire est une sorte de comédie en musique intitulée : *L'Amfiparnasso, commedia harmonica,* qui fut représentée à Modène, en 1594, et publiée à Venise trois ans après. Suivant Muratori (1), les premiers essais de Vecchi auraient précédé à Venise ceux qui furent faits à Florence vers le même temps pour la création de l'opéra sérieux (*voyez* Peri et Caccini), et cette invention immortaliserait à jamais son nom. L'opinion de ce savant n'a pour base qu'un passage de l'épitaphe rapportée ci-dessus. On y lit : *Qui harmoniam primus comicæ facultati conjunxit, et totum terrarum orbem in sui admirationem traxit.* Vecchi dit aussi dans la préface de son ouvrage : « Cette réunion de » comédie et de musique n'ayant pas été faite » par d'autres, que je sache, ni peut-être jamais imaginée, il sera facile d'y ajouter » beaucoup de choses pour lui donner la perfection ; si je ne suis pas loué de l'invention, au moins n'en pourrai-je être » blâmé (2). La plupart des auteurs, trompés par ces assertions, ont agité la priorité d'invention du style dramatique entre Vecchi et les musiciens de Florence et de Rome. Il y a ici deux choses à examiner, savoir, le fait en lui-même, et la nature de l'ouvrage du maître de chapelle de Modène. En ce qui touche l'application de la musique à la comédie, sans parler du *Sacrifizio* de Beccari, mis en musique par Alphonse Della Viola, et représenté en 1555, dont le genre n'est pas bien déterminé, on voit dans la *Dramaturgia* d'Allacci que la comédie pastorale en musique *I Pazzi amanti* fut représentée dans le palais du prince Grimani, à Venise, le 25 avril 1569 (1). Vecchi s'est donc trompé lorsqu'il a cru avoir été le premier qui fit l'application de la musique à la comédie. A l'égard du style, il n'y aucun rapport entre la musique de *l'Amfiparnasso* et celle des drames de Peri, de Caccini, ni même d'Emilio del Cavaliere. Ceux-ci paraissent véritablement les inventeurs du style récitatif, tandis que Vecchi n'a fait qu'une application du genre madrigalesque à l'action comique. On peut comprendre quelle est la conception de cet ouvrage par l'analyse d'une scène où le vieux Pantalon querelle son valet Pirolin (petit Pierre), en patois bergamasque. Ce valet gourmand, au lieu de se rendre à l'appel de son maître, lui répond de loin avec la bouche pleine des larcins qu'il a faits à la cuisine. Pantalon a beau crier : « Holà, Pirolin ! où » es-tu ? Pirolin ! Pirolin ! Pirolin ! ah ! voleur ! que fais-tu à la cuisine ? » — Pirolin répond : « Je m'emplis l'estomac avec des » oiseaux qui chantaient naguère : *Piripipi,* » *cucurucu !* » Eh bien, au lieu de deux interlocuteurs pour chanter cette scène bouffonne, Vecchi se sert, comme dans tout le reste de la pièce, d'un chœur composé de voix de soprano, de contralto, de ténor et de basse, qui dit alternativement les paroles des deux personnages. Lors même qu'un seul personnage est en scène, ce n'est ni un air, ni un récitatif qu'il chante, c'est un morceau à cinq voix qui se fait entendre sur les paroles que le poëte a mises dans sa bouche. Il y a loin de cette absurde conception, née de l'habitude du chant d'ensemble usité depuis plusieurs siècles, à la véritable création du chant dramatique, dont l'origine se trouve dans l'*Euridice* et dans la *Dafne*. *L'Amfiparnasso* n'est pas une véritable comédie ; cette vérité me paraît hors de contestation ; mais on ne peut méconnaître le caractère comique de plusieurs situations ; caractère qui disparaît par le chant collectif de Vecchi. Doué de hardiesse dans quelques-unes de ses conceptions, ce mu-

(1) *Della perfetta poesia*, L. III, C. 4, t. 34.

(2) Non essendo questo accopiamento di comedia e di musica piu stato fatto, ch' io mi sappia, da altri, e forse non immaginato, sarà facile aggiungere molte cose per dargli perfezione ; ed io dovrò essere se non lodato, almeno non biasimato dell' invenzione.

(1) Édition de Venise, 1755, p. 610.

sicien distingué en a manqué ici, et n'a compris le personnage comique que comme le chœur de la tragédie des anciens. M. Catelani a employé dix-sept pages de son intéressante notice à la discussion de la nature de *l'Amfiparnasso* : je regrette de ne pouvoir reproduire ici son érudite étude.

Les premières éditions des compositions d'Horace Vecchi n'ont point été connues jusqu'à ce jour; les plus anciennes indiquent des réimpressions. En voici la liste : 1° *Canzonette di Oratio Vecchi da Modena. Libro primo, a quattro voci. Novamento ristampate; in Venetia, appresso Angelo Gardano,* 1580, in-4°. Ce recueil contient vingt-deux pièces. Cette édition est la deuxième : la dédicace au comte Mario Bevilacqua n'est pas datée. Il y a des exemplaires qui portent la date de Venise, 1581, et dont la même dédicace est datée du 30 septembre : je ne crois pas à la réalité d'une édition nouvelle dans ces exemplaires; suivant mon opinion, il n'y a eu qu'un changement de frontispice; sorte d'artifice très-commun alors. L'édition sortie des presses du même éditeur en 1585, considérée par M. Catelani comme la quatrième, me paraît être la troisième. 2° *Canzonette di etc. Libro secondo, a quattro voci. Novamente poste in luce;* ibid., 1580, in-4°. Ce recueil contient vingt et une pièces. La seconde édition, publiée par le même, est datée de 1582 : j'en connais une autre de 1586. 3° *Canzonette di etc. Libro terzo, a quattro voci. Novamente poste in luce;* ibid., 1585, in-4°. C'est la première édition. La deuxième a paru à Milan, chez Simon Zini, en 1586, et Gardane en a donné une troisième à Venise, en 1593. 4° *Canzonette di etc. Libro quarto a 4 voci; Novamente posto in luce;* ibid.. 1590, in-4°. Il y en a une autre édition de Nuremberg, chez Gerlach, en 1594, et une troisième de Venise, 1608, in-4°. Les quatre livres de ces canzonettes ont été réunis et publiés à Nuremberg, chez Catherine Gerlach, en 1601. Pierre Phalèse, d'Anvers, en a donné aussi une édition sous ce titre : *Canzonette a 4 voci di Orazio Vecchi, con aggiunta di altri a 5, 4 e 3 voci del medesimo, nuovamente ristampate ed in un corpo ridotte,* 1611, in-4° obl. Il y a quatre-vingt-sept pièces dans ce recueil; elles sont suivies d'une *aggiunta* qui contient onze pièces, et d'une fantaisie à quatre instruments par le même auteur. Valentin Hausmann a donné une collection choisie des chansons à quatre voix de Vecchi, avec des paroles allemandes; ce recueil est intitulé : *Drey Classes der vierstimmigen Canzonetten, mit Unterlegung teutscher Text in Truck geben;* Nuremberg, 1601, in-4°. Pierre Negander, *cantor* à Géra, a donné aussi une traduction allemande des dernières chansons de Vecchi, sous ce titre : *XXIV ausserlesene vierstimmige Canzonetten mit schœnen teutschen Spræchen und Texten;* Géra, 1614, in-4°. 5° *Canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi novamente stampate. Libro primo; in Venetia appresso Angelo Gardano,* 1587, in-4°. Il y a vingt et une pièces dans ce recueil ; l'épître dédicatoire à Marc-Antoine Gonzaga, primicier de Mantoue, est datée de Correggio, le 15 octobre de cette année. 6° *Madrigali a sei voci d'Horatio Vecchi novamente stampati. Libro primo;* ibid., 1583, in-4°. Une seconde édition de ce recueil, qui contient dix-sept madrigaux, a été publiée à Milan, chez Tini, en 1588, et Gardane en a donné une troisième à Venise, en 1591. 7° *Madrigali a cinque voci di etc. novamente stampati. Libro primo;* ibid., 1589, in-4°. 8° *Madrigali a sei voci di etc. Libro secondo, con alcuni a sette, otto, nono et dieci novamente stampati;* ibid., 1591, in-4°. 9° *Selva di varie ricreatione di etc. nella quale si contingono varij soggetti, a 3, a 4, a 5, a 6, a 7, a 8, a 9, et a 10 voci, cioè Madrigali, Capricci, Balli, Arie, Justiniane, Canzonette, Fantasie, Serenate, Dialoghi, un Lotto-amoroso, con una Battaglia a diece* (sic) *nel fine, et accomodatovi la intavolatura di liuto alle Arie, ai Balli, et alle canzonette; Novamente composte, et date in luce;* ibid., 1590. 10° *Canzonette a tre voci di Horatio Vecchi et di Geminiano Capi-Lupi da Modona. Novamente poste in luce;* ibid., 1597. Ces canzonettes ont été réimprimées dans la même année, à Nuremberg, in-4°, chez Gerlach. Valentin Hausmann en a donné une traduction allemande, dans la même ville, en 1608, in-4°. 11° *Canzonette a 3 voci,* lib. 2; Venise, Angelo Gardano, 1599, in-4°. Il y a une édition de ce livre publiée à Milan, en 1611. 12° *Horatii Vecchii Mutinensis, Canonici Corigiensis, Lamentationes, cum quattuor* (sic) *paribus vocibus; Venetiis apud Angelum Gardanum,* 1587. 13° *Motecta Horatii Vecchii Mutinensis, Canonici Corigiensis, quaternis, quinis, senis et octonis vocibus, nunc primum in lucem edita. Serenissimo Principi Guglielmo Palatino Rheni comiti, et utriusque Bavariæ Duci etc. dicata;* ibid., 1590. Pierre Phalèse a donné une édition de ces

motets à Anvers, en 1608, in-4° obl. 14° *Sacrarum Cantionum* 5, 6, 7 *et* 8 *vocum*, lib. 2; *Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1597, in-4°. 15° *Cantiones sacræ* 6 *vocibus concinendæ;* Duaci, 1604, in-4°. On ne peut douter que ce recueil ne soit une réimpression. 16° *Convito Musicale di etc. a tre, quattro, cinque, sei, sette, et otto voci. Novamente composto, et dato in luce. Al Sereniss. Ferdinando Arciduca d'Austria, etc.; in Venetia appresso Angelo Gardano*, 1597. 17° *Hymni qui per totum annum in Ecclesia Romana concinuntur. Partim brevi stilo super plano cantu, partim proprium arte, ab Horatio Vecchio Mutinensi, Musices moderatore, apud Cæsarem Estensem Mutinæ Ducem, nuper elaborati. Cum quatuor vocibus. Nunc primum in lucem editi; Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1604. 18° *Le Veglie de Siena ovvero I varij humori della musica moderna a* 3, 4, 5 *e* 6 *voci; in Venetia, app. Ang. Gardano*, 1604, in-4°. Une autre édition de ces pièces a été publiée à Nuremberg, en 1605, in-4°, sous le titre de *Noctes ludicræ*. 19° *L'Amfiparnasso, comedia Harmonica d'Oratio Vecchi di Modena; in Venetia, appresso Angelo Gardano*, 1597. Une seconde édition de cet ouvrage a été publiée à Venise, *appresso Angelo Gardano et fratelli*, 1610. *L'Amfiparnasso* est divisé en trois actes, précédés d'un prologue, et chaque acte en plusieurs scènes. Les personnages sont : 1° *Pantalone;* 2° *Pedrolin*, son valet; 3° *Hortensia*, courtisane; 4° *Lelio*, amoureux de Nisa; 5° *Nisa;* 6° *Le docteur Gratiano;* 7° *Lucio*, amoureux d'Isabella; 8° *Isabella;* 9° *Le capitaine Cardon*, espagnol; 10° *Zane* (Jean), Bergamasque; 11° *Frulla*, valet de Lucio; 12° *Francatrippa*, valet de Pantalone; 13° Chœur de juifs, dans une maison voisine. J'ai mis en partition tout *l'Amfiparnasso*, d'après l'exemplaire de 1597, qui appartient à la Bibliothèque royale de Berlin. M. Catelani a joint à sa notice la partition de la première scène du deuxième acte, et Kiesewetter a publié le chœur des juifs travailleurs *Tik, Tak, Tok*, dans son livre de la *Destinée et nature de la musique mondaine*, etc. (Schicksale und Beschaffenheit der weltlichen Gesænges, etc.), n° 31. 20° *Horatii Vecchii Mutinensis Musicæ professoris celeberrimi Missarum senis et octonis vocibus. Liber primus. Per Paulum Brausium Mutinensem ejus discipulum amantissimum. Nunc primum in lucem editus; Venetiis, apud Angelum Gardanum et fratres*, 1607. Pierre Phalèse a réimprimé quelques-unes de ces messes dans le recueil intitulé : *Missæ senis et octonis vocibus ex celeberrimis auctoribus Horatio Vecchio aliisque collectæ; Antverpiæ*, 1612, in-4° obl. Les messes de Vecchi qui se trouvent dans cette collection sont : *Osculetur me*, et *Tu es Petrus*, à six, *In Resurrectione Domini*, à huit, et *Pro defunctis*, à huit. Cet ouvrage, ainsi que le suivant, ont été publiés, après la mort de Vecchi, d'après sa volonté exprimée dans son testament : Bravusi, son élève, fut chargé de ce soin. Il dédia ces ouvrages au conseil de la commune de Modène. Il dit, dans sa préface, qu'il est à regretter que la mort de Vecchi l'ait empêché de terminer un livre considérable qu'il avait entrepris et auquel il donnait le titre de *Poetica musicalis*. Il y expliquait avec clarté, dit Bravusi, tous les procédés de l'art de la composition, les formes nouvelles par lui-même inventées, l'usage régulier des consonnances et des dissonances, les licences, etc. Bravusi dit aussi que Vecchi a laissé en manuscrit des messes, des psaumes, des chants sacrés et profanes; mais, de tout cela, l'éditeur n'a publié que le premier livre des messes, et l'ouvrage suivant. 21° *Dialoghi a sette et otto voci. Del signor Horatio Vecchi da Modona. Da cantarsi, et concertarsi con ogni sorte di stromenti. Con la partitura delli Bassi continuati. Novamente stampati, et dati in luce; in Venetia, appresso Angelo Gardano et fratelli*. 1508.

La plupart des collections puisées dans les œuvres des musiciens les plus célèbres, et publiées à la fin du seizième siècle ou au commencement du dix-septième, contiennent des chansons ou des madrigaux de Vecchi; j'en ai trouvé particulièrement dans les recueils suivants : 1° *Sinfonia angelica, di diversi eccellentissimi musici a* 4, 5 *e* 6 *voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant e data in luce;* Anvers, P. Phalèse, 1594, in-4°. 2° *Melodia Olimpica di diversi eccellentissimi musici*, etc.; *ibid*. 1594, in-4° obl. 3° *Il Lauro verde, madrigali a* 6 *voci, composti da diversi eccellentissimi musici*, etc.; *ibid.*, 1591, in-4° obl. 4° *Il Trionfo di Dori, descritto da diversi et posto in musica da altrettanti autori a* 6 *voci;* Venise, Gardane, 1596, in-4°; Anvers, P. Phalèse, 1601, in-4° obl.; *ibid.*, 1614, in-4° obl. 5° *Madrigali pastorali a* 6 *voci descritti da diversi, e posti in musica da altrettranti musici;* Anvers, Phalèse, 1604, in-4° obl. 6° *De Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro di madrigali a* 5 *voci nuovamente composti et dati in*

luce; Venise, G. Vincenti, 1580, in-4°. 7° *La Muse da diversi autori a 5 voci;* dans le cinquième livre; Venise, Gardane, 1575. 8° *Il Trionfo di Musica a 6 voci.* Lib. 1; Venise, Scotto, 1579. 9° *Gli Amorosi ardori a 5 voci;* Venise, Gardane, 1583. 10° *Spoglia amorosa a 5 voci;* ibid., 1592.

VECCHI (Orfeo), prêtre, et maître de chapelle de l'église Sainte-Marie della Scala, à Milan, naquit dans cette ville, vers 1540, et mourut en 1613. Il a publié vingt-quatre œuvres de messes, motets, psaumes et chansons depuis quatre jusqu'à huit voix. On a de sa composition, imprimé à Anvers : 1° *Cantiones sacræ sex vocum,* lib. 3, 1603, in-4°. 2° *Cantiones sacræ quinque vocum,* lib. 1, 1610, in-4°. 3° *Salmi intieri a cinque voci, che si cantano alli vespri nelle solennità de tutto l'anno, con doui* (sic) *Magnificat, Falsi Bordoni et le quattro Antifone par la Compietà. Nuovamente ristampati. In Milano appresso Filippo Lomazzo,* 1614, in-4°. 4° *Motectorum quæ in communi Sanctorum quatuor vocum concin. Liber primus. Mediolani, par Aug. Trabatino,* 1603. Les archives de musique de la cathédrale de Milan contiennent les ouvrages d'Orfeo Vecchi dont voici la liste : 1° Motets pour le commun des Saints, à quatre voix avec partition; 2° cinq livres de motets à cinq voix avec partition; 3° choix de madrigaux arrangés en motets à cinq voix; 4° trois livres de motets à six voix, dont le troisième avec partition; 5° sept psaumes à six voix avec basse continue; 6° un livre de messes à quatre voix; 7° un *idem* à cinq voix; 8° deux *idem* à cinq voix avec basse continue; 9° messes, motets, psaumes, magnificat et faux bourdons à huit; 10° vêpres entières à cinq voix avec basse continue; 11° *Magnificat* des huit tons et à versets avec basse continue; 12° faux-bourdons à quatre, cinq et huit voix avec *Magnificat* à quatre et cinq, et *Te Deum* avec basse continue; 13° Hymnes suivant l'usage romain avec les complies, les antiennes et les litanies à quatre avec basse; 14° Hymnes suivant le rit ambrosien avec basse.

VECCHI (Lorenzo), prêtre attaché à l'église métropolitaine de Bologne, et maître de chapelle, naquit dans cette ville, en 1566. Il a publié plusieurs œuvres de motets et de messes, qui ont été imprimés à Venise, chez Gardane, en 1605 et 1607, in-4°. Je ne connais que l'œuvre qui a pour titre : *Missæ a otto voci libro* 1°. Venise, Angelo Gardane, 1605, in-4°.

VECOLI (Pierre), compositeur, né à Lucques, vers le milieu du seizième siècle, fut attaché à la chapelle des ducs de Savoie. On a imprimé de sa composition : *Madrigali a cinque voci,* Turin, 1581, in-4°.

VECOLI (Regolo), compositeur napolitain, né dans la première moitié du seizième siècle, paraît avoir vécu quelque temps à Lyon. Il a publié : 1° *Canzonette alla napoletana a 3, 4, 5 et 6 voci,* Venise, 1569, in-4°. 2° *Madrigali a 5 voci,* Lyon, Clément Baudin, 1577, in-4° obl.

VEESENMEYER (Georges), théologien allemand et savant littérateur, est mort à Ulm, le 6 avril 1833. Au nombre de ses écrits, on remarque une dissertation intitulée : *Versuch einer Geschichte des deutschen Kirchengesanges in der Ulmischen Kirche* (Essai d'une histoire du chant évangélique allemand dans l'église d'Ulm), Ulm, 1798, in-4° de douze pages.

VEGGIO (Claude), contrepointiste italien, vers le milieu du seizième siècle, a publié *Il primo libro di madrigali a 4 voci, con la gionta de sei altri di Archadelt della misura a breve;* Venise, Jérôme Scotto, 1540, réimprimé dans la même ville en 1545, in-4° obl.

VEICHTNER (François-Adam), violoniste allemand et compositeur, naquit vraisemblablement en Prusse, vers 1745, et fut élève de François Benda, à Potsdam. Ayant été nommé maître de chapelle du duc de Courlande, il obtint ensuite un congé pour voyager en Italie, et brilla dans les concerts de Milan. De retour à Mittau, il y vécut jusqu'à l'époque de la dissolution de la chapelle du duc, puis se rendit à Pétersbourg, où il mourut. On a imprimé de sa composition : 1° Quatre symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux bassons et deux cors, op. 1, Leipsick, Sommer (1770). 2° Symphonies russes à huit parties, Leipsick, Hartknoch. 3° Concerto pour violon principal, violons, alto, basse continue et basse de *ripieno,* ib. (1771). 4° Trois quatuors pour deux violons, viole et basse, op. 3, Pétersbourg (1802). 5° Vingt-quatre fantaisies pour violon et basse, op. 7, lib. 1 et 2, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Vingt-quatre sonates pour violon et basse, op. 8, liv. 1, 2, 3, 4, *ibid.* 7° Air russe varié, suivi d'un caprice, op. 9, *ibid.* Veichtner a laissé en manuscrit : 1° *La Transfiguration de Jésus-Christ,* oratorio à quatre voix et orchestre. 2° Hymne à Dieu, *idem.* 3° *Céphale et Procris,* cantate. 4° Deux divertissements pour orchestre complet.

VEIT (Wenzel-Henri), compositeur de l'époque actuelle, est né le 19 janvier 1806, à Kzepnitz, village de la Bohême. A six ans il reçut les premières leçons de piano du maître d'école du village; peu de temps après il fréquenta les cours du gymnase de Leitmeritz, et continua en même temps avec zèle l'étude de la musique. En 1821, son père l'envoya à l'université de Prague; mais ayant perdu ses parents, le jeune Veit se vit dans la nécessité d'abandonner ses études et de donner des leçons de musique pour vivre. Plus tard cependant il reprit ses cours de droit, et après avoir subi les examens, il entra dans la magistrature, en 1831. En 1841, il s'est fixé à Aix-la-Chapelle et y est devenu directeur de musique d'une société de chœur. On a gravé de sa composition, à Prague : 1° Quintettes pour deux violons, alto et deux violoncelles, op. 1 et 2. 2° Quatuors pour deux violons et deux violoncelles, op. 3, 4, 5, 7, 15. 3° Nocturne pour le piano, op. 6. 4° Polonaise *idem*, op. 11, 5° *Ave maris stella*, à trois voix et orchestre, op. 9. 6° Six quatuors pour quatre voix d'hommes, op. 12. 7° Plusieurs cahiers de chants avec accompagnement. Une ouverture de concert de sa composition a été exécutée à Prague en diverses circonstances, à Leipsick, en 1841, et à Cologne en 1844.

VELASCO (D. Francisco), musicien espagnol du seizième siècle, fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Santiago, en 1578. Mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut au commencement de 1579. Ce maître a laissé en manuscrit des messes, des motets et des *villancicos* ou chants de Noël.

VELASCO (Nicolas-Diaz), musicien au service du roi d'Espagne Philippe IV, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un système de tablature pour la guitare, sous ce titre : *Nuevo modo de cifra para taner la guitarra con variedad y perfection*, etc , Naples, Égide Longo, 1640, in-4°.

VELLA (P. DA), violoniste et compositeur, né à Malte, vécut à Paris vers le milieu du dix-huitième siècle, et y publia : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1 (1768). 2° Six quatuors pour trois violons et basse.

VELLUTI (Jean-Baptiste), le dernier sopraniste célèbre de l'Italie, naquit à Monterone, dans la Marche d'Ancône, en 1781. Il était âgé de quatorze ans lorsque l'abbé Calpi, maître de chant à Ravenne, se chargea de son éducation musicale et le prit dans sa maison pour surveiller ses études. Après six années d'exercices de solfége et de vocalisation, Velluti commença sa carrière théâtrale, dans l'automne de 1800, à Forli, et la continua pendant deux ou trois ans sur les petits théâtres de la Romagne. Arrivé à Rome, au carnaval de 1805, il y fit admirer la beauté de sa voix et l'expression de son chant dans *la Selvaggia*, de Nicolini. Deux ans après, il retourna dans la même ville et se fit la réputation de premier chanteur de son époque dans le *Trajano*, du même compositeur. A l'automne de 1807, il fut appelé au théâtre Saint-Charles de Naples, et y fit une vive sensation. Pendant le carnaval et le carême de 1809, il brilla à *la Scala* de Milan, dans le *Coriolano*, de Nicolini, et dans l'*Ifigenia in Aulide*, de Federici. De là il alla à Turin, puis retourna à Milan, en 1810, et fut engagé pour le théâtre de Vienne, en 1812. De retour en Italie, il chanta à Venise avec un succès prodigieux, puis reparut à Milan, en 1814, dans le *Quinto Fabio* de Nicolini, avec la Correa et David. Dans les années 1825 et 1826, il chanta au théâtre du Roi, à Londres, et eut, pour chaque saison de cinq mois, un traitement de 2,300 livres sterling (environ 57 mille francs). En 1829, il fit un second voyage en Angleterre; mais sa voix ayant perdu son éclat, il n'y trouva pas d'engagement; depuis lors il s'est retiré dans sa patrie, où il est mort dans les premiers jours de février 1861, à l'âge de quatre-vingts ans.

VENEGAS (Louis), né à Hinestrosa, dans la Castille, a écrit un traité de tablature et de composition, intitulé : *Trattado de Cifra nueva para tecla, harpa y viguela, canto llano, de organo, y contrapunto;* Alcala de Henarez, 1557, in-fol.

VENERI (Grégoire), compositeur, né à Rome, vers le milieu du seizième siècle, fit ses études musicales dans cette ville. Il s'est fait connaître par un œuvre qui a pour titre : *Armonia di Venere. Madrigali a* 5 *voci, ed in fine due, con un Eco a* 8 *voci; Bracciano, per Andrea Fei* (sans date).

VENINI (l'abbé François), né en 1738, sur les bords du lac de Como, près de cette ville, entra d'abord dans la congrégation des frères de la doctrine chrétienne, et enseigna les mathématiques à Parme dans leur institut; mais il en sortit ensuite, et se rendit à Aix, où il fut attaché à l'évêché, en qualité d'abbé séculier. Les événements de la révolution ayant obligé Venini à retourner en Italie, il se fixa à Milan, et y fut nommé membre de l'Académie des sciences de l'Institut du

royaume d'Italie. Il mourut dans cette ville, en 1820, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. On a de ce savant un écrit intitulé : *Dissertazione sui principii dell' armonia musicale e poetica, e sulla loro applicazione alla teoria e alla pratica della versificazione italiana ;* Parigi, Molini, 1784, gr. in-8° de cent soixante-cinq pages. Le même libraire a publié une deuxième édition de cet écrit, en 1798, sans nom de lieu et sans date, gr. in-8°. Ce bon ouvrage est divisé en cinq chapitres ; les deux premiers ont été réimprimés dans les *Opuscoli scelti di Milano* (t. IX, p. 132-159), sous le titre : *Dell' armonia musicale.*

VENOUSE (le prince de). *Voyez* **GESUALDO** (Charles).

VENSKY (Georges), docteur en théologie et recteur à Bunzlau, naquit à Gommern (Saxe), au commencement du dix-huitième siècle. Amateur de musique distingué, il fut membre de la société de Mizler (*voyez* ce nom), et fournit à l'écrit périodique de celui-ci, intitulé *Bibliothèque musicale* (Musikalisch Bibliothek), deux dissertations concernant la musique et la notation des Hébreux t. III, p. 666-684).

VENTO (Ivo DE), musicien espagnol, fut attaché au service du duc Guillaume de Bavière, et vécut à Munich, dans la seconde moitié du seizième siècle. Massimo Trojano dit (1) que cet artiste était troisième organiste de la cour de Bavière, en 1568, et qu'il alternait par semaine, pour son service, avec ses collègues *Giuseppe*, de Lucques, et Jean-Baptiste Marsolino. Il ne vivait plus en 1593, ou il avait obtenu sa retraite, car il ne figure plus dans l'état des artistes de la chapelle ducale de Munich dressé dans cette même année. Sa dernière publication est de 1591. Les œuvres connues d'Ivo de Vento sont : 1° *Cantiones sacræ seu Mottectæ quatuor vocum ;* Munich, Adam Berg, 1569, in-4° obl. 2° *Latinæ Cantiones, quas vulgo Motecta vocant, quinque vocum, suavissima melodia, etiam instrumentis musicis attemperatæ ; nunc primum in lucem editæ ; Monachii, per Adamum Berg*, 1570, in-4° obl. 3° *Newe teutsche Lieder mit 4, 5 und 6 Stimmen ;* Munich, Adam Berg, 1570, in-4° obl. 3° (*bis*) *Teutsche Lieder von 4 Stimmen, nebst zwey Dialogis, einem von 8 und den andern von 7 Stimmen* (Chansons allemandes à quatre voix, avec deux dialogues dont un à huit voix et l'autre à sept) ; *ibid.*, 1571, in-4° obl. 4° *Neue teutsche Lieder mit drey Stimmen, lieblich zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles chansons allemandes à trois voix, agréables à chanter et à jouer sur toute espèce d'instruments) ; *ibid.*, 1572, in-4° obl. 6° *Neue teutsche Lieder mit drey Stimmen welche lieblich zu singen und auf allerley instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles chansons allemandes à trois voix, lesquelles sont agréables à chanter et à jouer sur toutes sortes d'instruments) ; *ibid.*, 1573, in-4° obl. 7° *Mutetæ aliquot sacræ quatuor vocum, quæ cum vivæ voci, tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt ;* ibid., 1574, in-4° obl. 8° *Teutsche Liedlein mit drey Stimmen zu singen und zu gebrauche auf allerley instrumenten* (Petites chansons allemandes à trois voix etc.) ; *ibid.*, 1576, in-4° obl. 9° Cinq motets, deux madrigaux, deux chansons françaises et quatre chansons allemandes, à cinq et à huit voix ; *ibid.*, 1576, in-4° obl. 10° *Neue teutsche geistliche und weltliche Lieder mit fünf Stimmen, zu singen*, etc. (Nouvelles chansons allemandes, spirituelles et mondaines, pour chanter à cinq voix, etc.) ; *ibid.*, 1582, in-4° obl. 11° *Newe teutsche Lieder mit drey Stimmen* (Nouvelles chansons allemandes à trois voix) ; *ibid.*, 1591, in-4° obl.

VENTO (Matthias), compositeur, né à Naples, en 1739, fit ses études musicales au conservatoire de Loreto, et commença sa réputation par les opéras suivants : 1° *Il Bacio*. 2° *La Conquista del Messico*. 3° *Demofoonte*. 4° *Sofonisba*, et 5° *La Vestale*. Appelé à Londres, en 1763, il y publia de la musique de clavecin et des canzonettes italiennes qui eurent du succès. En 1771, il écrivit *Artaserse*, pour la société harmonique (*Harmonic meeting*), établie en opposition à l'Opéra et dirigée par Giardini : cet ouvrage ne réussit pas. Vento gagnait beaucoup d'argent et vivait avec beaucoup de parcimonie, ce qui fit croire qu'il était riche ; cependant lorsqu'il mourut, en 1777, on ne put rien trouver de ce qu'il avait amassé, et sa femme ainsi que sa mère n'eurent d'autre ressource, pour vivre, que le travail de leurs mains. On a gravé de la composition de Vento à Paris et à Londres : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1. 2° Six trios pour clavecin, op. 2. 3° Six sonates pour clavecin, op. 4. 4° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 5. 5° Six *idem*, op. 6. 6° Six *idem*, op. 7. 7° Six *idem*, op. 8. 8° Six *idem*, op. 9. 9° Six *idem*, op. 12. 10° Six can-

(1) *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati, etc.*, p. 66, Voyez Trojano.

zonettes italiennes pour une et deux voix, op. 3. 11° Six *idem*. op. 10.

VENTURELLI (Joseph), compositeur et organiste, naquit à Rubiera dans le duché de Modène, en 1711, et mourut à Modène, le 31 mai 1775, à l'âge de soixante-quatre ans. Riccardo Broschi (*voyez* ce nom) avait été son maître de contrepoint. Devenu habile dans l'art d'écrire, Venturelli composa, à l'âge de vingt-deux ans, une messe à quatre voix avec instruments, qui fut exécutée en 1733 dans la cathédrale de Modène et commença sa réputation. Toutefois, plus savant musicien qu'homme de génie, il échoua bientôt après dans l'entreprise d'un *Stabat Mater* à trois voix avec instruments, qu'il croyait destiné à balancer la renommée de celui de Pergolèse et qui ne réussit pas; ce qui n'empêcha pas que le duc Rinaldo le chargea de mettre en musique *La Passione di Gesu Cristo,* de Métastase, à quatre voix et instruments. Cet ouvrage fut exécuté à la cour en 1735. En 1741, Venturelli fit représenter au théâtre de Modène l'opéra bouffe intitulé : *Il Matrimonio disgraziato*. Il y donna aussi, en 1755, *La Moglie alla moda,* intermède à deux personnages dans la forme alors en vogue. Cet artiste a laissé en manuscrit un grand nombre d'airs écrits pour être introduits dans divers opéras, beaucoup de psaumes, Hymnes, *Tantum ergo*, motets, messes, cantates, symphonies et concertos pour divers instruments. En 1774, un an avant sa mort, il voulut tenter un nouvel essai de lutte avec le génie de Pergolèse, et écrivit un second *Stabat Mater* à trois voix et instruments, qui fut plus malheureux encore que le premier.

VENUA (Frédéric-Marc-Antoine), violoniste et compositeur, né à Paris en 1788, d'une famille italienne, commença l'étude de la musique dès ses premières années. En 1800, il fut admis au Conservatoire de cette ville comme élève de Baillot, pour le violon. Le départ de cet artiste célèbre pour la Russie ayant laissé son élève abandonné à lui-même, les parents de M. Venua profitèrent des relations rétablies entre la France et l'Angleterre par la courte paix d'Amiens, et allèrent se fixer à Londres en 1803. Leur fils y reçut des leçons de composition de son compatriote Lanza (*voyez* ce nom), et eut quelques conseils de Winter. Devenu chef d'orchestre pour les ballets au théâtre du Roi, à Londres, M. Venua fut chargé de la composition de la musique des pièces de ce genre et resta en possession de cet emploi pendant une longue suite d'années. Au nombre de ses ouvrages, on remarque le ballet de *Flore et Zéphire* (de Didelot), qui fut joué à l'Opéra de Paris en 1816, et obtint un succès de vogue pendant plusieurs années. M. Venua n'a cessé d'habiter Londres pendant environ soixante ans et y a joui de beaucoup d'estime.

VÉNY (Auguste), né le 30 septembre 1801 à Méru (département de l'Oise), fut admis au Conservatoire de Paris, le 12 avril 1816, comme élève de M. Vogt pour le hautbois, et fit, sous la direction de M. Barbereau, des études de contrepoint et de fugue. En 1818, il obtint au concours le second prix de hautbois; le premier ne lui fut pas décerné, quoiqu'il soit resté dans la classe de son professeur jusqu'en 1823. En 1819, il entra à l'orchestre de l'Opéra italien en qualité de second hautbois, et en 1822 il passa à celui de l'Opéra dans la même position : il y resta jusqu'en 1842, où il prit sa retraite. Cet artiste s'est particulièrement distingué par la manière de jouer le cor anglais, dont il avait fait une étude spéciale. On a de lui deux livres de mélanges pour hautbois et piano concertants, sous le titre de *Souvenirs des Bouffes;* Paris, Henri Lemoine. Il a publié aussi une *Fantaisie pour hautbois et piano sur des thèmes de Richard,* ibid.; *Fantaisie sur le Roi d'Yvetot;* Paris, Meissonnier; et *Fantaisie pour hautbois ou cor anglais et piano sur les thèmes de Régine;* Paris, Brandus.

VERACINI (Antoine), violoniste, né à Florence, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié de sa composition : 1° *Sonate a tre, due violini e violone, o arciliuto col basso continuo per l'organo,* op. 1, Florence, 1662; cet ouvrage a été réimprimé à Amsterdam chez Roger, in-4° obl. 2° *Sonate da Chiesa a violino e violoncello o basso continuo,* op. 2; Amsterdam, Roger. 3° *Sonate da camera a due violini e violone, o arciliuto col basso continuo per cembalo,* op. 3, ibid.

VERACINI (François-Marie), neveu du précédent et son élève, fut considéré en Italie comme le plus habile violoniste de son temps, après la mort de Corelli. Il naquit à Florence vers l'année 1685. A l'âge de vingt-neuf ans, il se rendit à Venise et s'y fit entendre avec un si brillant succès, que Tartini, désespérant de lutter contre lui avec quelque avantage, se retira à Ancône, pour s'y livrer à de nouvelles études (*voyez* Tartini). Dans la même année (1714), Veracini fit un premier voyage à Londres et y joua dans les entr'actes de l'Opéra. Il y fit la plus vive sensation, et y vécut pendant

deux ans considéré comme un prodige d'habileté. Arrivé à Dresde en 1720, il obtint les titres de compositeur et de virtuose de la musique particulière du roi de Pologne. Malheureusement son orgueil, égal à son talent, blessa dans plusieurs occasions l'amour-propre des artistes de cette musique, particulièrement de Pisendel, maître de concerts du roi. Celui-ci résolut de se venger, et fit étudier avec soin un de ses concertos par un des plus médiocres violonistes de l'orchestre, jusqu'à ce qu'il le jouât parfaitement; puis, suivant l'usage de cette époque, il porta, devant le roi, le défi à Veracini de jouer ce concerto à première vue. Le virtuose se tira honorablement de cette épreuve, mais le ripiéniste le joua après lui avec la sûreté et le fini qu'on ne peut avoir dans un solo qu'après l'avoir étudié. L'humiliation que Veracini en éprouva fut si vive, qu'il tomba sérieusement malade. Dans un accès de de fièvre chaude, il se jeta par la fenêtre de sa chambre, le 13 août 1722, et fut assez heureux pour ne se casser que la jambe. Après sa guérison, il s'éloigna de Dresde, et se rendit à Prague, où il entra au service du comte de Kinsky. Après un long séjour en Bohême, il alla de nouveau en Angleterre, et donna des concerts à Londres, en 1736; mais il n'y eut plus le même succès. On lui trouva le style vieux, et la comparaison de son talent avec celui de Geminiani ne lui fut pas favorable. De retour en Italie, en 1747, il se retira près de Pise, dans une modeste demeure, et y mourut vers 1750. On a gravé à Dresde et à Amsterdam deux recueils de douze sonates pour violon et basse de sa composition. Il a laissé aussi en manuscrit quelques concertos, et des symphonies pour deux violons, viole, violoncelle et basse continue pour le clavecin.

VERBONNET, musicien vraisemblement belge, de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième, fut élève de Jean Okeghem, ainsi que nous l'apprennent ces vers de Guillaume Crétin (*voyez* OKEGHEM), dont Guillaume Crespel a fait une déploration en musique :

Agricola, Verbonnet, Prioris,
Josquin Desprez, Gaspar, Brumel, Compère,
Ne parlez plus de joyeux chants ne ris,
Mais composez ung *Ne recorderis*,
Pour lamenter nostre maistre et bon père.

Le nom de Verbonnet ne serait connu que par ces vers, et l'on ne saurait rien de son mérite, si un morceau de sa composition, à quatre voix, n'avait été conservé dans le rarissime recueil qui a pour titre : *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum, etc... à sex usque ad duas voces; Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat*, 1540, petit in-8° obl.

VERDELOT (PHILIPPE), compositeur belge, né vers la fin du quinzième siècle, avait déjà de la célébrité en Italie, dès 1526, puisque, dans cette même année, parut à Rome, chez Jacques Junte, un recueil dont il sera parlé plus loin, lequel contient un motet à quatre voix de cet artiste. En France, il était également renommé avant 1530, car Pierre Attaingnant mit à cette époque quelques-unes des compositions de Verdelot dans ses recueils de motets et de chansons des plus célèbres musiciens qui vécurent sous le règne de François I^er^. On n'a que des renseignements insuffisants sur les emplois de ce musicien, jusqu'au moment où cette notice est écrite. M. Caffi (*Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco, etc.*, t. II, p. 31) dit qu'il a trouvé son nom dans la liste des simples chanteurs de la cathédrale de Venise. Suivant Vasari (Vie des peintres), Verdelot aurait été maître de chapelle de la seigneurie de Venise; mais il ne le fut jamais. Guicciardini le place, dans sa *Description des Pays-Bas*, au nombre des artistes belges qui avaient cessé de vivre en 1567. Verdelot a vécu à Florence, au moins pendant un certain temps, car Cosme Bartoli dit de lui, dans ses *Ragionamenti academici sopra alcuni luoghi difficili di Dante* (lib. III, fol. 36) : « ... Et » déjà vous savez qu'à Florence Verdelot était » mon grand ami. Je désirerais dire de lui, si » je n'étais retenu par l'amitié qui nous unis- » sait, qu'il y eut, comme véritablement il » y a, une infinité de ses compositions de mu- » sique qui, aujourd'hui encore, font naître » l'admiration des compositeurs les plus expé- » rimentés (1). » Mais si le séjour de Verdelot à Florence, vers 1530-1540, n'est pas douteux, il n'en est pas de même à l'égard de la position qu'il y occupa. On ne trouve aucune mention de lui dans les livres de Poccianti et de Negri sur les écrivains florentins. Zarlino, Pierre Ponzio et Vincent Galileo ne parlent de Verdelot qu'avec la plus grande estime; ce dernier lui donne la qualification d'*excellent*, dans son *Fronimo*, et y reproduit deux morceaux tirés de ses œuvres et ar-

(1) ..... Et già sapete che in Firenze Verdelotto era mio amicissimo del quale io ardirei di dire, se io non avessi rispetto alla amicitia, che havevano insieme, che ci fussino, come in vero ci sono, infiniti composizioni di musica, che ancor hoggi fanno maravigliare i piu giudiziosi compositori che si sieno.

rangés en tablature de luth; mais aucun de ces auteurs ne fournit de renseignements sur la situation dans laquelle vécut en Italie le célèbre musicien belge.

Les recueils de compositions de cet artiste sont devenus fort rares, et ce qu'on en trouve est presque toujours incomplet de quelque voix, quoiqu'il en ait été fait de nombreuses éditions qui prouvent la vogue dont ces ouvrages ont joui, et l'usage universel qu'on en a fait. Il existe, sans aucun doute, des éditions des madrigaux à quatre ou cinq voix de Verdelot antérieures à 1536, mais on n'en trouve de trace dans aucun catalogue venu à ma connaissance. L'existence de ces éditions est démontrée par un livre de tablature de luth qui se trouve à la Bibliothèque impériale de Vienne et qui a pour titre : *Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel liuto, intavolati per Messer Adriano, novamente stampato;* sans nom de ville, mais avec la date de 1536 et les initiales O. S. M. (*Octavien Scotto de Monza*, imprimeur de musique à Venise. *Voyez* Scotto). Il est évident que cette tablature n'a été faite qu'après la publication des madrigaux de Verdelot, pour les voix. Les plus anciennes éditions connues aujourd'hui sont celles-ci : 1° *Verdelotto, Madrigali à 4 voci. In Venetia, par Ottaviano Scotto,* 1537, in-4° obl. (on en trouve un exemplaire à la bibliothèque du Conservatoire de Bologne). 2° *Il secondo libro de Madrigali di Verdelotto insieme con alcuni altri bellissimi Madrigali di Adriano* (Willaert) *et di Constantio Festa.* Sans nom de lieu, 1537. Ce recueil contient vingt-cinq madrigaux. Il est à la Bibliothèque royale de Munich. 3° *Il terzo libro di Madrigali di Verdelotto.* Sans nom de lieu, 1537 (à la même bibliothèque). 4° *Dei Madrigali di Verdelotto et d'altri autori a cinque voci libro secondo.* Sans nom de lieu, 1538 (vingt-deux madrigaux. A la même bibliothèque). Bien que ces recueils soient sans nom de ville, les caractères de musique sont évidemment ceux dont s'est servi à Venise Ottaviano Scotto, et l'on ne peut douter qu'ils ne soient sortis de ses presses. 5° *Verdelot. La piu divina et piu bella musica, che se udisse giamai delli presenti Madrigali a sei voci. Composti per lo eccellentissimo Verdelot, et altri musici, non più stampati, et con ogni diligentia corretti. Novamente posti in luce.* 1541. *Venetiis, apud Ant. Gardane,* petit in-4° obl. (trente et un madrigaux). 6° *Le dotte et eccellentissime compositioni dei Madrigali di Verdelot, a cinque voci, et da diversi perfettissimi musici fatte. Novamente ristampate, et con ogni diligentia corrette. Excudebat Venetiis, apud Ant. Gardane,* 1541, petit in-4° obl. (quarante-trois madrigaux). 7° *Di Verdelot tutti li Madrigali del primo et secondo libro, a quattro voci. Novamente ristampati, et da molti errori emendati. Con la giunta dei Madrigali a cinque voci del medesimo autore. Aggiuntovi ancora altri Madrigali novamente composti da Messer Adriano* (Willaert); *et de altri eccellentissimi musici. Venetiis, apud Antonium Gardane,* 1541. Petit in-4° obl. (soixante-huit madrigaux). Une autre édition des deux premiers livres de madrigaux à quatre voix de Verdelot avec les madrigaux à cinq voix avait été publiée en 1540 chez Jérôme Scotto, à Venise, sous un titre exactement semblable. 8° *Verdelot. A quattro voci. Venetiis, apud Ant. Gardane,* 1541. Petit in-4° obl. (trente-six madrigaux; c'est un choix de pièces des deux premiers livres à quatre voix). 9° *Madrigali di diversi autori. Venetia appresso Antonio Gardane,* 1540, petit in-4° obl. Ce recueil n'est qu'une nouvelle édition du n° 5, quoique l'imprimeur n'ait pas mis au frontispice *nuovamente ristampati.* Le même éditeur en a donné une troisième édition en 1561, in-4° obl. Antoine Gardane a donné aussi de nouvelles éditions des deux premiers livres de madrigaux à quatre voix de Verdelot, en 1556 et 1560. Il y a enfin une édition des mêmes livres réunis sous ce titre : *Tutti li Madrigali del Verdelot a 4 voci, corretti da Claudio da Corregio. Venetia, presso Claudio da Correggio,* 1566, in-4°. 10° *Philippi Verdeloti Electiones diversorum Mottettorum distinctæ quatuor vocibus, nunc primum in lucem missæ. Et quorundam musicantium aliorum Meditationes musices dulcissimæ. Venetiis, apud Antonium Gardanum,* 1549, in-4° obl. Ce recueil de motets de Verdelot est le seul que je connaisse, quoiqu'il en ait écrit un grand nombre répandus dans les recueils publiés en France, en Belgique, en Italie et en Allemagne. Parmi ces recueils, on remarque ceux-ci : 1° *Motetti del Fiore. Primus Liber cum quatuor vocibus. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento,* 1532, in-4°. — 2° Idem. *Liber secundus quatuor vocibus.* Sans nom de lieu et sans date (Lyon, Jacques Moderne, 1535). — 3° *Liber primus, quinque et viginti musicales quatuor vocum Motetos complectitur. Parisiis, apud Petrum Attaingnant,* 1534. — 4° *Liber secundus:*

quatuor et viginti musicales quatuor vocum Motetos habet; ibid., 1534. — 5° *Liber tertius viginti musicales quinque, sex vel octo vocum motetos habet;* ibid., 1534. — 6° *Liber quartus: XXIX musicales quatuor, vel quinque parium vocum modulos habet;* ibid., 1534. — 7° *Liber decimus: Passiones Dominice in Ramis palmarum, veneris sancte; nec non lectiones feriarum quinte, sexte ac sabbati hebdomade sancte;* ibid., 1534. — 8° *Liber undecimus. XXVI musicales habet modulos quatuor et quinque vocibus editos;* ibid., 1534. — 9° *Novum et insigne opus musicum sex, quinque et quatuor vocum*, etc.; *Noribergæ, arte Hieronymi Graphei*, 1537. — 10° *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum. Tomus primus. D. Georgio Forstero selectore Imprimebat Petreius Norimbergæ*, 1540. — 11° *Evangelia Dominicorum festorum dierum musicis numeris pulcherrime comprehensa et ornata. Tomi sex. Noribergæ in officina Johannis Montani et Ulrici Neuberi*, 1554, in-4° obl. — 12° *Psalmorum selectorum a præstantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmonia quatuor, quinque et sex vocum redactorum;* ibid., 1553, *Tomi quatuor.* — 13° *Le neufvième livre auquel sont contenues trente et huyt chansons musicales à quatre parties nouvellement imprimées, à Paris, par Pierre Attaignant*, 1529, in-8° obl. La collection de musique d'anciens auteurs en partition qui se trouve à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, sous le nom de *Collection Eler*, renferme un motet à cinq voix du même auteur (*Si bona suscepimus*), et le canon à huit voix : *Qui dira la peine.* On trouve des messes de Verdelot dans le volume 38e des archives de la chapelle pontificale de Rome, en manuscrit. Un motet à quatre voix de ce musicien (*Tanto tempore vobiscum*) est contenu dans un beau manuscrit de la bibliothèque de Cambrai, coté 124. On trouve aussi le nom de Verdelot avec son prénom dans une collection qui a pour titre : *Le dixiesme livre des chansons à quatre parties contenant la bataille de Clément Jannequin, avecq la cinquiesme partie de Philippe Verdelot si placet, et deux chasses de lièvre à quatre parties et le chant des oiseaux à trois.* Imprimées à Anvers par Tilman Susato, imprimeur et correcteur de musique, demeurant auprès de la Nouvelle Bourse, l'an 1545, in-4°. Une messe de Verdelot à quatre voix, intitulée *Philomena,* se trouve dans un recueil qui a pour titre : *Missarum quinque liber primus, cum quatuor vocibus ex diversis authoribus excellentissimis noviter in unum congestus. Venetiis, apud Hieronymum Scotum*, 1544.

VERDI (Joseph), compositeur dramatique, est né le 9 octobre 1814, à Busseto, bourg du duché de Parme, à six lieues environ de cette ville, et autant de Plaisance. Un organiste de cette localité, nommé *Provesi,* lui donna les premières leçons de musique et l'initia aux éléments de l'harmonie. Après quelques années employées en essais de composition, où son instinct avait plus de part que l'insuffisant enseignement de son professeur, Verdi comprit la nécessité d'une instruction plus solide, dont il n'espérait trouver la source que dans une grande ville; mais né d'une famille peu aisée, il ne pouvait obtenir d'elle les ressources nécessaires pour y vivre pendant le temps de ses études. Cependant il touchait à sa dix-neuvième année, et il n'y avait pas de temps à perdre pour atteindre son but. Ce fut alors qu'un de ses concitoyens, M. Antonio Barezzi, persuadé qu'il y avait dans ce jeune homme une célébrité future, lui offrit de pourvoir à son entretien jusqu'au moment où lui-même se créerait des moyens d'existence par son talent. Touché de cette offre généreuse, Verdi accepta avec reconnaissance et se rendit à Milan, où il arriva dans l'été de 1833. Il s'était proposé d'entrer au Conservatoire de cette ville; mais il n'y fut pas admis. On a pris plus tard occasion de cette circonstance pour faire une de ces sorties si fréquentes contre les conservatoires et les écoles; car cette niaiserie est un des lieux communs de la critique vulgaire. Ceux qui ont intenté ce procès au Conservatoire de Milan ignorent que son chef était alors Francesco Basili, un des derniers maîtres produits par la grande école du dix-huitième siècle, et artiste de grande valeur (*voyez* Basili). Il est à peu près certain que Basili chercha dans l'aspect de Verdi quelque indication de ses facultés d'artiste; car c'est par là qu'un chef d'école peut, dans la plupart des cas, apprécier les chances d'avenir d'un élève aspirant : or pour quiconque a vu l'auteur de *Rigoletto* et d'*il Trovatore*, ou seulement son portrait, il est évident que jamais physionomie de compositeur ne fut moins révélatrice du talent. Cet extérieur glacé, cette impassibilité des traits et de l'attitude, ces lèvres minces, cet ensemble d'acier, peuvent bien indiquer l'intelligence; un diplomate pourrait être caché là-dessous; mais personne n'y pourrait découvrir ces mouvements passionnés de l'âme qui, seuls, président à la

création des belles œuvres du plus émouvant des arts. N'ayant pas été reçu dans les classes d'harmonie et de composition du Conservatoire, Verdi choisit pour maître Lavigna (*voyez* ce nom), alors *maestro al cembalo* du théâtre de *la Scala*. Comme la plupart des maîtres de cette époque, Lavigna avait une méthode d'enseignement toute pratique : il faisait écrire par son élève des morceaux sur divers sujets, et il se bornait à en corriger les fautes. Après trois années d'études de ce genre, Verdi écrivit de la musique de piano, des marches et pas redoublés pour musique militaire, des ouvertures (*sinfonie*), des sérénades, des cantates, des morceaux de chant, un *Stabat Mater* et quelques autres morceaux de musique religieuse : tout cela est resté inédit.

Le début de sa carrière de compositeur dramatique se fit le 17 novembre 1839, au théâtre de la Scala de Milan, par *Oberto conte di San Bonifazio*, opéra rempli de réminiscences des ouvrages de Bellini, particulièrement de la *Norma*, et en général mal écrit, mais où il y avait quelques bonnes choses empreintes de caractère dramatique, entre autres un quatuor au second acte, qui décida le succès de l'ouvrage. Dans ce morceau même, il y a bien des maladresses d'écolier, par exemple des successions d'accords parfaits majeurs montant d'un degré, où se trouvent réunies toutes les fautes de tonalité qu'on puisse accumuler ; mais le sentiment est énergique et l'effet scénique entraînant : il n'en faut pas davantage pour le public qui n'entend rien aux finesses de l'art. *Un Giorno di regno*, traduit du vaudeville français *Le faux Stanislas*, fut le second opéra écrit par Verdi. Représenté au théâtre de *la Scala*, au mois de décembre 1840, il tomba et ne fut donné qu'une fois. Le correspondant de la *Gazette générale de musique de Leipsick*, rendant un compte sommaire de cet ouvrage, le définit *un bazar de réminiscences*. Après le naufrage de cette partition, Verdi éprouva un moment de découragement ; cependant il accepta du poëte Solera le livret de *Nabucodonosor*, qui venait d'être refusé par *Nicolaï*, de Berlin, dont le *Templario* avait obtenu récemment de brillants succès à Turin, à Gênes et à Milan. Représenté au mois de mars 1842, *Nabucodonosor* répara brillamment l'échec d'*Un Giorno di regno* : il fut le premier fondement de la renommée de l'artiste. Un certain caractère grandiose se fait remarquer dans cet ouvrage. Quand je l'entendis à Paris, où Ronconi se montrait excellent dans le rôle principal, je crus à l'avenir du jeune compositeur, en dépit des réminiscences de formes et d'idées prises çà et là, surtout dans Rossini et Donizetti, et de certaines vulgarités dans les cabalettes. Les choses originales, véritablement trouvées, n'y sont pas abondantes ; mais j'y trouvais assez d'heureux effets d'opposition de rhythmes et de coloris, pour espérer d'un compositeur de vingt-huit ans des conceptions plus complètes, lorsque l'expérience aurait développé, fortifié ses qualités personnelles. Après le *Nabucodonosor* vint l'opéra *I Lombardi alla prima Crociata*, représenté à Milan au mois de février 1843. Le succès eut encore plus d'éclat que celui de l'ouvrage précédent. Les mêmes qualités, les mêmes défauts s'y trouvent à peu près dans les mêmes proportions ; cependant il y a dans les *Lombardi* quelques morceaux d'une touche plus ferme que dans l'autre, particulièrement le trio final *Qual voluttà trascorrere*, qui a toujours fait naître l'enthousiasme des spectateurs italiens. *L'Ernani*, qui succéda aux *Lombardi*, fut représenté à Venise, dans le mois de mars 1844. C'est un des ouvrages du maître travaillés avec les soins les plus minutieux et dans lesquels son intelligence de l'effet scénique s'est manifestée de la manière la plus évidente. Le charme y est absent, comme dans ses productions précédentes ; mais la force dramatique n'y fait pas défaut ; elle y tombe même dans l'exagération qui est inhérente à sa manière, et l'on y sent une certaine tendance violente et révolutionnaire qui répond à la disposition des esprits en Italie à l'époque où l'ouvrage fut produit. De là le succès général d'*Ernani* sur les scènes de la Péninsule ; succès que cette partition ne trouva pas alors dans le reste de l'Europe.

Inférieur à l'*Ernani*, le drame musical *I due Foscari*, représenté au théâtre *Argentina* de Rome au mois de novembre 1844, fut froidement accueilli. Il se releva plus tard et fut joué sur la plupart des scènes italiennes, mais sans faire naître jamais de bien vives sympathies. Cet opéra fut, pour Verdi, le commencement d'une phase peu fortunée dans sa carrière dramatique, car il fut suivi de *Giovanna d'Arco*, joué à Milan, au mois de février 1845, et qui tomba ; de l'*Alzira*, jouée sans succès au théâtre *San Carlo* de Naples, dans la même année ; de l'*Attila*, faible production donnée à Venise, au mois de mars 1846, et qui n'eut qu'une courte existence à la scène ; de *Macbeth*, mauvais ouvrage écrit pour Florence, représenté au mois de mars

1847, et presque aussitôt oublié; enfin, d'*I Masnadieri,* partition écrite pour Londres, où elle fut mise en scène sans succès, au mois de juillet 1847. Après cette dernière chute, Verdi se rendit à Paris, où il était engagé pour arranger sa partition des *Lombardi* en opéra français; travail malheureux qui a donné pour résultat *Jérusalem*, joué à l'Opéra au mois de novembre de la même année, et dans lequel, dénaturant une de ses meilleures productions, transportant les morceaux de la situation pour laquelle ils avaient été faits dans d'autres où ils perdent leur signification, le compositeur a intercalé des choses prises dans d'autres partitions, ou des morceaux nouveaux. Au nombre de ces choses nouvelles est la scène monstrueuse et révoltante de la dégradation de Gaston par la main du bourreau, où se trouve un air mal fait, dépourvu d'art, dans lequel une longue phrase de peu de valeur est répétée trois fois de la même manière, en montant chaque fois d'un ton. Cette pauvreté de conception, condamnée dans les anciennes écoles d'Italie, était désignée autrefois par le nom de *rosalie*. Le professeur A. Basevi, qui connaît l'art et dont on ne peut méconnaître la bienveillance pour Verdi, a dit de cet ouvrage (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, p. 131) : « Sous la forme de *Jérusalem*, les » *Lombardi* sont à peine reconnaissables, » ayant perdu leur fraîcheur et leur beauté. » Il en devait être ainsi quand on réfléchit » que, par la transformation opérée, les » pensées et les meilleures scènes sont » changées et altérées; que l'action est trans- » portée d'un climat sous un autre; que » beaucoup de bons morceaux ont disparu ou » sont mutilés; que quelques-uns ont été » privés de la vie et de l'énergie qui se trouve » dans d'autres; de telle sorte qu'il en résulte » un travail bouffi, décousu, et privé du co- » loris, qui est un des plus grands mérites des » *Lombardi* (1). » En dépit de ces défauts, auxquels j'en pourrais ajouter plusieurs autres, l'administration de l'Opéra fit un succès momentané à la triste conception de *Jérusalem*, et Verdi retourna en Italie. Il n'avait pas fini avec sa mauvaise veine théâtrale; car *Il Corsaro*, joué à Trieste au mois d'octobre 1848, fit un *fiasco*; la *Battaglia de Legnano*, représentée à Rome, au mois de janvier 1849, n'eut qu'un moment d'existence et tomba dans les autres villes; enfin *Stiffelio*, joué à Trieste au mois de novembre 1850, ne réussit pas. Avant ce dernier ouvrage, Verdi avait donné à Naples, au mois de décembre 1849, *Luisa Miller*, production supérieure à toutes celles qu'il avait mises en scène depuis 1844. On y trouve un quintette, à la fin du premier acte, qui est une des meilleures choses écrites par le compositeur. La partition de *Luisa Miller* est restée au nombre de ses succès en Italie.

L'année 1851 marqua une transformation dans la manière de Verdi et commença l'époque de sa popularité hors de sa patrie. Ce fut au mois de mars de cette année qu'il donna son *Rigoletto* à Venise. Il y a dans cet ouvrage des traits de mélodie mieux sentis que dans ses productions précédentes : je dis *des traits* parce que le sentiment de la mélodie pure n'est souvent que fugitif dans ses partitions; jamais il n'en fait la base d'un morceau entier. Sa phrase, en général, est courte; elle se complète par des procédés de facture ou par des lieux communs. Dans *Rigoletto* se rencontrent çà et là des phrases d'un bon sentiment. L'air de *Rigoletto* au second acte et le duo qui le suit ont le caractère dramatique, ainsi que le quatuor du troisième acte. Après *Rigoletto* vint *il Trovatore*, représenté à Rome, dans le mois de janvier 1853. La scène du *Miserere* a fait la fortune de cet opéra; non que le *Miserere* en lui-même ait beaucoup de nouveauté, mais le caractère de la cantilène est touchant, et l'angoisse de Léonore est bien exprimée. Dans son ensemble, cette partition est fort inégale et l'on y sent des réminiscences de Bellini et de Donizetti. *La Traviata*, jouée à Venise, au mois de mars 1853, tomba le premier soir, se releva ensuite et finit par devenir en Italie un des ouvrages les plus populaires de Verdi. A l'étranger, il a moins réussi. *Les Vêpres siciliennes*, écrites pour l'Opéra de Paris, et représentées le 13 juin 1855, furent assez froidement accueillies. La partition est mieux écrite que la plupart des ouvrages du même auteur; l'instrumentation est brillante, mais l'inspiration manque presque partout. Du reste, en écrivant pour Paris, Verdi ne changea pas sa manière : *Les Vêpres sici-*

(1) Sotto il sembiante della *Jerusalem*, *I Lombardi* sono appena riconoscibili per la perduta loro freschezza ed avvenenza. E così doveva succedere quando si rifletta che, per la operata trasformazione, si mutarono ed alterarono i pensieri e le scene migliori; venne trasportata l'azione sotto un altro cielo; molti buoni pezzi disparvero o rimasero mutilati; ed alcuni furono privati di quella vita ed energia che trovasi negli altri; di modo che resultò un lavoro gonfio, sconnesso, e senza quel colorito, che forma il pregio maggiore de' *Lombardi*.

liennes ne sont qu'un médiocre opéra italien porté sur la scène française.

De retour en Italie après la représentation des *Vêpres siciliennes*, Verdi écrivit pour Venise *Simone Boccanegra*, dans lequel il tenta un essai de musique de *l'avenir*, à la manière allemande de *l'époque actuelle*, autant qu'en peut faire un Italien : cette fantaisie ne lui réussit pas, car l'ouvrage tomba au théâtre de la Fenice, le 12 mars 1856; il ne fut pas mieux accueilli ailleurs, à l'exception de Naples, où il eut quelques représentations. Verdi refit ensuite son *Stiffelio* pour la foire de Rimini, sous le titre d'*Aroldo*. Du prêtre (*Stiffelio*), son poëte fit un guerrier (*Aroldo*), et la musique faite pour le premier s'adapta tout aussi bien à l'autre. Quelques morceaux de la première forme disparurent ; d'autres furent modifiés, et le quatrième acte fut refait en entier. L'ouvrage ainsi façonné fut joué au mois d'août 1857. La présence du compositeur à la première représentation procura des applaudissements à cette deuxième édition de son œuvre : mais *Aroldo* ne parut dans aucune autre ville de l'Italie. *Un Ballo in maschera*, écrit pour Naples, en 1858, ne put y être représenté, par les empêchements de la censure. Cet ouvrage ne fut joué qu'en 1859, à Rome, au théâtre *Apollo*. La manière du compositeur s'y rapproche de *la Traviata*. En somme, la musique de cet opéra est inférieure à celle de *Rigoletto* et du *Trovatore*. Le dernier ouvrage de Verdi, jusqu'au moment où cette notice est écrite (1864), est *la Forza del destino*, composé pour Pétersbourg, et représenté sans succès en 1863. La cour de Russie lui montra bienveillante et gracieuse pour le compositeur ; mais il n'en fut pas de même du public et surtout des artistes, irrités par les brusqueries et le ton dédaigneux qui sont dans les habitudes du maître.

Quelle que soit l'opinion qu'on ait du talent de Verdi et de la valeur de ses productions, on ne peut méconnaître la popularité dont il jouit. Les circonstances lui ont été favorables, car, dans l'espace de vingt-cinq ans, il n'a pas rencontré dans sa patrie un artiste de mérite avec qui il eût quelque lutte à soutenir. M. Basevi a fait, dans son livre sur l'œuvre de Verdi, le compte des opéras écrits et représentés en Italie depuis 1842 jusqu'en 1857, c'est-à-dire, dans l'espace de quinze ans : il s'élève à *six cent quarante et un!* dont aucun n'a pu vivre et dont on ne sait plus même les titres. Verdi a triomphé sans combattre, si ce n'est contre l'opinion des connaisseurs, qui ne lui était pas favorable. Homme d'intelligence, il ne se mit pas en peine de l'opposition qu'il trouva de ce côté, et se dit que les gens de goût sont toujours en si petit nombre, qu'ils ne peuvent ni *faire*, ni empêcher le succès. Il avait jugé son époque et son pays (car c'est un penseur), et il comprit que le temps des conditions du beau dans l'art était passé. Celui des émotions nerveuses était venu : ce fut à elles qu'il s'adressa. L'examen attentif de ses partitions ne permet pas de doute à cet égard. Tout y est combiné pour l'effet, et presque toujours pour l'effet exagéré, violent, exubérant : l'unisson des voix, le staccato de l'orchestre; la fréquence des mutations de mouvements, les rhythmes pressés et persistants, les voix vibrantes et jetées dans leurs régions les plus élevées, les contrastes de coloris incessants; tout, dans cette musique, s'adresse aux sens. Rarement on y trouve quelque aliment pour l'élévation de la pensée; plus rarement encore pour le sentiment et la véritable expression. Verdi n'a été inventeur ni par l'idée, ni par la forme : son originalité consiste dans l'excès des moyens, lequel arrive au but qu'il se propose et souvent enlève l'auditoire.

Basevi, critique consciencieux, bienveillant, et dont les expressions laudatives pour l'auteur des *Lombardi* et du *Trovatore* sont souvent trop accentuées, distingue quatre manières dans l'œuvre du compositeur, et, à propos de la quatrième, il arrive à cette singulière conclusion : « Quant à ce qui est de l'art, je crois » que si Verdi, avec son quatrième style, s'efforçait de ne pas sacrifier la mélodie, mais, » l'associant mieux à l'harmonie, l'adaptant » avec plus de circonspection à la voix humaine, et faisant un meilleur emploi des divers instruments de l'orchestre, la rendait » plus agréable et expressive; si, outre cela, il » s'attachait à élargir les formes musicales, » sans négliger, mais cultivant avec amour le » récitatif, il couronnerait dignement son » œuvre (1). » S'il manque tout cela pour couronner cette œuvre, on voit ce qui reste; c'est ce

(1) Quanto all'opera, io tengo che se il Verdi, con questo suo quarto stile, si sforzasse a non sacrificare punto la melodia, ma associandola meglio all' armonia, adattandola con più circospezione alla voce umana, facendo meglio spiccare i varj strumenti dell' orchestra, la rendesse più gradita ed espressiva; e che oltre a ciò ponesse ogni suo studio ad ingrandire i quadri musicali, senza trascurare, anzi coltivando con amore il recitativo, egli avrebbe coronato degnamente l'opera sua (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, 1859, 1 vol. in-8, p. 283.)

que j'ai dit : des effets d'excitation nerveuse.

De notre temps, la popularité ne va guère sans la fortune : Verdi est un des exemples de cette association : il possède aujourd'hui de grands revenus et une propriété que son éditeur et ami, M. Léon Escudier, estime avoir une étendue de deux lieues (1). Outre cela, Verdi a enrichi les entrepreneurs de théâtres et ses éditeurs. Ne soyons donc pas étonnés si ceux-ci se sont crus obligés de me maudire et de m'insulter quand je n'ai pas partagé leur enthousiasme : leur reconnaissance ne pouvait moins faire. Verdi est membre de la chambre des députés du royaume d'Italie ; il est décoré de plusieurs ordres. L'Académie des beaux-arts de l'Institut de France l'a nommé l'un de ses membres associés, en remplacement de Meyerbeer, décédé.

VERDIGUIER (Jean), né à Paris, le 11 avril 1778, entra au Conservatoire de cette ville à l'époque de sa création, et y devint élève de Gaviniés pour le violon. Le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours de l'an VII (1799). Admis à l'orchestre de l'Opéra en 1804, il s'est retiré en 1830, après vingt-cinq ans de service. On a gravé sous son nom : 1° Trois duos concertants pour deux violons, op. 1 ; Paris, Gambaro. 2° Trois sonates pour le violon avec basse, op. 2 ; Paris, Sieber.

VERDONCK (Corneille), compositeur belge, né à Turnhout, dans la Campine, en 1564, eut pour maître de contrepoint Séverin Cornet, de Valenciennes. Doué d'un génie heureux pour la musique, sa réputation égala bientôt celle des plus habiles compositeurs de son temps. Il passa la plus grande partie de sa vie à Anvers, d'abord au service de Corneille de Prun, magistrat et trésorier de la ville, puis à celui de Jean-Charles de Cordes, gouverneur de Wichelen et de Serscamp. A sa mort, arrivée le 4 juillet 1625, il fut enterré au couvent des Carmélites, et son dernier protecteur lui érigea un tombeau avec une épitaphe honorable. Les compositions qu'on connaît de lui sont : 1° *Magnificat 5 vocum* ; Anvers, 1585. 2° *Poésies françaises de divers auteurs, mises en musique à cinq parties avec une chanson à dix* ; ibid., 1599, in-4°. 3° *Madrigali a 6 voci* ; ibid., 1603, in-4°. 4° *Madrigali a 6 voci, lib. 2* ; ibid., 1604, in-4°, réimprimés dans la même année à Cologne, in-4°. 5° *Madrigali a 9 voci* ; Anvers, 1604, in-4°.

VERDYEN (Chrétien-Émile), actuellement (1864) capitaine au 11me régiment d'infanterie belge, né à Louvain, le 5 mai 1827, a commencé ses études musicales au Conservatoire de Liége et les a terminées au Conservatoire de Bruxelles. Cet amateur a écrit la musique des opéras intitulés : *Royal régiment ; Maître Pancrace*, joué à Ypres, le 17 janvier 1861 ; *le Fou du roi*, représenté au théâtre de Liége, le 22 mars 1858 ; *Baudouin Bras-de-fer*, en trois actes et cinq tableaux. On connaît aussi du capitaine Verdyen une messe solennelle à six voix, chœur et orchestre et des cantates de circonstance. Il a beaucoup contribué à la culture du chant en chœur dans son régiment.

VERGILE (Polydore), historien, né en 1470, à Urbino, embrassa l'état ecclésiastique, et enseigna les belles-lettres à Bologne. Chargé d'une mission en Angleterre par le pape Alexandre VI, il s'y rendit, et fut en grande faveur près des rois Henri VII et Henri VIII, qui lui accordèrent des bénéfices. L'affaiblissement de sa santé, après cinquante ans de séjour en Angleterre, lui fit désirer de retourner en Italie ; il en obtint la permission, en 1550, et se fixa dans sa ville natale, où il mourut le 18 avril 1555. Dans son traité *De Inventoribus rerum*, dont les trois premiers livres parurent à Venise, en 1499, in-4°, et dont la première édition complète, en huit livres, fut publiée à Bâle, en 1521, in-folio, Polydore Vergile traite (chapitres XIV et XV du premier livre) de l'invention de la musique et de quelques instruments, entre autres de l'orgue ; mais ce qu'il en dit est de peu d'utilité pour l'histoire de l'art.

VERHEYEN (Pierre) (1), compositeur, né à Gand, en 1750, était fils d'un chantre de l'église Saint-Bavon. Léonard Boutmy (*voyez* ce nom), alors à Gand, lui donna les premières leçons de musique. Placé ensuite par son père dans une école à Maestricht pour y faire ses études, son penchant décidé pour l'art les lui fit négliger. De retour à Gand, il y reprit ses études musicales, puis il fut employé comme premier ténor à la cathédrale de Bruges, où il fit ses premiers essais dans la composition de plusieurs psaumes et d'une messe. Doué d'une bonne voix de ténor, il prit la résolution d'abandonner sa position peu avantageuse de la cathédrale de Bruges, pour suivre la carrière du théâtre comme chanteur et comme compositeur. Après avoir parcouru la Flandre, le Nord de la France et la Hollande, il fut at-

(1) *Mes Souvenirs*. Paris, 1863, p. 85.

(1) Je suis redevable à l'obligeance de M. Xavier Van Elewyck des renseignements qui ont servi à la rédaction de cette notice.

taché par Witzthumb au théâtre de Bruxelles. Ce fut sous la direction de ce maître qu'il fit des études régulières d'harmonie et de composition, qu'il termina plus tard près de F. Krafft (*voyez* ce nom), maître de chapelle de la cathédrale de Gand, lorsque cet artiste célèbre l'eut fait engager comme ténor solo de cette église. Verheyen occupait cette position, en 1786, et avait aussi le titre de compositeur ordinaire de la musique du prince de Lobkowitz, évêque de Gand, ainsi qu'on le voit par le titre d'une espèce de cantate dont il avait composé la musique, pour la profession d'une religieuse du couvent de l'hôpital d'Audenarde. Vers le même temps, il se maria et accepta la place de chef d'orchestre à Maestricht. Revenu à Gand vers 1790, il y obtint la place de maître de chapelle de l'église Sainte-Pharaïlde. Il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car les églises furent fermées après l'invasion de la Belgique par les armées françaises. Il embrassa alors avec ardeur les opinions révolutionnaires et se fit nommer, en 1793, organiste du *temple de la Raison*. Ce fut en cette qualité qu'il composa et dirigea l'exécution d'un *Hymne à l'Être suprême*. Cependant il connut bientôt les horreurs de la misère et fut obligé de solliciter un modeste emploi à la direction générale du département de l'Escaut : ce fut à cette époque qu'il écrivit la musique de l'Opéra flamand *De Jaght party van Hendrick IV* (La partie de chasse de Henri IV), l'opéra-comique français *le Jardin d'amour*, des pantomimes en plusieurs actes, qui furent représentées au théâtre de Gand, cinq quatuors pour des instruments à cordes, et environ cinquante romances, dont six ont été publiées en un cahier. Après que les églises eurent été rendues au culte catholique, Verheyen se remit à la composition de la musique sacrée et y déploya une prodigieuse activité. Un de ses plus beaux ouvrages en ce genre est la messe de *Requiem* qu'il écrivit à la demande de la Société des beaux-arts de Gand, pour le service funèbre que cette Société fit célébrer, en 1810, à la mémoire de Joseph Haydn. En 1816, la même Société ayant mis au concours la composition d'une cantate sur la bataille de Waterloo, le premier prix fut décerné *ex æquo* à Suremont d'Anvers et à Verheyen. Malheureusement les grands travaux de musique d'église de cet artiste ne lui rapportaient aucune indemnité ; il languissait dans le besoin et les secours qu'il recevait de la Société des beaux-arts étaient à peu près sa seule ressource. Le chagrin qu'il eut d'une position si précaire, et l'inquiétude que lui inspirait l'avenir de ses enfants, finirent par porter atteinte à sa santé, et le conduisirent au tombeau, le 11 janvier 1819. Ce fut encore la Société des beaux-arts qui lui rendit un dernier hommage, en faisant célébrer solennellement ses obsèques à l'église Saint-Jacques. Au nombre des œuvres de Verheyen, on compte sa messe de *Requiem*, quinze messes à grand orchestre, douze messes avec orgue et petit orchestre, six *Laudate pueri*, quatre *Dixit*, trois *Confitebor*, deux *Beatus vir*, trois *Te Deum* (toutes ces œuvres sont à grand orchestre), ainsi que quatre *Audite cœli*, trente élévations, neuf Lamentations de Jérémie, un *Sanctæ Crucis*, un *Vexilla regis*, quatre *Salve Regina*, cinq *Alma*, trois *Ave Regina*, trois *Regina cœli*, l'oratorio de *la Mort du Christ*, *Stabat Mater*, *O crux ave spes unica*, plusieurs messes en faux-bourdon, etc. Telle est l'œuvre immense d'un artiste de mérite dont l'existence fut si peu fortunée.

VERHULST (Jean-J.-H.), le plus remarquable compositeur hollandais de l'époque actuelle, est né à La Haye, le 19 mars 1816. Dès ses premières années, son penchant pour la musique se manifesta et son désir de se livrer à l'étude de cet art persista malgré l'opposition de sa famille. Vaincus enfin par sa persévérance, ses parents consentirent à le laisser entrer au Conservatoire de sa ville natale en 1826, dans l'année même de la fondation de cette institution. Il était alors âgé de dix ans. A treize ans, il était grand lecteur de musique et il passa dans la classe d'harmonie, dont le professeur était F. Volcke (*voyez* ce nom), qui croyait avoir simplifié l'étude de cette science en la réduisant à la connaissance de *quarante-deux accords !* Cette singulière simplicité fit, pendant quelque temps, le désespoir de Verhulst. Le découragement commençait à s'emparer de son esprit, quand les *Traités d'harmonie* et de *haute composition* de Reicha tombèrent dans ses mains. Il les lut rapidement, et la méthode toute pratique développée dans ces ouvrages dissipa ses incertitudes : il ne fut plus question des quarante-deux accords de Volcke. Un peu plus tard, lorsque son talent de violoniste fut assez avancé pour qu'il allât prendre place dans l'orchestre, il trouva dans Charles-Louis Hanssens, qui en était le chef, un guide qui rectifia quelques-unes de ses idées de théorie. Une intime liaison s'établit entre les deux artistes. Verhulst était né de parents catholiques, qui l'avaient élevé dans la pratique et dans la foi

de cette religion : ses premières aspirations eurent pour objet la musique religieuse ; il écrivit deux messes, un *Te Deum* et un *Veni Creator*. La musique instrumentale fixa aussi son attention, et il composa un quatuor pour instruments à cordes, dont il exécuta la partie de premier violon dans un des concerts de la société *de Toonkunst*, et qui obtint un brillant succès. Un peu plus tard, cette société couronna et publia un *O salutaris hostia* de sa composition, pour des voix d'hommes, un *Tantum ergo*, pour chœur et orchestre, et sa première *Ouverture* (en *si* bémol). Un peu plus tard encore, cette même société mit au concours une autre ouverture avec des entr'actes et des chœurs, pour une tragédie : ce fut encore l'ouvrage de Verhulst qui fut couronné et publié. Lorsque Mendelssohn alla prendre les bains de mer de Scheveningen, en 1836, Lubeck, directeur du Conservatoire de La Haye, mit sous ses yeux quelques-unes des compositions du jeune artiste, et ce maître, frappé des qualités qu'il y découvrit, autorisa Lubeck à lui envoyer à Leipsick l'élève de son école.

Au mois de mai 1837, Verhulst, alors âgé de 21 ans, se mit en route pour l'Allemagne, le cœur ému à l'idée de ses rapports futurs avec Mendelssohn ; mais, arrivé à Cologne, il apprit avec un profond chagrin que ce maître venait de s'éloigner de Leipsick pour aller se marier à Francfort, et que son absence se prolongerait jusqu'à l'hiver. Incertain du parti qu'il avait à prendre en cette circonstance, Verhulst hésitait, lorsque Jules Becher (*voyez* ce nom) lui donna le conseil de rester à Cologne et d'y attendre le retour de Mendelssohn à Leipsick. Il lui fit faire la connaissance de Joseph Klein (*voyez* ce nom), qui lui proposa de lui faire recommencer ses études de contrepoint d'après la méthode de son frère, Bernard Klein. Verhulst se laissa persuader d'abord ; mais cette méthode lente, qui commence par les premiers éléments, marche à pas de tortue, et ne laisse apercevoir le but qu'après plusieurs années de patience et de travail, cette méthode, dis-je, n'était pas de son goût ; il n'était pas d'ailleurs dans les conditions où les études de ce genre peuvent être utiles. Il avait déjà produit, ses travaux avaient été couronnés, et le désir de produire de nouveau et d'élargir sa sphère d'action le préoccupait seul. Après quelques mois d'ennui de ce genre de travail, il s'enfuit à La Haye. Il y reçut bientôt après une lettre de son ami, M. Hanssens, qui l'engageait à se rendre à Paris et lui offrait une place dans l'orchestre du *Casino-Paganini*, dont il était le chef. Désireux de se retrouver près de lui, Verhulst partit aussitôt et prit sa route par Bruxelles. Arrivé dans cette ville, il y apprit que le Casino-Paganini avait cessé d'exister. Une nouvelle lettre de Hanssens vint l'engager à l'attendre à Bruxelles ; mais, dans ce moment même, la guerre semblait près d'éclater entre la Belgique et la Hollande. Verhulst était à peine depuis une semaine dans la capitale de la Belgique, lorsque le directeur de la police lui signifia que, s'il n'avait pas quitté cette ville avant la fin du jour, il le ferait conduire à la frontière par les gendarmes. Il l'informait en même temps qu'il trouverait son passeport à Quiévrain. Verhulst se mit immédiatement en route pour Paris, où il resta quelques mois, étudiant la situation de la musique française dans les théâtres et dans les concerts. Une lettre de sa famille vint lui donner le conseil de se rendre sans délai à Leipsick, où il continuerait de recevoir le subside qui lui était alloué. Il partit aussitôt pour cette ville, où il arriva le 12 janvier 1838.

Là, tout changea d'aspect pour lui. Mendelssohn, chez qui il se rendit dès le jour même de son arrivée, lui fit le meilleur accueil. Après avoir pris connaissance des compositions du jeune artiste, il lui demanda d'écrire un *Kyrie* à quatre voix, puis un autre chœur sur le texte *Inclina, Domine*, qui, plus tard, est devenu l'offertoire de sa messe, œuvre 20. Frappé de la facilité avec laquelle ces morceaux furent composés ainsi que de leur mérite, Mendelssohn lui dit ces paroles remarquables : « Vous » n'avez plus rien à apprendre. Si vous voulez » rester ici et si vous avez tant de confiance en » moi, je verrai vos ouvrages et je vous en » dirai mon opinion. Vous me direz également » la vôtre sur mes compositions. » Traité ainsi en véritable artiste par un homme de si grande valeur, Verhulst prit confiance et se mit au travail avec ardeur. C'est à cette époque qu'appartiennent les deux remarquables quatuors qu'il dédia à Mendelssohn, sa troisième ouverture et son *intermezzo* d'orchestre intitulé *Gruss aus der Ferne*. Un nouveau témoignage de haute estime lui fut aussi donné par la société d'*Euterpe*, de Leipsick. D'après son règlement, cette société élit chaque année son chef d'orchestre, pour un an seulement ; mais, lorsque son choix se fixa sur Verhulst pour ces fonctions, il fut décidé qu'il les remplirait pendant tout le temps de son séjour à Leipsick.

Depuis près de six ans, Verhulst était éloigné

de sa famille; elle le pressait de rentrer dans son pays; lui-même en éprouvait un vif désir; vers la fin de 1842, il donna, à Leipsick, un *concert d'adieu*, et, au mois de novembre de la même année, il rentra à La Haye. Appelé bientôt après à la cour par le roi, Guillaume II, il y fit exécuter quelques-unes de ses compositions, et le monarque, en témoignage de sa satisfaction, le décora de l'ordre du Lion néerlandais et le nomma directeur de sa musique. Depuis cette époque, Verhulst a été l'âme active de la musique sérieuse en Hollande. Chef d'orchestre d'un rare mérite, il dirige depuis longtemps les concerts de la société pour l'encouragement de la musique à Rotterdam, et ceux de la société *Diligentia*, à La Haye; de plus, la nouvelle association des concerts populaires d'Amsterdam, établie en 1865, a compris que le meilleur moyen de succès pour cette entreprise était d'en confier la direction à cet excellent artiste. Tous les grands festivals de musique classique donnés en Hollande, depuis 1850 environ, ont été organisés par Verhulst, qui y a déployé autant de talent que d'activité. La liste de ses compositions publiées se compose d'environ cinquante œuvres; mais il en a beaucoup d'autres en manuscrit. Peu soigneux de sa renommée, il n'a rien fait pour répandre dans les pays étrangers ses ouvrages, qui ne sont connus qu'en Hollande et en Allemagne. La Belgique n'avait rien entendu des productions de cet artiste remarquable, avant que l'auteur de cette notice eût fait exécuter, par l'orchestre du Conservatoire de Bruxelles, en 1861, sa symphonie en *mi* mineur (œuvre 46), couronnée par la société *de Toonkunst*. Le mérite de cette œuvre a été hautement apprécié par les connaisseurs. Les compositions publiées de Verhulst sont : 1° Ouverture à grand orchestre, n° 1 (en *si* bémol); Rotterdam, Paling et C^e^. 2° Ouverture *idem*, n° 2 (en *ut* mineur); *ibid.* 3° Ouverture *idem*, n° 3, op. 8 (en *ré* mineur); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° *Gross aus der Ferne* (Grand dans l'éloignement), intermède pour l'orchestre (en *la*), op. 7; *ibid.* 5° Deux quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, dédié à Mendelssohn, op. 6 (n° 1, en *ré* mineur; n° 2, en *la* bémol); Leipsick, Hofmeister. 6° Troisième quatuor *idem*, op. 21 (en *mi* bémol); *ibid.* 7° Symphonie à grand orchestre (en *mi* mineur), op. 46; Mayence, Schott. 8° *Tantum ergo*, pour chœur et orchestre (ouvrage couronné); La Haye, Weygand. 9° *Clemens est Dominus*, hymne à deux chœurs et orchestre, op. 12; Mayence, Schott. 10° Messe pour quatre voix seules, chœur et orchestre, op. 20; *ibid.* 11° *Veni Creator*, hymne pour un chœur d'hommes avec orgue, op. 47; *ibid.* 12° Messe pour des voix d'hommes avec orgue, op. 50; Amsterdam, Theune. 13° *Requiem, Missa pro defunctis*, pour des voix d'hommes avec accompagnement d'orgue, deux trompettes, deux cors, trois trombones, tuba et timbales, op. 51; *ibid.* 14° 8 *Lieder* à voix seule avec piano, op. 9; *ibid.* 15° Quatre chants pour soprano et ténor, op. 14; *ibid.* 16° *Koning en Vaderland* (Roi et Patrie), hymne pour un chœur à quatre voix d'hommes avec piano, en partition, op. 11; La Haye, Weygand. 17° Six *Lieder* à voix seule avec piano, op. 16; *ibid.* 18° Six *Lieder* à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse), op. 17; *ibid.* 19° *Sérénade*. — *Le Vent d'Ouest*; deux chants pour un chœur d'hommes à quatre voix, op. 18; *ibid.* 20° Sept chants spirituels à voix seule avec piano, op. 22; *ibid.* 21° *Floris de vijfde* (Florent V), etc., poëme, pour ténor et chœur, en partition pour le piano, op. 23; Amsterdam, Roothaan. 22° Air de concert pour soprano et orchestre, en partition pour le piano, op. 24; La Haye, Weygand. 23° Douze *Lieder* à voix seule avec piano, op. 26; *ibid.* 24° *Liederkrans*, poëme, à voix seule pour piano; op. 27; *ibid.* 25°. Chants et psaume pour une voix de contralto avec piano, op. 28; *ibid.* 26° Six *Lieder* à voix seule avec piano, op. 29; Rotterdam, de Vletter. 27° *Kinderleven* (La vie des enfants), quarante chants à une et plusieurs voix, avec ou sans accompagnement de piano, op. 30; Amsterdam, Theune. 28° Vingt-cinq chœurs pour les grandes et les petites sociétés de chant; chants, *Lieder*, psaumes et chorals pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 32; Rotterdam, de Vletter. 29° *Vergankelijkheid* (Instabilité), duo pour soprano et ténor avec piano, op. 33; *ibid.* 30° *Bij het Graf* (Près de la tombe), deux chœurs pour des voix d'hommes avec instruments de cuivre, op. 34; La Haye, Weygand. 31° *Vlaggelied* (Chanson de marins), *idem*, op. 35; *ibid.* 32° Hymne à quatre voix (soprano, contralto, tenor et basse), avec accompagnement d'*harmonium*, op. 36; Rotterdam, de Vletter. 33° Chant pour des voix d'hommes, solo et chœurs, op. 37; Amsterdam, Roothaan. 34° Douze chants spirituels à quatre voix, op. 38; Rotterdam, de Vletter. 35° *Kindertoonen*, douze *Lieder* d'enfants à voix seule avec piano, op. 39; *ibid.* 36° Six chants pour des voix d'hommes, solo et chœur, op. 40; Amsterdam, Roothaan. 37° Deuxième suite de six chants pour des voix d'hommes, solo et

chœur, op. 41; *ibid.* 38° Trois ballades pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 43; Rotterdam, de Vletter. 39° Vieilles petites chansons avec une musique nouvelle, à l'usage des sociétés de chant de la Hollande, op. 44; La Haye, Weygand. 40° Chant de la fête de Rembrandt, pour un chœur d'hommes et orchestre, op. 48; *ibid.*

VERITOPHILI; pseudonyme. *Voyez* **RAUPACH.**

VERMIGLI (Pierre), surnommé Pierre Martyr, naquit à Florence, d'une famille distinguée, le 8 septembre 1500. Ayant embrassé la règle de Saint-Augustin, au couvent de Fiesole, il fut envoyé à Padoue pour y continuer ses études. Plus tard, son mérite le fit parvenir aux charges importantes de son ordre; mais ayant été séduit par les opinions des réformés, qui commençaient à se répandre en Italie, il se retira à Zurich, puis à Bâle et enfin à Strasbourg, où il se maria et enseigna la théologie protestante. Appelé en Angleterre en 1547, il y eut un emploi de professeur à l'université d'Oxford; mais après que la reine Marie eut rétabli l'exercice de la religion catholique dans ses États, Vermigli retourna à Strasbourg, y obtint de nouveau la chaire de théologie, puis se retira à Zurich, où il mourut le 12 novembre 1562. Au nombre des ouvrages de ce savant, se trouve celui qui a pour titre: *Locorum communium theologicorum tomi tres,* publié après sa mort à Bâle (1580-1583, 3 vol. in-fol.); il y traite *De musica et carminibus* (t. I. p. 675).

VERMONT (Pierre), ou **VERMOND**, est un des musiciens célèbres de France cités par Rabelais dans le nouveau prologue du second livre de *Pantagruel*. Par un compte de la chapelle de François I^er dressé par Bénigne Sivré, receveur général des finances en la généralité du Languedoc, pour l'année 1532, qui existe en manuscrit à la bibliothèque impér. de Paris (1), on voit que Vermont était alors ténor dans cette chapelle. J'ai publié un autre compte des dépenses faites pour les obsèques de François I^er (2), où l'on voit que Vermont était, en 1547, chapelain des hautes messes, c'est-à-dire chantre au lutrin dans les messes solennelles. Je n'ai pu trouver d'autres renseignements sur la vie de ce musicien. Le premier livre de motets imprimé par P. Attaingnant sous le titre: *Liber primus quinque et viginti musicales quatuor vocum motetos complectitur* (Paris, 1534), contient deux motets de Vermont. On en trouve un dans le quatrième livre de la même collection, sous le nom de *Vermont primus.* Dans le septième (3), dans le neuvième et dans le onzième livre de la même collection (4), on trouve trois motets de Vermont, le premier, *Virgo flagellatur*) à quatre voix, *Ave Mater,* à quatre voix, et *Recordare Domini,* à cinq. Ces compositions ne sont pas dépourvues de mérite.

VERMOOTEN (Guillaume), né à Harlem (Pays-Bas) dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut chantre de l'église principale de cette ville. Il vivait encore en 1771. Il a composé le chant des poésies religieuses de Mater, qui a été publié sous ce titre: *Govert van Mater's Kruisgezangen op het Lijden van onzen Heiland Jesus Christus, met zangkunst verryckt door* etc. (Chants de douleur sur la Passion de notre rédempteur Jésus-Christ, avec la musique composée par etc.); Harlem, Hulkenroy, 1759, in-4°. Cette édition est la troisième. On a aussi du même artiste, en collaboration avec Charles Kauwenberg, autre musicien hollandais, né aussi à Harlem, la musique des cantiques de Noël, de Jean Van Elsland, imprimé sous ce titre: *Dankbaare naagedachten en Geboorte Gezangen; op de blyde en Heilryke verschyninge von 't licht der Genaade, Jezus Christus; of de Geboorte van onzen Heiland en Zaligmaker tot Bethleem,* etc.; Harlem, Hulkenroy (s. d.), in-4°. Cette édition est la quatrième. Enfin Vermooten a publié, pour soprano ou ténor avec basse continue, des chansons amoureuses et allégoriques sur les poésies de Guillaume Hess, sous ce titre: *Zinspeelende Liefdens Gezangen,* etc.; Harlem, Isaak Van Hulkenroy (s. d.), in-4°.

VERNIER (Jean-Amé), né à Paris, le 16 août 1769, apprit la musique et le violon dès l'âge de quatre ans: à sept, il commença l'étude de la harpe. Il n'était âgé que de onze ans lorsqu'il joua au concert spirituel, avec succès, un concerto de violon. En 1787, il exécuta au même concert une sonate de harpe de

(1) Ce compte a été publié par Castil-Blaze dans son livre intitulé: *Chapelle-musique des rois de France.* Paris, Paulin, 1833, in-12.

(2) *Recherches sur la musique des rois de France et de quelques princes, depuis Philippe le Bel* (1285) *jusqu'à la fin du règne de Louis XIV,* dans ma *Revue musicale,* t. XII, p. 243 et suiv.

(3) *Liber septimus XXIV trium, quatuor, quinque et sex vocum modulos Dominici Adventus, Nativitatisque ejus, ac sanctorum eo tempore occurrentium habet. Parisiis in vico Cytharæ apud Petrum Attaingnant.* 1533, in-4°, obl. gothique.

(4) *Liber undecimus XXVI musicales habet modulos, quatuor et quinque vocibus editos. Parisiis, in ædibus Petri Attaingnant, etc.,* 1534, in-4° obl.

sa composition. Nommé harpiste du théâtre Feydeau, en 1795, il occupa cette position jusqu'en 1813, époque de son entrée à l'orchestre de l'Opéra, comme successeur de Dalvimare. Retiré en 1838, après vingt-cinq ans de service à ce théâtre, Vernier a passé ses dernières années dans le repos acquis par de longs travaux. Il a publié de sa composition : 1° Sonates pour harpe et violon, op. 5; Paris, Cousineau; op. 10, Paris, Gaveaux; op. 13, 16, Paris, Naderman. 2° Sonates pour harpe seule; op. 1; Paris, Naderman; op. 4, Paris, Gaveaux; op. 18, 28, 32, 34, 42, Paris, Naderman; op. 51, Paris, Janet. 3° Quatuor pour harpe, piano, hautbois et cor, op. 33; *ibid.* 4° Deux trios pour harpe, flûte et violoncelle, op. 20; *ibid.* 5° Duos pour harpe et piano, op. 19, 25, 48, 53; *ibid.* 6° Duos pour deux harpes, op. 21, 30; *ibid.* 7° Airs variés pour la harpe, op. 2; Paris, Naderman; op. 6, Paris, S. Gaveaux; op. 11, Paris, Naderman; op. 14, Paris, Gaveaux; op. 40, 49, Paris, Naderman. 8° Pots-pourris pour harpe seule, nos 1, 2, Paris, Gaveaux; no 3, Paris, Naderman; no 4, Paris, Pleyel; nos 5, 6, Paris, Sieber; no 7, Paris, Pleyel. 9° Fantaisies, op. 39, Paris, Naderman; *idem* sur les airs de *Cendrillon*, Paris, Troupenas; *idem* sur la romance d'*Ariodant*, Paris, Janet. 10° Préludes, rondeaux, et pièces diverses, op. 3, 27, 41; *ibid.* 11° Quelques romances. Vernier a donné au théâtre du cirque du Palais-Royal, en 1798, un opéra en deux actes, intitulé *La folie Gouvernante*.

VERNIZZI (Octavien), organiste de l'église Saint-Pétrone, à Bologne, au commencement du dix-septième siecle, naquit dans cette ville vers 1580. On connaît de lui les ouvrages intitulés : 1° *Armonia ecclesiastica ossia Mottetti a due, tre et quattro voci*, op. 2; *in Venetia, appresso Aless. Vincenti*, 1604; in-4°. 2° *Angelici concentus seu Motecti 2, 3 et 4 vocum*, op. 3; *ibid.*, 1611, in-4°. Il y a une autre édition de cet œuvre publié en 1631, in-4°. 3° *Cœlestis applausus seu Mottecti plur. vocum*, op. 4; *ibid.* 4° *Motetti a due, tre et quattro voci*, op. 6; *ibid.*, 1648, in-4°. C'est une réimpression. Vernizzi a écrit en 1623 la musique d'un des premiers intermèdes représentés dans cette ville, sous ce titre : *Intermezzi della coronazione di Apollo per Dafne convertita in lauro*.

VEROCAJ (Jean), violoniste italien et compositeur, se rendit à Breslau, en 1727, avec une compagnie de chanteurs pour y jouer l'opéra; puis il alla à Dresde, où il entra au service de l'électeur Auguste II, roi de Pologne. Ce prince le céda ensuite avec quelques artistes à l'impératrice Anne de Russie, pour sa chapelle. Verocaj arriva à Moscou, en 1729. Dans l'année suivante, la cour impériale quitta Moscou pour s'établir à Saint-Pétersbourg. Verocaj y épousa la fille du célèbre compositeur Keiser (*voyez* ce nom), cantatrice. Après quelques années passées en Russie, il retourna en Allemagne et se fixa à Hambourg en 1731. Après la mort de Keiser, il obtint du duc de Brunswick la place de maître de concerts. Il fit représenter à la cour de ce prince, en 1743, ses opéras de *Demofoonte* et de *Cato in Utica*. On a gravé de la composition de cet artiste un trio pour deux violons et basse, intitulé *Labyrinthe musical*, Vienne, Steiner.

VÉRON (Pierre-André), luthier de Paris, qui vivait vers la fin du règne de Louis XIII, s'est distingué par la facture de ses violons, qui étaient encore recherchés par quelques curieux au commencement du dix-neuvième siècle. Véron était contemporain et rival de Bocquay et de Pierret.

VÉRON (....), harpiste à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié de sa composition, en 1788, un œuvre de quatre sonates pour harpe et violon, op. 1, à Paris. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste.

VEROVIO (Michel-Ange), Romain, connu sous le nom de **MICHELANGELO DEL VIOLINO**, vécut dans les premières années du dix-septième siècle et fut renommé comme un des plus habiles violonistes de son temps. Pietro della Valle en parle avec éloge dans son *Discorso della musica dell' età nostra*, inséré dans le deuxième volume des œuvres de Jean-Baptiste Doni (p. 254). Arteaga (*Le Rivoluzione del Teatro musicale italiano*, t. I, p. 345) met Verovio au nombre des artistes qui introduisirent dans la musique instrumentale les nouveaux agréments du trille, des mordents, du tremolo et de beaucoup d'autres choses que cet écrivain considère comme une des causes de la corruption de l'art : il ne sait pas que ces prétendus nouveaux agréments ont existé dans la musique de l'Orient des milliers d'années avant ceux à qui il les attribue.

VERRI (le comte Pierre), savant littérateur, naquit à Milan, le 12 décembre 1728, fit ses études aux colléges de Monza, de Parme et de Rome, et occupa plusieurs charges importantes dans sa patrie. Il fut frappé d'apoplexie et mourut à l'hôtel de ville de Milan, le 28 juin 1797. Le comte Verri a publié un discours sur la nature et l'usage de la musique, sous le titre

simple de *la Musica*, dans une sorte de journal qu'il rédigeait avec quelques-uns de ses amis et qui avait pour titre : *Brevi e vari discorsi distribuiti in fogli periodici dal giugno 1765 per un anno seguente.* Brescia, 1766, n° 8. Ce recueil a été réimprimé à Milan, en 1804, in-4°, et le discours du comte Verri s'y trouve pages 59-64.

VERRIMST (Victor Frédéric), contrebassiste et compositeur, est né à Paris, le 29 novembre 1825, d'un père belge, natif de Lokeren (Flandre orientale). Admis comme élève au Conservatoire, cet artiste y a fait toutes ses études musicales. Élève de Chaft pour la contrebasse, de M. Elwart pour l'harmonie et de M. Leborne pour le contrepoint, il a obtenu les premiers prix aux concours de chacune de ces parties de l'art. Après avoir été attaché, pendant plusieurs années, à l'orchestre de l'Opéra-Comique, il est entré à celui de l'Opéra et fait également partie de celui de la société des concerts du Conservatoire et de la musique particulière de l'empereur Napoléon III. M. Verrimst a été maître de chapelle de l'église Saint-Thomas d'Aquin et occupe aujourd'hui la même position à l'église Saint-Bernard. Il a publié de sa composition: 1° *Promenade,* rêverie pour piano, op. 1; Paris, H. Lemoine. 2° *Une Nuit au Cap,* fantaisie pour piano, op. 2; Paris, Richault. 3° Grande fantaisie pour trombone et orchestre, op. 3; *ibid.* 4° *Inviolata,* à quatre voix, op. 4; *ibid.* 5° *Ave Verum,* à quatre voix, op. 5; *ibid.* 6° *O Salutaris,* pour ténor seul, op. 6; *ibid.* 7° *Ave Maria,* 2me *O Salutaris, Regina Cœli,* à quatre voix, *Salve Regina,* 3me *O Salutaris, Tota pulchra est* (op. 7 à 14); *ibid.* 8° Messe brève à trois voix égales, op. 15; Paris, Lebeau. 9° Messe solennelle à trois voix, op. 16; *ibid.* 10° Messe de *Requiem,* op. 17; Paris, Richault. 11° Mélodies à voix seule avec accompagnement de piano (op. 18 à 24); *ibid.*

VERROUST (Louis-Stanislas-Xavier), hautboïste et compositeur, naquit à Hazebrouck (Nord), le 10 mai 1814. Fils d'un musicien de profession domicilié dans cette petite ville, mais né à Saint-Omer, il apprit de son père les principes élémentaires de la musique, et se fit admirer comme enfant de chœur par la justesse de ses intonations et le sentiment qu'il mettait dans les solos de chant qui lui étaient confiés. Né pour l'art, il portait, dans l'étude qu'il en faisait, une facilité merveilleuse. C'est ainsi que, sans travail, il parvint à jouer du violon, de la flûte, du hautbois, du cor anglais et de la musette. Arrivé à Paris vers la fin de 1831, il fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville, le 2 novembre de la même année. Sa rare organisation musicale lui fit faire de rapides progrès sur le hautbois, sous la direction de son maître, M. Vogt. Le second prix de cet instrument lui fut décerné au concours de 1833, et il enleva brillamment le premier en 1834. M. Elwart lui enseigna l'harmonie dans la même école, et il suivit le cours de contrepoint de M. Leborne. Pendant le cours de ses études au Conservatoire, il était entré comme second violon au théâtre du Palais-Royal; plus tard, il fut tour à tour hautboïste de l'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin, de celui de la Renaissance et de l'Opéra italien. Devenu professeur du Gymnase de musique militaire, il y forma de bons élèves, dont plusieurs sont devenus de véritables virtuoses. Après la mort de Brod (*voyez* ce nom), Verroust lui succéda comme premier hautbois à l'orchestre de l'Opéra, et, après la retraite de son professeur, M. Vogt, il fut nommé professeur de hautbois au Conservatoire, le 1er décembre 1853. Un talent fin, délicat, expressif, un beau son et une grande sûreté dans l'exécution des choses les plus difficiles, lui faisaient obtenir de beaux succès chaque fois qu'il se faisait entendre, et lui avaient fait conquérir les emplois honorables dont il vient d'être parlé et auxquels il ajouta, en 1848, la place de chef de musique d'une des légions de la garde nationale de Paris. Malheureusement un penchant invincible pour le vin finit par entraîner Verroust dans des excès d'intempérance qui portèrent atteinte à sa considération, lui firent perdre, l'une après l'autre, toutes ses positions, et ruinèrent sa santé. Par degrés, ses facultés s'altérèrent jusqu'à le faire tomber dans une atonie absolue. On voulut lui faire essayer de l'air natal, et il partit de Paris pour Hazebrouck, le 5 avril 1863; mais à peine en eut-il touché le sol, qu'il s'éteignit le 9 du même mois. Ses obsèques eurent lieu deux jours après.

Aussi remarquable par le goût, la grâce et l'élégance dans ses compositions pour son instrument qu'il l'était par son talent d'exécution, Verroust a publié un grand nombre de morceaux qui sont devenus le répertoire habituel des hautboïstes de talent. Quoique le plus grand nombre de ses ouvrages consiste en variations et fantaisies sur des thèmes d'opéras, le choix de ces thèmes est fait avec tant de goût, et la manière dont ils sont traités est si gracieuse, si élégante, qu'on peut considérer

cette musique comme supérieure à ce qui avait été composé précédemment pour le hautbois. Le nombre de ses œuvres de ce genre est d'environ soixante, lesquels ont été publiés à Paris, chez Richault, Brandus, Mayaud et Schonenberg.

VERRYTH (Jean-Baptiste), organiste à Rotterdam, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par quelques œuvres de musique sacrée, parmi lesquels on remarque : *Flammæ divinæ, binis, ternisque vocibus concinendæ cum basso generali ad organum.* Anvers, 1649, in-4°. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal, Jean IV, indique deux ouvrages de cet auteur : 1° *Canzoni amorosi a 3, lib. 1.* 2° *Canzoni amorosi a 4, lib. 2.*

VERSO (Antoine), compositeur, naquit à Piaza, en Sicile, vers 1560, et fut élève de Pierre Vinci. Ses ouvrages connus sont ceux-ci : 1° *Il primo libro de' madrigali a 5 voci.* Palerme, 1590. 2° *Secondo libro di motetti di Pietro Vinci, con alcuni ricercati di Ant. Verso, suo discepolo.* In Venetia, 1591. 3° *Il primo libro di madrigali a 6 voci.* Venise, 1595, in-4°. 4° *Settimo libro de' madrigali a 5 voci, intitolato : I soavissimi ardori.* Ibid., 1605, in-4°. 5° *Nono libro de' madrigali a 6 voci, con alcuni romanzi alla Spagnuola.* Palerme, 1608. 6° *Decimoterzo libro de' madrigali a 5 voci.* Palerme, 1612, in-4°. 7° *Decimoquarto libro de' madrigali a 5 voci.* Palerme, 1612, in-4°.

VERSOCQ (Élie), maître de chapelle à l'église Sainte-Walburge d'Audenarde, depuis 1596 jusqu'en 1637, époque de sa mort, est mentionné dans les comptes de cette ville, en 1610 et années suivantes, pour avoir fait don à l'église paroissiale des œuvres de sa composition. Ces ouvrages figuraient encore au répertoire de l'église Sainte-Walburge en 1734.

VERVOITTE (Charles-Joseph), d'origine belge, né en 1822, à Aire, sur la Lys, montra, dès ses premières années, d'heureuses dispositions pour la musique. Cependant, ses parents se montraient peu disposés à lui faire étudier cet art, et la petite ville où il avait vu le jour lui offrait peu de ressources pour son éducation musicale. Nonobstant ces obstacles, le jeune Vervoitte fit de rapides progrès dans ses études, grâce aux leçons d'un très-bon musicien, maître de chapelle à Saint-Omer, et de l'organiste de la même église. A peine sorti de l'enfance, il prit part à un concours ouvert à Boulogne-sur-Mer pour une place de maître de chapelle, et obtint cette position, malgré son extrême jeunesse. Entré en fonctions, il fut bientôt après nommé directeur de musique de l'importante institution fondée et dirigée par M. Haffreingue, et obtint vers cette époque la place de directeur de l'École Municipale de chant, qui venait d'être mise au concours. Il n'était âgé que de 20 ans lorsque M. Danjou le signala comme un rénovateur des meilleures traditions, dans l'écrit qu'il publia, en 1842, sous le titre de *l'Avenir du chant ecclésiastique en France.* Le même écrivain donne aussi des éloges flatteurs au zèle, au dévouement et au talent de M. Vervoitte, dans le premier volume de sa *Revue de la musique religieuse* (Paris, 1845). Pendant qu'il travaillait ainsi à étendre l'instruction musicale autour de lui, M. Vervoitte ne s'occupait pas avec moins d'ardeur à accroître ses connaissances dans son art : il étudiait la composition avec Théodore Labarre, élève de l'auteur de cette notice, et recevait des conseils de Jean-Baptiste Cramer. La place de maître de chapelle de l'église Saint-Vincent de Paul lui fut offerte lorsqu'il eut atteint l'âge de vingt-cinq ans; mais, à la même époque, l'archevêque de Rouen (Mgr Blanquart de Bailleul), lui ayant proposé d'établir une maîtrise dans la cathédrale et de fonder des cours de chant au petit et au grand séminaire, M. Vervoitte préféra cette position et entra en fonctions de maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, le 26 mars 1847. Peu de temps après, il organisa, dans le palais de l'archevêché et sous la présidence de l'archevêque, des concerts historiques de musique religieuse qui eurent beaucoup de retentissement. L'Académie de Rouen décerna à M. Vervoitte, en 1849, une médaille de grand module, pour ses travaux à la cathédrale, ses compositions et l'harmonisation de tout le chant liturgique du diocèse de Rouen. Dans l'année suivante, il fut nommé, à l'unanimité, membre de la même Académie.

Au concours fondé à Paris, par la Société de Sainte-Cécile, pour les jeunes compositeurs, M. Vervoitte fut un des sept lauréats, avec MM. Gounod, Gevaert, Wekerlin, etc. Sa cantate *les Moissonneurs* fut exécutée au concert du mois de janvier 1851, et la critique musicale de cette époque en constata le mérite. Ce succès lui procura la demande d'une messe pour la fête patronale de saint Roch ; elle fut exécutée au mois d'août 1852, à l'église Saint-Roch, de Paris. Appelé par le Conseil général de la Seine-Inférieure à diriger la musique pendant le séjour de l'empereur Louis-Napoléon à Dieppe, au mois d'août 1853, il dirigea

les messes et les concerts pendant toute la durée de ce séjour, et fit entendre plusieurs morceaux de sa composition. Avant de quitter Dieppe, l'empereur le fit appeler, le félicita sur ses ouvrages, le questionna sur les maîtrises, leur but, leur utilité, et lui remit une médaille d'or de première classe. La Société d'Émulation de la Seine-Inférieure lui en décerna une autre, en 1854, pour ses compositions. Vers le même temps, la question de la substitution du chant romain aux chants particuliers des divers diocèses de France ayant été agitée, M. Vervoitte défendit avec ardeur l'ancien chant de l'église de Rouen et rédigea, à ce sujet, un écrit qui fut publié dans les Mémoires de l'Académie de cette ville, et dont il y a des tirés à part. Les conclusions de cet écrit ayant été adoptées par une commission spéciale nommée par l'archevêque, M. Vervoitte fut chargé par lui de revoir tout le chant du diocèse et de le rétablir dans son intégrité, d'après les anciens manuscrits. Ce long travail était à peu près terminé, lorsque le mauvais état de la santé de Mgr Blanquart de Bailleul lui fit prendre la résolution de se retirer. Son successeur, ne partageant pas ses opinions à l'égard de la conservation du chant local, se montra favorable à l'adoption d'un autre chant; cette circonstance détermina M. Vervoitte à accepter, au mois de mai 1859, la place de maître de chapelle de l'église Saint-Roch, de Paris, qui lui était offerte : il en prit immédiatement possession. Nommé, en 1862, président-directeur d'une société de chant d'ensemble qui venait de se former à Paris, sous le titre de *Société académique de musique religieuse et classique*, M. Vervoitte a fait prospérer cette institution par sa grande activité, son zèle dévoué et ses connaissances spéciales. Cette société donne, chaque année, des concerts où l'on entend les œuvres des grands maîtres choisies dans la riche bibliothèque de M. Vervoitte. Les œuvres publiées de cet artiste, chez Régnier-Canaux, à Paris, consistent en motets, psaumes avec et sans orchestre, messe solennelle pour voix seules, chœur et orchestre, exécutée à l'église Saint-Roch, le 22 août 1852, offertoires avec orchestre, antiennes de la Vierge, plusieurs *Tantum ergo* à voix seule ou à plusieurs voix, plusieurs *O Salutaris*, vingt saluts solennels pour voix seules et chœur, avec accompagnement d'orgue, chantés à l'église Saint-Roch de Paris. Ces morceaux, d'un bon caractère, sont purement écrits; environ trente morceaux, avec paroles françaises, à l'usage des concerts et des maisons d'éducation; deux volumes de faux-bourdons, en usage dans le diocèse de Rouen depuis 1847; messe à trois voix et plusieurs motets, sous presse (1865). M. Vervoitte a publié aussi un recueil de messes et motets des maîtres les plus célèbres, depuis le treizième siècle jusqu'à l'époque actuelle, sous le titre d'*Archives des cathédrales*; dix-huit volumes ont paru, à Paris, chez Girod; une collection d'airs, duos, trios et chœurs d'anciens maîtres, intitulée *Musée classique*, Paris, Gérard; *Nouveau répertoire de musique sacrée*, Paris, Repos.

VESI (Simon), né à Forli, dans les États Romains, au commencement du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à Padoue, vers 1650. On connaît sous son nom les ouvrages suivants : 1° *Salmi a 4 e 5 voci*. Venise, 1650, in-4°. 2° *Messa e salmi concertati a 6 voci con violini*. Ibid. 3° *Motetti e salmi a voce sola concertati con istromenti e litanie a 4 voci*. Ibid.

VESPA (Jérôme), compositeur napolitain, fut moine de l'ordre des grands cordeliers ou mineurs conventuels, et vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer : 1° *Madrigali a 5 voci, libro primo*. In Venetia, app. il figliuolo d'Ant. Gardano. 1570, in-4°. 2° *Madrigali a 4 voci, lib. 2*. In Venetia, 1575, in-4°. 3° *Salmi per i Vespri in ogni tempo dell' anno a 4 e 5 voci, co'l Te Deum*. Venetia, app. Ricciardo Amadino, 1589, in-4°.

VESPERMANN (Claire), dont le nom de famille était **METZGER**, naquit à Munich, en 1800. Élève de Winter, elle devint une cantatrice distinguée, et chanta avec succès sur le théâtre de Munich pendant plusieurs années; mais la mort l'enleva à la fleur de l'âge, le 6 mars 1827. Elle avait épousé l'acteur de la cour Vespermann et fut sa première femme.

VESPERMANN (Catherine SIGL), seconde femme de l'acteur de la cour Vespermann, est née à Munich, en 1802. A l'âge de seize ans, elle fit un voyage à Berlin et y parut avec éclat, comme cantatrice, dans quelques concerts. Élève de Winter, elle avait une bonne vocalisation et l'intonation fort juste. En 1820, elle fut engagée au théâtre de la cour de Munich, et depuis lors elle y est restée attachée, n'ayant fait que de petits voyages en Allemagne et en France. Arrivée à Paris en 1831, elle joua avec quelque succès au théâtre Italien dans *Tancredi* et surtout dans *Don Juan*, où elle chanta le rôle de *Dona Anna*. De retour à Munich, elle y fut atteinte du choléra, et sa voix en souffrit un notable dommage qui l'obligea à

renoncer au théâtre. Ce ne fut qu'en 1837 qu'elle se fit entendre encore dans des concerts; mais elle n'était plus que l'ombre d'elle-même.

VESQUE DE PUTTLINGEN (J.). *Voyez* **HOVEN**.

VETTER (Nicolas), né à Kœnigsée, le 30 octobre 1666, étudia le clavecin sous la direction de Georges-Gaspard Wecker, à Nuremberg, en 1681, et devint élève du célèbre organiste Pachelbel, à Erfurt, en 1688. Deux ans après, lorsque ce maître fut appelé à Stuttgard, Vetter lui succéda dans la place d'organiste de l'église des Prédicateurs; mais il ne garda pas longtemps cette position, car il accepta la place d'organiste de la cour à Rudolstadt, en 1691. Plus tard, il eut le titre d'avocat de la régence de cette résidence. Il vivait encore en 1730. Je possède en manuscrit de bonnes pièces d'orgue de ce musicien distingué.

VETTER (Daniel), organiste de Saint-Nicolas, à Leipsick, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur d'un recueil de cent trois mélodies chorales, dont la première partie est en harmonie plaquée à quatre parties, et la seconde en harmonie figurée pour le clavecin. Cet ouvrage a pour titre : *Musikalische Kirch- und Hauss Ergœtzlichkeit*. Leipsick, 1716, in-4° obl. Vetter mourut à Leipsick vers 1730.

VETTER (Jean-Paul), harpiste, né à Anspach, vers la fin du dix-septième siècle, demeurait à Nuremberg, vers 1730, et y inventa, dit-on, la harpe à pédales; mais cette invention paraît lui avoir été contestée avec raison, car Hochbrucker, luthier de Donawerth, avait déjà fait en 1720 des instruments de cette espèce.

VETTER (Jean-Martin), pasteur à Hauffen-am-Bach, près de Rothenbourg, dans le Hanovre, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un écrit intitulé : *Von dem Gebrauch und Nutzen der Gesænge und Orgelwerke beim Gottesdienste. Eine Rede* (Discours concernant l'usage et l'utilité du chant et des orgues dans le service divin). Anspach, 1783, in 8° de quarante pages.

VETTER (Henri-Louis), maître de concerts du prince d'Anhalt, vers 1790, fut d'abord hautboïste dans un régiment. En 1800, il vivait, à Hanau, sans emploi. Il a écrit quatre symphonies à grand orchestre, dont les numéros 3 et 4 ont été gravés à Offenbach, chez André, en 1794. On a aussi publié de sa composition trois quintettes pour deux flûtes, deux violons et violoncelle, à Spire, chez Bossler.

VEZZANA (Lucrèce **ORSINA**), religieuse au couvent de Santa-Cristina, à Bologne, vécut au commencement du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition un ouvrage intitulé : *Componimenti musicali di Mottetti concertati a una et piu voci*. Venise, Gardano, 1623, in-4°.

VIADANA (Louis), moine de l'étroite observance, naquit à Lodi, vers 1565 (1). Dans la préface d'un de ses ouvrages, il nous apprend qu'il se trouvait à Rome en 1597. Plus tard, il occupa la place de maître de chapelle de la cathédrale de Fano, petite ville du duché d'Urbin, d'où il passa à celle de la Concordia, dans l'État de Venise, et en dernier lieu à Mantoue, où il vivait encore en 1644, dans un âge très-avancé, suivant l'avertissement de la troisième édition de ses Psaumes à huit voix, imprimée à Venise dans la même année (2). Le nom de Viadana est devenu célèbre par l'invention de la *basse continue* pour l'accompagnement des voix par l'orgue, qu'on lui a longtemps attribuée et que des écrivains de nos jours lui disputent avec tant d'apparence de raison, qu'il est devenu nécessaire d'examiner à fond cette question historique. J'ai satisfait à cette nécessité dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (3). Je crois devoir ajouter ici quelques nouveaux renseignements à ce que j'ai dit sur ce sujet.

On sait que le nom de *basse continue* désigne une basse d'accompagnement différente de la basse vocale des anciennes compositions, en ce que celle-ci était souvent interrompue,

(1) Suivant l'opinion de Baini (*Memorie Storico-critiche*, etc., t. I., n. 23e), Viadana serait Espagnol et non Italien (*Ed asserisco in fine, che il Viadana fu Spagnuolo, e non Italiano*); mais il n'appuie cette assertion d'aucune preuve. Les contemporains de Viadana, qui ont parlé de lui et de ses travaux, notamment Banchieri, dans son *Organo suonarino* (Venise, Ricc. Amadino, 1605) et dans sa *Cartella musicale nel canto figurato* (p. 214), ne disent rien qui confirme le fait avancé par Baini. Il est vrai que Thomas de Yriarte, parlant d'un certain *Viana*, musicien espagnol, dans ses notes sur le troisième chant de son poëme sur la musique, dit : *Matias Juan Viana que pasa por inventor del baxo continuo* (Mathieu-Jean Viana, qui passe pour inventeur de la basse-continue); mais Viadana ne s'appelle pas *Mathieu* ou *Mathias-Jean* : son prénom est Louis (*Lodovico*) aux titres de tous ses ouvrages.

(2) L'abbé Baini dit, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de J. P. de Palestrina, que Viadana fut d'abord maître de chapelle à Mantoue, puis à Concordia et en dernier lieu à Fano (n. 238); mais s'il n'y a point d'erreur dans ces faits, ce maître a dû retourner à Mantoue vers la fin de sa vie, d'après l'avertissement cité ci-dessus.

(3) Paris, 1840, in-8° de 178 pages, tiré à 50 exemplaires, et *Revue et Gazette musicale de Paris* (ann. 1840).

tandis que l'autre ne s'arrête pas. La basse de cette dernière espèce a dû naître dès qu'il y a eu des chants à voix seule, soutenue par l'accompagnement d'un instrument. Suivant Doni (*Trattato della musica scenica*, in op., t. II, p. 23), le premier essai de la musique de ce genre fut l'épisode du comte Ugolin, composé par Vincent Galilée, pour voix seule, avec accompagnement de violes, vers 1580. Quoique ce morceau ne soit pas parvenu jusqu'à nous, nous pouvons prendre une idée de sa structure dans le récitatif de l'*Euridice* de Caccini, dans le même ouvrage mis en musique par Jacques Peri, et dans les drames d'Emilio del Cavaliere (*voyez* ces noms). Le premier ouvrage de ce genre composé par celui-ci fut exécuté en 1588, aux noces de la grand'-duchesse de Toscane; mais il était écrit dans l'ancien style madrigalesque, ainsi que la plupart des compositions de cette époque. Il n'en est pas de même de l'espèce d'opéra allégorique intitulé *Rappresentazione di anima e di corpo*, publié par Guidotti, en 1600. Là se trouvent plusieurs traits de véritable chant rhythmé à voix seule, accompagnés d'une basse continue dont l'harmonie d'accompagnement est indiquée par des chiffres, avec plus de soin et de détail que ce qu'on voit dans des compositions postérieures. Tels sont le chant de l'*anima :*

> Vorrei riposo e pace,
> Vorrei diletto e gioja,
> E trovo affanno e noja;

celui-ci :

> Non vi cred' io, nò, nè :
> Si, vostr' ingann' io so.
> Etc.

et plusieurs autres.

L'*Euridice* de Jules Caccini parut dans la même année (1); on y trouve aussi le chant à voix seule accompagné d'une basse continue dont l'harmonie d'accompagnement est indiquée par quelques chiffres; mais ce chant est plus vague que celui d'Emilio del Cavaliere, et tient plus du récitatif : la basse en est plus lourde et moins rhythmée. Ces productions sont les plus anciennes où l'on peut constater d'une manière authentique l'existence de mélodies à voix seule accompagnées de la basse continue pour les instruments. Cependant la priorité d'invention de la musique à voix seule, ou à deux ou trois voix, expressément composée pour être accompagnée par l'orgue, paraît appartenir sans contestation à Viadana, au moins pour les messes et motets, d'après ce qu'il en rapporte lui-même dans la préface d'une collection de motets intitulée : *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre e quattro voci, con il basso continuo per sonar nell' organo. Nova invenzione comoda per ogni sorte di cantori e per gli organisti.* In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1603, cinq petits volumes in-4° (1). Le cinquième volume contient la partie de basse continue intitulée : *Basso per sonar nell' organo.* Viadana dit, dans son avertissement au lecteur, qu'il a été conduit à imaginer un nouveau genre de motets à une, deux ou trois voix, avec accompagnement de l'orgue, en voyant certains chantres obligés d'exécuter à trois voix, à deux ou à une seule, avec cet instrument, des motets à cinq, six, ou même huit parties, nonobstant les longs repos des voix, occasionnés par les imitations ou fugues, les défauts de cadences, de mélodie, etc., et que c'est ce nouveau genre de musique concertant qu'il offre au public par le conseil de ses amis (2). Il ajoute que cette invention a reçu beaucoup d'applaudissements lorsqu'il la fit connaître, à Rome, environ six ans auparavant (vers 1596 ou 1597), et qu'il a trouvé beaucoup d'imitateurs. Parmi ces imitateurs, il compte peut-être Emilio del Cavaliere, Peri et Caccini, bien que le style de leurs mélodies soit différent du sien et que ces artistes se soient proposé un autre but. Peut-être aussi avait-il en vue un œuvre de motets à cinq voix avec basse continue que Richard Deering, compositeur anglais, avait publié à Anvers, en 1597, à son retour de Rome. Le style mélodique de Via-

(1) L'*Euridice composta in musica, in stilo rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano*, in Firenze, Giorgio Marescotti, MDC, in-folio.

(1) Il y a des exemplaires de cette collection qui portent la date de 1602, bien que de la même édition.

(2) Molte sono state le cagioni (cortesi lettori) che mi hanno indotto a comporre questa sorte di concerti : fra le quali questa è stata una delle principali, il vedere cioè, che volendo alle volte qualche cantore cantare in un organo o con tre voci, o con due, o con una sola, erano astretti per mancamento di compositioni a proposito loro d'appigliarsi ad una, o due, o tre parti, di mottetti a cinque, a sei, a sette, ed anche ad otto, le quali per l'unione che devono havere con l'altre parti come obbligate alle fughe, alle cadenze, ai contrapunti, et altri modi di tutto il canto, sono piene di pause lunghe, e replicate, prive di cadenze, senz' arie, e finalmente con pochissima et insipida seguenza; oltre gl' interrompimenti delle parole tall' ora in parte taciute, et alle volte ancora con disconvenevoli interpositioni disposte, le quali rendevano la maniera del canto, o imperfetta, o noiosa, od inetta, et poco grata a quelli, che stavano ad udire : senza che vi era anco incomodo grandissimo de' cantori in cantarle. Là dove havendo poi volta non poca consideratione sopra tali difficoltà, mi sono affaticato assai per investigare il modo di supplire in qualche parte a così notabile mancamento, et credo la Dio mercè d'haverlo all' ultimo ritrovato, etc.

dana a une supériorité incontestable sur celui de ses contemporains de l'école romaine, dans la musique d'église concertée.

La partie de basse continue des motets de Viadana n'a point de chiffres d'accords; il ne dit rien sur ce sujet dans l'instruction que contient l'avertissement. Il n'y est pas non plus question de classification d'accords en consonnants et dissonants. L'instruction a pour objet la manière d'exécuter les différentes pièces contenues dans l'œuvre, tant de la part des chanteurs que de celle de l'organiste. Viadana conseille à celui-ci : 1° de jouer simplement la partition; 2° de ne point couvrir le chant dans l'ornement des cadences; 3° de donner un coup d'œil à l'ensemble du morceau, avant de l'exécuter; 4° de ne point accompagner trop haut les voix aiguës, ni trop bas les voix graves; 5° de jouer *a tasto solo,* c'est-à-dire sans accords, les entrées de style fugué, etc.

Cruger, contemporain de Viadana, paraît être un des plus anciens auteurs qui ont dit positivement que ce musicien fut l'inventeur de la basse continue (1). Voici ses paroles : *Bassus generalis seu continuus, so von fürtrefflichen italianischen Musico Ludovico Viadana erstlich erfunden* (La basse générale ou continue fut premièrement inventée par l'excellent musicien italien Louis Viadana). Il existe en faveur de Viadana un témoignage encore plus rapproché du temps de l'invention, dans la préface que Gaspard Vincenz, organiste à Spire, a mise en tête du *Promptuarium musicum* d'Abraham Schad, publié en 1611. Parlant de Viadana et de la basse continue, dont il le considère comme inventeur, il dit : *Peritissimus hujus scientiæ artifex, primusque hujus tabulaturæ autor.* Après Cruger, Printz s'est exprimé sur ce sujet d'une manière non moins positive, dans son Histoire de la musique (2). Brossard paraît avoir puisé ses renseignements à cet égard dans le livre de ce dernier; mais je ne sais sur quelle autorité il a dit, à l'article *Basso continuo* de son Dictionnaire de musique, que Viadana a publié un traité de la basse continue. J.-J. Rousseau a copié Brossard, et a cité sans examen ce prétendu traité. On a vu précédemment que la basse des motets de Viadana n'a point de chiffres d'accords, et qu'il n'a rien dit sur ce sujet dans l'avertissement au lecteur de la première édition de ces motets. Cependant Guidotti (*voyez* ce nom), éditeur de la *Rappresentazione di anima e di corpo* d'Emilio del Cavaliere, publiée en 1600, avait donné, dans les *Avvertimenti particolari per chi canterà recitando e per chi suonerà,* quelques instructions concernant l'usage de ces chiffres ainsi que des signes accessoires, et les avait marqués sur la partie de basse ; Jules Caccini avait aussi employé les mêmes signes dans son *Euridice,* publiée la même année. Il est vraisemblable que des observations furent faites, à ce sujet, à Viadana par ses amis, car dans l'instruction pour la seconde édition de ses *Cento concerti ecclesiastici,* qui parut en 1609, il parle de l'usage des chiffres sur la basse en termes à peu près semblables à ceux de Guidotti : c'est sans doute cette circonstance qui a fait considérer Viadana par quelques auteurs comme l'inventeur de la basse chiffrée. Suivant l'abbé Baini (1), on faisait, vers le milieu du seizième siècle, un contrepoint improvisé avec les instruments sur la basse des compositions vocales, et pour éviter les discordances qui pouvaient résulter du mélange du contrepoint instrumental improvisé avec les parties vocales écrites, on marquait sur la basse des chiffres et des signes qui indiquaient la nature des intervalles. Les autorités citées par le savant Baini, ne me semblent pas prouver ces assertions; j'ai même la certitude, par la multitude de compositions publiées dans la seconde moitié du seizième siècle, avec ces mots : *Da cantare e da suonare,* que les instruments exécutaient les mêmes parties que les voix. Quant aux chiffres placés au-dessus de la basse, on n'en aperçoit point de traces antérieurement à l'année 1600. J'ai traité historiquement et avec beaucoup de détail ce qui concerne la basse chiffrée, dans le dernier chapitre du second livre de mon *Traité complet de l'harmonie* (Paris, Schlesinger, 1844, gr. in-8°, dont la huitième édition vient de paraître chez Brandus et Dufour (1864), à Paris.

En résumant ce qui précède, on voit : 1° Que l'idée d'une basse d'accompagnement continu est née avec les premiers essais de chant à voix seule soutenue par un instrument, vers 1580; 2° que cette basse, devenue plus animée et plus variée dans ses formes, fut appliquée à l'orgue par Viadana, pour l'accompagnement du chant religieux-mélodique et concerté, et reçut de lui le nom de *basse continue,* vers 1596; 3° que, vers le même temps, l'usage des chiffres et

(1) Dans l'*Appendix de Basso generali seu continuo,* à la suite de son livre intitulé : *Synopsis musica,* Berlin, 1624, in-12.

(2) *Historisch Beschreibung der edelen Sing- und Kling-kunst,* chap. XII, § 11.

(1) Dans ses Mémoires sur la vie et sur les ouvrages de J. P. de Palestrina, t. I, p. 149 et 150, note 238.

signes accessoires au-dessus de la basse fut imaginé par Emilio del Cavaliere, ou par Guidotti, ou enfin par quelque musicien inconnu jusqu'à ce jour. L'abbé Vogler est donc tombé dans une erreur évidente, dans son Manuel de la science de l'harmonie et de la basse continue, lorsqu'il a refusé à Viadana l'invention de la basse figurée sans interruption, la considérant comme plus ancienne que lui, et ajoutant : « Louis Viadana, maître de chapelle de » la cathédrale de Mantoue, proposa finalement, dans les premières années du dix-» septième siècle, de chiffrer la basse pour » désigner les accords qui doivent accompa-» gner la note fondamentale (1). » C'est exactement le contraire de ces assertions qui est le vrai.

Les ouvrages connus de Viadana sont ceux dont les titres suivent : 1° *Madrigali a quattro voci, lib.* 1. In Venezia, 1591, in-4°. 2° *Madrigali a 6 voci, op.* 5. Ibid., 1593, in-4°. 3° *Canzonette a tre voci da Lodovico Viadana, maestro di cappella nel Duomo di Mantova, libro primo.* In Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1594. Ce titre prouve l'assertion de Baini que Viadana avait été maître de chapelle à Mantoue avant de l'être à Fano et à Concordia. 4° *Il primo libro de' salmi a 5 voci.* Ibid., 1797, in-4°. 5° *Messe a quattro voci, libro primo.* Ibid., 1596, in-4°. 6° *Vespert. omnium solemnitatum Psalmodia quinque vocibus.* In Venetia, per Vincenti, 1597. C'est la quatrième édition ; la septième a paru dans la même ville, en 1611. 7° *Salmi e Magnificat a quattro voci.* Ibid, 1598, in-4°. Il y a une autre édition de ce recueil publiée à Francfort, en 1612, in-4°. 8° *Il secondo libro de' Salmi a 5 voci.* Ibid., 1601, in-4°. 9° *Psalmi vespertini 8 vocibus concin.* Venetiis apud Vincentium, 1602, in-4°. J'ignore en quelle année la deuxième édition de ce recueil a paru ; la troisième a été publiée à Venise, en 1644, in-4°. 10° *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, tre e quattro voci con il basso continuo per sonar nell' organo. Nova invenzione comoda per ogni sorte di cantori e per gli organisti.* In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1602 et 1603, in-4°. La troisième édition de ce recueil a été publiée par le même imprimeur en 1609. Une quatrième édition a paru à Venise, chez Vincenti, en 1611, in-4°. Un exemplaire de cette édition se trouve à la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne. Il y a aussi une édition intitulée : *Opus musicum sacrorum concentuum, qui ex unica voce, nec non duabus, tribus et quatuor vocibus variatis concinentur, una cum basso continuo ad organum applicato.* Francfort, 1612, in-4°. Enfin une édition complète de tous les motets et concerts ecclésiastiques de Viadana, au nombre de cent quarante-six, a été publiée avec l'instruction pour les chantres et organistes, en italien, latin et allemand, avec le titre suivant : *Opera omnia sacrorum concentuum 1, 2, 3 et 4 vocum, cum basso continuo et generali organo applicato, novaque inventione pro omnigenere et sorte cantorum et organistarum accommodato. Adjuncta insuper in basso generali hujus novæ inventionis instructione, latine, italice et germanice.* Francfort, 1620, in-4°. L'édition de 1613, citée par Gerber, est supposée : c'est celle de 1612 qu'on a confondue avec la dernière, d'après le catalogue de Draudius. 11° *Officium ac Missæ defunctorum quinque vocum,* op. 15. in Venetia, app. Vincenti, 1604. 12° *Responsori et lamentazioni per la settimana santa a 4 voci,* op. 23. Ibid, 1609, in-4°. 13° *Il terzo libro de concerti ecclesiastici a due, a tre et a quattro voci con il basso per sonare nel organo da Lodovico Viadana, maestro di capella nella catedrale di Concordia ; nuovamente ristampati et corretti,* op. 24. Ibid., 1611, in-4°. 14° *Messe concertate per una, o due, ossia tre voci con il basso continuo per l'organo.* In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1605, in-4°. La messe dominicale pour ténor seul et orgue, dont le thème est pris dans le plain-chant de cette messe, a été extraite de ce recueil et publiée dans la *Corolla musica* de Donfrid, à Strasbourg, en 1628. 15° *Concerti sacri a 2 voci col basso continuo per l'organo.* Ibid., 1608, in-4°. Les morceaux qui se trouvent dans cette collection ont été réimprimés dans l'édition publiée à Francfort, en 1620. 16° *Falsi bordoni a quattro e otto voci, premesse le regole per il basso per l'organo.* Rome, 1612. 17° *Completorium romanum 8 vocibus decantandum,* lib. 2, op. 16. Venise, Vincenti, 1608, in-4°. 18° *Vesperi et Magnificat a quattro e cinque voci.* Ibid., 1609. Je crois que les recueils précédents ont fourni les éléments de la collection publiée ensuite sous ce titre : *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia, cum duobus Magnificat et falsis bordonis, cum 5 vocibus.* Francfort-sur-le-Mein, 1610, in-4°. Une partie

(1) *Handbuch zur Harmonielehre und für Generalbass,* etc. Prague, 1802, in-8° (p. 129) : « Ludwig Viadana, » schlug endlich vor den Bass zu beziffern. und dadurch » die Akkorde die zum Grundton und zur ganzen Harmonie gegriffen werden solten, anzumerken.

de cette collection a été ensuite reproduite avec les motets à deux, trois et quatre voix dans un autre recueil intitulé : *Concentuum ecclesiasticorum 2, 3 et 4 vocibus, opus completum, cum solemnitati omnium vespertinarum.* Ibid., 1615, in-4°. 19° *Salmi a quattro cori, op. 27; in Venetia, app. Vincenti,* 1512. 20° *Litanie che si cantano nella Santa casa a 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 12 voci; 3ª impressione;* ibid., 1613, in-4°. 21° *Officium defunctorum quatuor vocibus concin.*, Venise, Vincenti, 1614, in-4°. 22° *Sinfonie musicali a otto voci,* op. 18, ibid., 1617, in-4°. C'est une réimpression.

VIADANA (Jacques-Morus). Il existe à la Bibliothèque royale de Berlin un recueil de motets intitulé : *Jacobi Mori Viadanæ concerti ecclesiastici 1, 2, 3, 4 vocum cum basso continuo ad organum, nunc primum in lucem editi. Antverpiæ excudebat Petrus Phalesius,* 1613, in-4°. Je n'ai pas trouvé ailleurs de renseignements sur l'auteur de cet ouvrage, si toutefois il a existé, et s'il n'y a point ici une fraude commerciale.

VIAL (...), neveu du violoniste Leclair, né à Paris, vers 1730, a fait graver un *Arbre généalogique de l'harmonie,* d'après le système de Rameau; Paris, 1767, 3 feuilles in-plano. La première feuille contient l'arbre généalogique des accords, et les deux autres les explications.

VIALARDO (Balthasar), organiste de l'église *San Giovanni alla conca,* à Milan, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Missæ duæ quinque et sex vocibus cum psalmi vespertini, litaniis Beatæ Mariæ Virginis quinque vocum,* op. 1; Mediolani, per Georgium Rolla, 1624. A la fin de ce recueil, on trouve un *Magnificat* à cinq voix d'Horace Vecchi.

VIANA (Matthias-Jean), ou **VEANA**, compositeur de musique d'église, né en Espagne, vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église de l'*Incarnacion,* à Madrid. Il est peu connu hors de sa patrie. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal Jean IV indique de sa composition deux livres de motets à quatre et cinq voix, et trois livres de *Vilhancicos* à cinq et six voix, mais sans date et sans nom d'imprimeur. Yriarte (*voyez* ce nom) est tombé dans une erreur singulière à l'égard de ce musicien, en le confondant avec Viadana (*voyez* ce nom), dans les notes relatives au troisième livre de son poëme sur la musique, où il dit : *Matias Juan Viana que pasa por inventor del bazo continuo,* etc. (page xv, édit. de Madrid, 1789, in-8°). M. Eslava a publié en partition un *Vilhancico* à six voix, de Viana, dans la deuxième série de la *Lira Sacro-Hispana.*

VICENTE Y CERVERA (D. François) était organiste de la cathédrale de Huesca, au commencement du dix-huitième siècle. Le 3 novembre 1712, il fut nommé organiste de l'église du collége royal du *Corpus Christi* de Valence, et, plus tard, maître de la même chapelle. Il a composé beaucoup de psaumes et de messes à huit et à douze voix, selon l'usage de cette église, et dans le style de l'école de Valence, qui était, à l'égard de l'Espagne, ce qu'était l'école vénitienne pour l'Italie, à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Vicente y Cervera a joui de la réputation d'un des meilleurs compositeurs espagnols, pour la musique religieuse.

VICENTINO (Nicolas), prêtre, né à Vicence, en 1511 (1), fit ses études musicales sous la direction d'Adrien Willaert, suivant le titre énigmatique d'un de ses ouvrages, lequel a fait croire, au contraire, à M. Caffi, que Vicentino avait été maître du compositeur flamand. Il fut maître de chapelle à la cour de Ferrare, et enseigna aux princes et princesses de la famille d'Este à jouer des instruments à clavier, sur lesquels il paraît avoir eu beaucoup d'habileté pour son temps. Protégé par eux et particulièrement par le cardinal Hippolyte d'Este, il suivit celui-ci à Rome, et vécut dans son palais vers le milieu du seizième siècle. Préoccupé de la pensée de faire renaître les genres chromatique et enharmonique des Grecs, en leur appliquant l'harmonie consonnante de son temps, il écrivit des madrigaux à cinq voix dans ce système, et les publia sous ce titre bizarre, qualifié avec raison d'amphibologique par l'abbé Baini : *Dell' unico Adriano Villaert discepolo D. Nicola Vicentino Madrigali a 5 voci per teorica e per pratica da lui composti al nuovo modo del celeberrimo suo maestro ritrovati,* lib. I; Venezia, 1546, in-4° oblong. Cet ouvrage, qu'il croyait destiné à produire une vive sensation sur l'es-

(1) Choron et Fayolle ont très-bien remarqué (*Diction. histor. des musiciens*) que Gerber s'est trompé en faisant naître Vicentino à Rome; mais eux-mêmes sont tombés dans une autre erreur en fixant l'époque de sa naissance à 1513, car au-dessous de son portrait placé en tête de son livre, on trouve ces mots : *Nicolas Vicentinus anno ætatis suæ 44*; or le livre a été publié en 1555; il est évident que l'auteur a dû naître au plus tard en 1511.

prit des musiciens, fut cependant peu remarqué à Rome. Il essaya de donner une démonstration de la réalité de son système par l'invention d'un clavecin, auquel il donna le nom d'*arcicembalo* et qui avait plusieurs claviers divisés de telle sorte qu'on pouvait, selon Vicentino, appliquer par leur moyen les genres diatonique, chromatique et enharmonique des anciens à l'harmonie de la musique moderne, avouant que la difficulté des intonations pouvait être un obstacle pour cette application dans la musique vocale. Toutefois il ne croyait pas cet obstacle invincible, car il ouvrit un cours pour enseigner à chanter à six élèves choisis, sous le sceau du secret, les intervalles des trois genres. On commença alors à se préoccuper de cette école mystérieuse; mais Vicentino répondait à ceux qui cherchaient à pénétrer son secret, qu'il ne publierait ses découvertes qu'après qu'il aurait obtenu une position convenable pour ses talents; par exemple, celle de chantre, ou même de maître de la chapelle pontificale. Les choses étaient en cet état, lorsque, vers la fin de mai 1551, Vicentino et Vincent Lusitano (*voyez* ce nom), sortant d'une maison où ils avaient entendu exécuter un morceau de musique à plusieurs voix composé sur le plain-chant du *Regina Cœli*, se mirent à discuter sur cette composition. Lusitano ayant dit qu'elle était dans le genre diatonique, Vicentino soutint que ni lui ni aucun musicien ne savaient précisément en quel genre était un morceau de musique. La dispute devint fort vive à ce propos, et les antagonistes parièrent deux écus d'or, choisissant pour juges de leur différend Bartholomé Escobedo et Ghiselin Dankers, chantres de la chapelle pontificale. On peut voir, à l'article de Lusitano, quel fut le résultat de cette contestation, et comment Vicentino fut condamné à payer les deux écus d'or à son adversaire. Le cardinal de Ferrare considéra le jugement comme une insulte personnelle qui lui était faite; nul doute qu'il n'en eût poursuivi la réparation, s'il n'était parti pour Ferrare quelques jours après, et si son absence de Rome n'avait été de près de quatre années. Vicentino l'avait suivi, et plein de ressentiment contre ses juges, il s'était immédiatement occupé de la rédaction d'un grand ouvrage concernant les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique, ainsi que leur application à la musique moderne. Il y rend compte de la dispute et de ses résultats; mais, faisant prendre le change sur l'état de la question, il substitue une discussion de théorie à l'objet spécial qui donna lieu au jugement. Son livre a donc induit en erreur tous ceux qui ont écrit sur ce sujet. De retour à Rome, Vicentino y fit imprimer son livre aux dépens du cardinal de Ferrare, sous ce titre : *L'Antica musica ridotta alla moderna pratica, con la dichiaratione e con gli esempj dei tre generi con le loro spetie, e con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica con molti segreti musicali*. In Roma, appresso Ant. Barré, 1555, in-fol. de cent quarante-six feuillets, avec une table des matières et des planches (1). Cet ouvrage est divisé en six livres : le premier traite de la théorie de la musique; les cinq autres de la pratique, conformément aux vues de l'auteur.

Indépendamment de la querelle personnelle qu'il y eut entre Vicentino et V. Lusitano, on voit dans leurs ouvrages que leur doctrine était différente, en ce que le premier soutenait que la musique de son temps était un mélange des genres diatonique, chromatique et enharmonique (voyez *l'Antica Musica rid. alla moderna prat.*, lib. 4, cap. 43, fol. 95), tandis que V. Lusitano la croyait du genre diatonique pur. Hawkins, Gerber et les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens*, disent que V. Lusitano parut, quelque temps après, abandonner son opinion et adopter celle de son adversaire, dans le livre intitulé : *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contrapunto semplice et in concerto*, etc. (Rome, 1553, Venise, 1558, et Venise, 1561, in-4°). Je trouve, au contraire, la conclusion suivante, à la fin du chapitre *Dei tre generi* de cet ouvrage (fol. 23 verso, édit. de 1561) : *Onde si mostra i stromenti fatti a fine di sonar il genere armonico esser fatti in vano*. Chacun des deux systèmes a eu ses partisans parmi les anciens théoriciens de la musique; mais ceux mêmes qui ont cru à la

(1) Forkel place en 1537 la date de la publication du livre de Vicentino (*Allgemeine Literatur der Musik*, p. 369); mais c'est évidemment une erreur qu'il a copiée dans la Bibliothèque italienne de Fontanini, avec les corrections d'Apostolo Zeno, t. II, p. 416. Cette erreur est d'autant plus singulière, qu'il possédait un exemplaire de cet ouvrage indiqué avec la date de 1555 dans le catalogue de sa bibliothèque (p. 4). Il a été copié par Lichtenthal (*Dizionario e Bibliografia della musica*, t. IV, p. 276). M. Ferd. Becker, se confiant à l'exactitude habituelle de Forkel, n'a pas mis en doute l'existence de la date citée par lui; mais ayant vu vraisemblablement un exemplaire du livre de Vicentino avec celle de 1555, il a supposé deux éditions (*System. Chronol. Darstellung der musikal. Literatur*, p. 426), bien que celle de 1555 soit la seule réelle.

possibilité des genres chromatique et enharmonique appliqués à l'harmonie consonnante, ont reproché avec raison à Vicentino d'avoir confondu ce qu'il appelle de ces noms avec les genres chromatique et enharmonique des Grecs. Zarlino (1) et Doni (2) disent même qu'il n'avait pas lu les théoriciens grecs, et que non-seulement il ne savait ce qu'étaient les véritables genres chromatique et enharmonique de ceux-ci, mais qu'il n'avait pas même une idée bien nette du genre diatonique. Bottrigari partagea les idées de Vicentino concernant la possibilité de l'emploi des genres chromatique et enharmonique, mais dans le système mixte et tempéré appelé par les Italiens *partecipato* (voyez *Il Melone*, p. 16 et suiv.). C'est aussi dans ce système que Doni a traité de la régénération de ces genres dans la musique moderne (*Aggiunta al compendio del Trattato de' generi e de' modi della musica* (p. 126 et suiv.). Artusi a réfuté les erreurs de Vicentino dans son livre *Delle imperfezioni della moderna musica* (pag. 28 et suiv.). Au surplus, celui-ci n'eut pas même le mérite de l'originalité dans la vaine entreprise de faire revivre les genres chromatique et enharmonique des Grecs, en les appliquant à l'harmonie consonnante; car Aaron nous apprend (*De Institut. harmon. interprete Jo. Ant. Flaminio*, lib. 2, cap. 9) que Spataro avait fait la même tentative dans l'école de Bologne, au commencement du seizième siècle. J'ai analysé, dans mon *Traité complet de l'harmonie* (liv. 3), un des exemples d'harmonie prétendue chromatique et enharmonique donnés par Vicentino dans le troisième livre de son ouvrage, et j'ai fait voir que les successions auxquelles il donne ces noms sont complétement illusoires. J'ai démontré, en outre, que le chromatique et l'enharmonique dans l'harmonie consonnante sont un non-sens, et que ces genres ne prennent de réalité que par les attractions des dissonances naturelles et par les relations multiples des altérations d'intervalles.

Le P. Martini (3) et Forkel (4) indiquent un livre de Vicentino intitulé : *Descrizione dell' arciorgano, nel quale si possono eseguire i tre generi della musica diatonica, cromatica ed enarmonica*. Venise, 1561. La description de l'*arciorgano* est une feuille volante imprimée d'un seul côté dans la forme d'une affiche ou placard. L'auteur y est appelé *Don Niccolo Vicentino de' Vicentini*. On y voit que l'*arciorgano* était destiné à exécuter dans la perfection les trois genres de musique *diatonique, chromatique* et *enharmonique*. Vicentino dit que *Messer Vincenzo Colombo*, excellentissime facteur d'orgues, à Venise, a exécuté cet instrument d'après ses instructions. Au bas de la feuille, on trouve cette inscription : *in Venetia, appresso Niccolo Beuil'acqua, 1561, a dì 25 ottobrio.* M. Gaspari (*voyez* ce nom), de Bologne, qui possède cette pièce rarissime, a bien voulu m'en envoyer une copie (1). La description de l'*arcicembalo* est dans l'*Antica musica ridotta alla moderna pratica*, et l'on trouve à la fin du volume trois planches qui représentent les dispositions et l'étendue de ses claviers.

Malgré les ennemis nombreux qu'il s'était faits par son orgueil, Vicentino fut considéré comme un savant musicien. Deux médailles ont été frappées en son honneur. La première, en bronze de grand module, représente, d'un côté, son effigie avec ces mots : *Nicolaus Vicentinus;* au revers, on voit un orgue avec cette légende : *Perfectæ musicæ divisionisq. inventor.* L'autre est semblable, mais plus petite : le P. Cologera la cite dans son catalogue des médailles du comte Mazzuchelli (*Catalogus numismatum viris doctrinâ præstantibus præcipue Italis cusorum, quæ servantur Brixiæ apud N. N.*). On ne trouve pas d'indication de compositions de Vicentino dans les anciens catalogues.

VICQ-D'AZYR (Félix), docteur-régent de la Faculté de médecine de Paris, professeur d'anatomie, membre des Académies française et des sciences, secrétaire de la Société royale de médecine et de chirurgie, naquit à Valognes, le 23 avril 1748, et mourut à Paris, le 20 juin 1794. Au nombre des ouvrages de ce savant, on trouve un *Mémoire sur la voix; de la structure des organes qui servent à la formation de la voix, considérée dans l'homme et dans les différentes classes d'animaux* (Voyez les

(1) *Istituz. armonic.*, part. 4, c. 3.

(2) *Compendio del Trattato de' generi, e de' modi*, c. 1, p. 4.

(2) *Storia della Musica*, t. 1, p. 467.

(3) *Allgemeine Literatur der Musik*, p. 226.

(1) Voici l'introduction de la description faite par Vicentino : « Essendo cosa manifesta ad ogn'uno che il » tenere ascose quelle cose che possono giovare al » mondo, torna di grandissimo biasmo, il reverendo » don Niccolo Vicentino de' Vicentini, non volendo » incorrere in questo errore, fa per lo presente mani- » festo, per beneficio universale della musica, come egli » con lunghissima fatica e continuo studio ha ritrovato » e posto nouamente in pratica uno arciorgano di mi- » rabilissimo artificio et armonia, il qual si vede mani- » festamente hauer suplito a molti imperfettioni che si » ritrovano ne gli organi ordinarij, et hauer fatto l'or- » gano perfetto. »

Mémoires de l'Académie royale des sciences de Paris, ann. 1779, p. 178).

VICTORIA (Thomas-Louis DE), appelé en Italie **VITTORIA**, compositeur, né à Avila, en Espagne, vers 1540, se rendit en Italie, dans sa jeunesse, et y devint élève d'Escobedo et de Morales, ses compatriotes, chantres de la chapelle pontificale. Plus tard, il étudia avec soin les ouvrages de Palestrina, et l'imita souvent avec bonheur; en somme, il fut un des compositeurs de musique d'église les plus distingués et un de ceux qui firent le plus d'honneur à l'Espagne. En 1573, Victoria obtint la place de maître de chapelle du Collége germanique à Rome, et, deux ans après, il fut nommé maître de l'église Saint-Apollinaire. De retour en Espagne, il eut le titre de chapelain du roi. Il vivait encore à Madrid en 1605, car il fit imprimer, dans cette année, un office des morts à six voix, composé pour la mort de l'Impératrice. On croit qu'il est mort en 1608. Les œuvres connues de ce compositeur sont celles dont les titres suivent : 1° *Liber primus, qui missas, psalmos, Magnificat, ad virginem Dei Matrem Salutationes, aliaque complectitur* 4, 5, 6, 8 voc. Venetiis apud Angelum Gardanum, 1576. Cet ouvrage est dédié au duc Ernest de Bavière. 2° *Cantica B. Virginis vulgo Magnificat* 4 voc. *una cum quatuor antiphonis B. Virginis, per annum* 5 *et* 8 voc. Romæ, ex typ. Dom. Basæ apud Franc. Zannettum, 1581, in-fol. 3° *Hymni totius anni secundum S. R. E. consuetudinem,* 4 voc. *una cum quatuor psalmis pro præcipuis festivitatibus* 8 voc. Ibid., 1581, in-fol. Il y en a une autre édition avec le titre italien : *Inni per tutto l'anno a quattro voci.* Venetia, appresso Giac. Vincenti, 1600, in-4°. Cet ouvrage est dédié au pape Grégoire XIII. Victoria fut le premier compositeur qui mit en musique les hymnes de toute l'année. Son style fut critiqué par les maîtres italiens et flamands de son temps; mais il n'en est pas moins vrai que ce style a plus d'originalité que celui de beaucoup de compositeurs du même temps. 4° *Missarum liber primus* 4, 5, 6 voc. *ad Philippum secundum Hispaniarum regem catholicum.* Ibid., 1583, in-fol. Le second livre des messes de Victoria parut à Rome, dans la même année, et les deux livres furent réunis immédiatement après, sous ce titre : *Thomæ Ludovici a Victoria Abulensis Missarum libri duo quæ partim quaternis, partim quinis, partim senis concinuntur vocibus.* Romæ, ex typographia Dominici Basæ, MDLXXXIII, in-fol. m°. A la fin du dernier feuillet, on lit : *Romæ, apud Alexandrum Gardanum,* 1583. Je possède un bel exemplaire de ce rare volume, qui contient neuf messes, dont cinq à quatre voix, deux à cinq et deux à six. Il est composé de 294 pages. 5° *Officium hebdomadæ sanctæ.* Romæ, ap. Angelum Gardanum, 1585. 6° *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum* 5, 6, 8 voc. Ibid., 1585. Une deuxième édition de ce recueil a paru sous ce titre : *Cantiones sacræ* 4, 5, 6, 8 *vocum.* Dillingen, 1588, in-4°. Ce recueil fut réimprimé, avec l'addition de quelques motets à douze voix du même auteur, sous ce titre : *Motecta* 5, 6, 8, 12 *voc. quæ nunc melius excussa, aliis quam plurimis adjunctis, noviter sunt impressa.* Mediolani, ap. Franc. et hæred. Simonis Tini, 1589. Une autre édition a paru aussi à Dillingen, en 1590, sous le titre de *Cantiones sacræ* 5, 6, 8, 12 *voc.*, in-4°. Une troisième a été publiée à Francfort-sur-le-Mein, en 1602, in-4°. 7° *Missarum liber secundus* 4, 5, 6, 8 *voc., una cum antiphonis Asperges, et Vidi aquam, totius anni.* Romæ, ex typ. Ascanii Donangeli, ap. Franc. Coattinum, 1592. 8° *Officium defunctorum sex vocum.* Matriti, Joachin Velasquez, 1605, in-fol. M. Eslava a publié de Victoria la messe *Ave Maris Stella*, la messe de *Requiem* sur le plain-chant et cinq motets en partition, dans le premier volume de la *Lira sacro-hispana* (1re série).

VICTORINUS (Georges), né à Huldschœn, en Bavière, vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église des Jésuites, à Munich, et mourut dans cette ville, en 1624. Il écrivit la musique du drame intitulé : *Le Combat de l'archange saint Michel avec Lucifer*, qui fut représenté en plein air, le 30 septembre 1597, par les étudiants, avec un chœur de neuf cents chanteurs. On connaît aussi de Victorinus : 1° *Thesaurus LXX litaniarum* 4-10 *vocum.* Munich, Adam Berg, 1596, in-4°. 2° *Philomela cœlestis sive cantiones sacræ cum falsis bordonibus, Magnificat, etc.*, 2, 3 *et* 4 *vocum.* Monachii, apud Nichol. Henricum, 1624, in-4°. Une partie seulement de cette collection de motets appartient à Victorinus : ils sont au nombre de cent. Outre Victorinus, les auteurs de ces motets sont : Rodolphe et Ferdinand de Lassus, Jean Schütz (en latin *Sagittarius*), Cornazzoni, Jean Priuli, André Imperiali, Jacques Perla (luthiste), Guillaume Krumper, Christophe Perckhauer, Gaspard Topiarius, Jean Stadlmayr, Jean Hasler, Jean Feldtmayr, Jean Karzinger, Adam Weidmann, Jean Aich-

müller, Bartholomé Hartmann, Étienne Welch, Jean Stupporus, Grégoire Aichinger et Chrétien Erbach. Plusieurs de ces noms ne sont connus que par ce recueil.

VIDAL (B.), professeur de guitare à Paris, commença à se faire connaître vers 1778. Il mourut à Paris, au mois de février 1800. On a gravé de sa composition environ quarante œuvres, parmi lesquels on remarque : 1° Concerto pour la guitare, avec deux violons et basse (en *ré*). Paris, Imbault. 2° Sonates pour guitare et violoncelle, op. 6. Paris, Bailleux. 3° Sonates pour guitare et violon, op. 7, 8, 12 et 25. Ibid. 4° Six œuvres de sonates pour guitare seule. Paris, Leduc et Gaveaux. 5° Des pots-pourris et airs variés. 6° Des recueils d'airs d'opéras. 7° *Nouvelle méthode de guitare, dédiée aux amateurs*. Paris, S. Gaveaux.

VIDAL (Jean-Joseph), violoniste distingué, né à Sorèze, en 1789, entra au Conservatoire de Paris en 1805, comme élève de Rodolphe Kreutzer, pour le violon, et de Gossec, pour la composition. En 1808, le second grand prix de composition lui fut décerné au concours de l'Institut. Dès l'année suivante, il obtint, au concours du Conservatoire, le premier prix de violon. Il brilla dans les concerts donnés à Paris en 1810 et 1811. Plus tard, il devint le second violon de Baillot, dans les séances de musique de chambre de cet artiste célèbre. Pendant près de vingt ans il conserva cette position. Vidal fut l'un des professeurs les plus estimés pour son instrument. Il n'a pas publié de compositions pour le violon.

VIDAL (Étienne-T.-T.), sténographe, est auteur d'un petit écrit intitulé : *Système de musique sténographique*. Toulon, de l'imprimerie de Beaume, 1835, in-8° de 32 pages, avec un tableau.

VIDAL (P.-J.). On a sous ce nom un écrit intitulé : *Physiologie de l'organe de l'ouïe chez l'homme*. Paris, de l'imprimerie de Moessard, 1836, in-8° de 88 pages.

VIEIRA (Antoine), compositeur, naquit à Villaviciosa, en Portugal, vers la fin du seizième siècle, et étudia la musique et le contrepoint sous la direction de Manuel Robello, puis se rendit en Italie et obtint la place de maître de chapelle à Lorette. Après quelques années de séjour en cette ville, il retourna dans sa patrie et fut nommé maître de chapelle à Erato. Il y mourut en 1650, laissant en manuscrit les ouvrages suivants, que le roi de Portugal, Jean IV, fit placer dans sa bibliothèque : 1° Messe du premier ton à douze voix. 2° *Miserere* à huit voix, du huitième ton. 3° *Dixit Dominus*, à huit voix, du premier ton, avec instruments. 4° *Beatus Vir*, à douze voix, du premier ton. 5° *Lauda Hierusalem*, à huit voix, du huitième ton. 6° Plusieurs motets.

VIEIRA (Antoine), moine portugais, né à Lisbonne, entra dans son couvent en 1644, et devint par la suite un des organistes les plus distingués de son pays. Il mourut le 27 janvier 1707, laissant en manuscrit un recueil de pièces d'orgue désigné par Machado sous ce titre : *Diversas obras de orgao para os tangedores deste instrumento* (Œuvres diverses d'orgue à l'usage de ceux qui jouent de cet instrument).

VIDAME DE CHARTRES. *Voyez* **FRETEVAL** (Matthieu DE).

VIELARS (Jean), poëte et musicien français, né à Corbie, petite ville de la Picardie, vivait vers 1260. On trouve deux chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 65 (fonds de Cangé).

VIERDANCK (Jean), compositeur allemand, fut organiste à l'église Sainte-Marie de Stralsund, vers le milieu du dix-septième siècle. Il publia des concerts spirituels à plusieurs voix, sous ce titre : *Geistliche Concerte mit 2, 3 und 4 Stimmen, nebst Basso continuo; Erster Theil*. Greifswald, 1642, in-4°. La deuxième partie de cet œuvre parut à Rostock en 1643, in-fol.; elle contient vingt messes, motets, *Magnificat* et dialogues à huit voix avec accompagnement d'orgue. Mattheson accorde des éloges à cet ouvrage (*Gründlage einer Ehren-Pforte*, page 381). La Bibliothèque royale de Berlin possède un exemplaire des deux parties auquel manque la partie de basse continue. Les autres productions de Vierdanck sont : 1° *Erster Theil; newer Pavanen, Gagliarden, Balletten und Correnten, mit zwey Violinen, und einem Violon, nebenst dem Basso continuo. Von Johann Vierdanck, der Zeit bestelten Organisten zu St-Marien in Straalsund* (Première partie de nouvelles pavanes, galiardes, ballets et courantes pour deux violons, basse de viole et basse continue, par Jean Vierdanck, un des meilleurs organistes de ce temps, à Sainte-Marie de Stralsund); Rostock, 1641, in-4°. La deuxième partie de cet ouvrage, imprimée dans la même année, contient des caprices, chansons et sonates pour deux, trois, quatre et cinq instruments, avec ou sans basse continue. 2° *Erster Theil, geistlicher Concerten, mit 2, 3 und vier Stimmen nebenst dem Basso continuo*, etc.

Rostock, 1656, in-4°. J'ignore si c'est une seconde édition du premier ouvrage cité ci-dessus ou un autre œuvre.

VIERLING (Jean-Godefroid), organiste à l'église évangélique de Schmalkalde, en Thuringe, naquit le 25 janvier 1750, à Metzels, près de Meinungen. Devenu élève de l'organiste Fischer, dans cette ville, à l'âge de quatorze ans, il fit des progrès si rapides sous la direction de cet artiste, qu'il fut nommé, quatre ans après, adjoint de son maître. Cependant le désir d'augmenter ses connaissances lui fit demander un congé pour aller à Hambourg continuer ses études près de Charles-Philippe-Emmanuel Bach; puis il se rendit à Berlin, où il reçut de Kirnberger des leçons de contrepoint. De retour à Schmalkalde, il succéda à Fischer dans la place d'organiste de l'église principale, et conserva cet emploi modeste jusqu'au 22 novembre 1813, époque de sa mort. Les pièces d'orgue de Vierling sont d'un bon style, quoique moins sévères dans leurs formes que celles des organistes allemands de l'époque précédente. On a imprimé de sa composition : 1° Deux trios pour clavecin, violon et basse, op. 1, Mayence, 1781. 2° Six sonates pour clavecin. op. 2. Leipsick, 1782. 3° Vingt-deux pièces d'orgue faciles pour un ou deux claviers et pédale, dont il a été fait deux éditions à Leipsick, chez Breitkopf. 4° Recueil de pièces d'orgue faciles, avec une Instruction concernant les préludes de chorals. Ouvrage divisé en quatre parties, *ibid*. 5° Quarante-huit préludes de chorals, en trois suites formant cent quarante-quatre pièces, *ibid.*, 1794. 6° Quarante-huit pièces d'orgue courtes et faciles, *ibid.*, 1795. 7° Trente pièces d'orgue faciles à trois parties, Leipsick, Peters. 8° Cent petits versets pour l'orgue; Offenbach, André. 9° Quatuor pour clavecin, violon, alto et basse, op. 4; *ibid.*, 1786. 10° Vingt-quatre pièces d'orgue faciles. Ouvrage posthume publié par Heckel; Bonn, Simrock. Vierling a laissé en manuscrit deux années complètes de morceaux de musique d'église et dix-huit motets à quatre voix. On a aussi de cet artiste : 1° *Versuch einer Anleitung zum Præludiren für Ungerubtere, mit Beyspielen erlæuters* (Essai d'une introduction à l'art de préluder avec des exemples); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, grand in-8° de trente pages. 12° *Allgemein fasslicher Unterricht im Generalbass*, etc. (Instruction complète pour la basse continue, éclaircie par des exemples); Leipsick, E. Richter, 1805, in-4° de cent huit pages. 13° *Choralbuch auf vier Stimmen zum Gebrauch bei dem œffentlichen und Privat-Gottesdienst* (Livre choral à quatre voix pour l'usage du service divin public et privé); Cassel, 1789, in-4°. On trouve en tête de ce recueil un petit traité de la basse continue.

VIERLING (Georges), fondateur et directeur de musique de la Société de Bach, à Berlin, est né le 5 septembre 1820, à Frankenthal, dans le Palatinat, où son père était instituteur et organiste. Vierling reçut de lui les premières leçons de piano, d'orgue et d'harmonie. Destiné dès l'enfance à la carrière de l'enseignement, il fit ses premières études latines dans l'école de Frankenthal, puis il entra en seconde au Gymnase de Francfort-sur-le-Mein. Les fréquentes occasions qu'il eut, dans cette ville, d'entendre de la musique, lui firent prendre la résolution d'abandonner toute autre étude pour se livrer à celle de cet art. Des motets à huit voix de Jean-Sébastien Bach firent sur lui une impression si profonde, que son penchant pour les œuvres de ce grand artiste est devenu chez lui une passion exclusive. Les ressources pécuniaires de sa famille étaient trop limitées pour qu'il pût payer les leçons d'un maître de composition; et d'abord il n'eut d'autre guide que lui-même, jusqu'à ce que le célèbre organiste Rinck, ami de son père, eût offert de le prendre près de lui et de compléter son instruction. Cette proposition fut acceptée avec empressement, et Vierling alla passer dix-huit mois dans la maison de ce maître, qui lui donna des leçons d'orgue et corrigea ses compositions, mais sans lui enseigner l'art d'écrire d'une manière méthodique; car Rinck, dont l'éducation musicale avait été toute pratique, ne connaissait pas d'autre mode d'enseignement. Cette méthode empirique ne satisfaisait pas Vierling : il comprenait qu'il devait y avoir d'autres études à faire; mais désespérant de trouver, dans le cercle de ses relations, quelqu'un qui pût le diriger; il retourna dans la solitude de sa petite ville natale. Enfin, des circonstances plus favorables lui permirent, au mois de septembre 1842, d'aller s'établir à Berlin, où il fit un cours complet de composition, sous la direction du professeur Marx. Au mois de janvier 1847, il fut appelé, en qualité d'organiste, à Francfort-sur-l'Oder, où il eut aussi la direction de l'Académie de chant. Au mois de novembre 1852, il obtint une place de directeur de musique à Mayence, mais il ne conserva cette position que pendant une année, parce que le goût un peu frivole de musique

qui régnait dans cette ville lui était antipathique. Il entreprit alors un voyage en Italie, mais il fut contraint de l'interrompre, par une grave maladie qui l'atteignit à Vienne. De retour à Berlin, après sa guérison, il se livra à l'enseignement, à la composition, et dirigea, pendant plusieurs années, la société de chant de Potsdam, appelée *Société d'Opéra*. Son goût passionné pour la musique de Bach fut enfin satisfait, au mois de janvier 1857, par la société de chant qui prit le nom de ce grand homme, et il pût, chaque année, entendre bien exécuter ses œuvres. De quinze en quinze jours, il va aussi diriger une bonne et nombreuse société de chant à Francfort-sur-l'Oder. En 1859, Vierling a été nommé directeur de musique royale (?). Parmi les ouvrages de cet artiste, on remarque : 1° Le Psaume 127, pour voix *solo*, chœur et orchestre, op. 22; Breslau, Leuckhardt, 1859. 2° Motet à deux chœurs, en partition pour piano ou orgue, op. 25; *ibid.*, 1860. 3° Un grand nombre de *Lieder*, en recueils et détachés, pour voix seule et piano, et de chants pour plusieurs voix. 4° Ouverture pour *la Tempête* de Shakespeare, op. 6; Berlin, Trautwein. 5° Ouverture pour la tragédie de *Marie-Stuart*, exécutée à Berlin, en 1854; Berlin, Schlesinger. 6° *Im Frühling* (Au Printemps), ouverture pour l'orchestre, op. 24; Breslau, Leuckhardt. 7° Quelques pièces pour piano.

VIEUXTEMPS (Henri), violoniste célèbre, est né à Verviers, le 20 février 1820. Fils d'un ancien militaire qui, retiré du service, s'était livré à la profession de luthier et d'accordeur d'instruments, il fit pressentir sa destination naturelle dès ses premières années, par le plaisir qu'il manifestait à l'audition du violon de son père. A deux ans, il passait des heures entières à frotter les crins d'un archet sur les cordes d'un petit instrument. A quatre ans et demi, il commençait à déchiffrer la musique. Charmé de ses heureuses dispositions, un amateur zélé voulut faire les frais de son éducation musicale, et le confia aux soins de Lecloux, bon professeur de violon, qui prépara par ses leçons les talents du jeune violoniste, devenu depuis lors un des artistes les plus remarquables de son époque. Ses progrès furent si rapides, qu'il put entreprendre avec son maître un premier voyage à l'âge de huit ans, pour donner des concerts dans les principales villes de la Belgique. Arrivé à Bruxelles, il y rencontra le célèbre violoniste M. de Bériot, qui, frappé de sa précoce habileté, lui donna gratuitement des leçons pendant quelques mois. Au printemps de 1830, il vint avec son nouveau maître à Paris, et y joua dans un concert donné à la salle de la rue de Cléry. L'auteur de cette notice, qui l'entendit alors, prédit, dans sa *Revue musicale*, l'avenir de l'artiste enfant. De retour à Verviers peu de temps après, Vieuxtemps y reprit ses études. En 1833, il entreprit avec son père un voyage en Allemagne, pendant lequel il acquit, par l'habitude de se faire entendre en public, l'assurance nécessaire à la libre manifestation du talent. Ce fut à Vienne qu'il obtint ses premiers succès de quelque importance. Il y prit aussi quelques leçons d'harmonie de Simon Sechter, organiste de la cour, puis revint à Bruxelles, où il ne resta que quelques mois. Au mois de décembre 1834, il partit pour Paris, ne put parvenir à s'y faire entendre, et se rendit à Londres, où son talent n'excita pas l'intérêt qu'il avait espéré. De retour à Paris dans l'été de 1835, il prit la résolution de compléter ses connaissances en faisant, sous la direction de Reicha, des études de composition. La méthode superficielle, mais expéditive de ce professeur, était celle qui convenait le mieux à un instrumentiste peu soucieux d'acquérir un profond savoir des formes du contrepoint, qu'il ne considérait pas comme étant à son usage. Peu de temps après, il commença à écrire ses premières compositions, et les fit entendre dans son voyage en Hollande, entrepris en 1836; puis il retourna à Vienne et y publia ses ouvrages. En 1838, il joua avec succès au théâtre de Bruxelles, ainsi que dans un concert qui fut donné à l'église des Augustins par la Société philanthropique, et y fit entendre des fantaisies et des fragments de concertos où l'on remarquait quelques idées heureuses mêlées à des incohérences. Immédiatement après, il partit pour la Russie, donnant des concerts à Prague, Dresde, Leipsick et Berlin. Parti de cette dernière ville pour Pétersbourg, il fut arrêté par une grave maladie dans une petite ville de la Russie, et y fut retenu pendant plus de deux mois. Arrivé à Pétersbourg, il y eut de brillants succès qui ne se démentirent point à Moscou. Ce fut dans ce pays qu'il écrivit un nouveau concerto de violon et une grande fantaisie avec orchestre dont la supériorité, à l'égard de ses productions précédentes, est si marquée, que la malveillance s'est emparée de ce fait, à Paris comme à Bruxelles, pour lui en contester la propriété, quoiqu'on ne pût nommer l'artiste distingué qui aurait prêté sa plume à Vieuxtemps. Depuis lors, le grand

mérite de ses autres compositions a démontré qu'il était bien le véritable auteur de celles-là. Après un séjour de plus d'une année en Russie, Vieuxtemps revint à Bruxelles, au mois de juin 1840, et, le 7 juillet suivant, il joua son nouveau concerto (en *mi*) et sa fantaisie (en *la*) dans un grand concert donné au bénéfice des musiciens de l'orchestre du théâtre, sous la direction de l'auteur de cette notice. Ces morceaux, où l'artiste déploya le plus beau talent d'exécution, excitèrent des transports d'enthousiasme. Vieuxtemps les fit entendre de nouveau aux concerts donnés à Anvers, au mois d'août suivant, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Rubens, et l'admiration fut telle, qu'un ministre lui accorda immédiatement la décoration de l'ordre de Léopold.

Il ne manquait plus à Vieuxtemps que la sanction de l'intelligente population de Paris : baptême sans lequel un artiste n'ose croire à sa gloire. Il l'obtint dans l'hiver suivant, et n'excita pas moins d'intérêt par le mérite de ses dernières productions que par son talent d'instrumentiste. Depuis lors, il a fait un second voyage en Hollande, puis a visité de nouveau l'Allemagne, et a revu Vienne pour la troisième fois : enfin, il a parcouru la Pologne et n'est revenu à Bruxelles qu'au mois de juin 1843; puis il a fait un premier voyage en Amérique, pendant les années 1844 et 1845.

De retour en Europe, dans l'été de 1845, Vieuxtemps parcourut les provinces rhénanes, joua à Coblence, chez le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, à l'époque des fêtes pour l'inauguration de la statue de Beethoven à Bonn. A l'automne de la même année, il se maria à Francfort-sur-le-Mein; puis il se rendit de nouveau à Pétersbourg, où l'empereur Nicolas le nomma violon-solo de sa musique, avec un engagement de dix ans, dont une des clauses imposait à l'artiste l'obligation de former quelques élèves. Cet engagement commençait en 1846. Vieuxtemps passa, en effet, plusieurs années en Russie; mais, soit que le climat ne fût pas favorable à sa santé; soit qu'il éprouvât le besoin de produire son talent chez des populations plus sympathiques à son sentiment artiste et plus avancées dans la culture de l'art, il n'acheva pas jusqu'au terme l'engagement qu'il avait pris, et préféra renoncer à la pension stipulée dans son contrat. En 1852, il reparut en Allemagne, en Angleterre, en France, en Belgique, y donnant une multitude innombrable de concerts, jusqu'en 1857, où il entreprit un second voyage en Amérique, dont le produit a été considérable. Dans l'hiver de 1858, le célèbre artiste donna, à Paris, une série de séances de musique de chambre, dans lesquelles il obtint des succès d'enthousiasme. Il serait impossible de le suivre depuis ce moment dans ses incessantes pérégrinations d'un bout à l'autre de l'Europe, plus impossible encore d'énumérer les concerts et les solennités musicales dans lesquelles s'est produit son talent. Au moment où cette notice est complétée (juillet 1864), Vieuxtemps jouit d'un moment de repos dans la propriété qu'il possède à Dreichenhain, près de Francfort; mais il ne tardera pas sans doute à reprendre son vol vers les contrées où son archet frappe monnaie.

Vieuxtemps n'est pas seulement un violoniste de premier ordre, car ses compositions pour son instrument tiennent un rang éminent dans la musique moderne de violon. Ses principales productions publiées sont : 1° Grand concerto (en *mi*), pour violon et orchestre, op. 10; Paris, Brandus. 2° Deuxième concerto, *idem*, op. 8; *Ibid*. Cette composition a précédé l'œuvre 10, et n'a pas été considérée comme le véritable deuxième concerto de l'auteur. 3° Deuxième concerto (en *fa* dièse mineur), op. 19; Hambourg, Schuberth. 4° Grand concerto (en *la*), op. 25; Paris, Brandus, et Leipsick, Kistner. 5° Quatrième grand concerto (en *ré* mineur), *ibid*. Il y a d'autres concertos de Vieuxtemps sur lesquels je manque de renseignements. 6° Grande fantaisie (en *la*) pour violon et orchestre; Paris, Brandus. 7° Air varié sur les motifs du *Pirate*, op. 6; *ibid*. 8° Romances sans paroles avec accompagnement de piano, op. 7, en deux suites; *ibid*. 9° *Hommage à Paganini*, caprice avec orchestre ou piano, op. 9; *ibid*. 10° Fantaisie caprice pour violon et orchestre ou piano, op. 11; *ibid*. 11° Grande sonate en quatre parties (en *ré*) pour piano et violon, op. 12; Mayence, Schott. 12° *Les Arpéges*, caprice avec accompagnement de violoncelle obligé et de piano ou orchestre, op. 15; Paris, Brandus. 13° Six études de concert avec accompagnement de piano, op. 16, en deux suites; *ibid*. 14° *Souvenir d'Amérique*, air varié sur l'air américain *Yankee doodle*, avec quatuor ou piano, op. 17; *ibid*. 15° *La Norma*, fantaisie sur la quatrième corde du violon, avec orchestre ou piano, op. 18; *ibid*. 16° Duo concertant sur *Don Juan*, pour violon et piano, avec Edouard Wolff, op. 20; Berlin, Schlesinger. 17° *Souvenir de Russie*, fantaisie pour violon et orchestre ou piano, op. 21; Paris, Brandus. 18° Six morceaux brillants de salon

pour violon et piano, op. 22; *ibid.* 19° Grand duo brillant sur *Le Camp de Silésie*, de Meyerbeer, pour violon et piano, avec Théodore Kulak, op. 24; Berlin, Schlesinger. 20° Grande fantaisie sur des thèmes slaves pour violon et orchestre ou piano, op. 27; Paris, Brandus. 21° Introduction et rondo pour violon et orchestre ou piano, op. 29; *ibid.* Il existe beaucoup d'autres compositions de Vieuxtemps, dont une grande polonaise avec orchestre, une élégie (en *fa* mineur), pour violon et instruments à vent, des *Contes* pour violon, avec quatuor ou piano, beaucoup de petites pièces de différents genres, trois cadences pour le concerto de Beethoven, op. 61, des duos et fantaisies pour violon et piano, avec Édouard Wolff, op. 76 et 89, des transcriptions, etc.

Vieuxtemps est membre de l'Académie royale de Belgique depuis 1846. Il est officier de l'ordre de Léopold et décoré de plusieurs autres ordres.

Madame Vieuxtemps, née *Joséphine Eder*, à Vienne, est une pianiste de talent. Elle accompagne son mari, dans ses morceaux de salon, avec autant de précision que de délicatesse. Mademoiselle Eder se fit entendre pour la première fois dans un concert donné à Vienne, le 7 septembre 1829. En 1833, elle entreprit un voyage pour donner des concerts, et visita Prague, Dresde, Berlin, Leipsick et Francfort. Dans l'année suivante, elle était à Stuttgard. Suivant l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipsick, cette dame est la même que mademoiselle Eder, qui entra au théâtre de Leopoldstadt à Vienne, comme cantatrice, et joua le rôle du page Chérubin dans le *Mariage de Figaro*, de Mozart, en 1836. Dans l'année suivante, elle passa au théâtre de Josephstadt, de la même ville. Elle y était encore en 1838 et y chanta le rôle d'*Adalgisa* dans la *Norma*. En 1842, mademoiselle Eder était au théâtre de Manheim, où elle joua le rôle du page dans les *Huguenots*. Dans les années 1843, 1844 et 1845, elle resta attachée au théâtre de Cassel, et y chanta avec succès à la scène et dans les concerts.

VIGANONI (Joseph), célèbre ténor, né à Bergame, en 1754, fit ses premières études de musique dans cette ville, puis reçut des leçons de chant de Ferdinand Bertoni, à Venise. En 1777, il débuta à Brescia en qualité de second ténor, et y eut assez de succès pour être engagé en qualité de premier ténor au théâtre de Padoue, pendant le carême de 1778. Après avoir chanté à Modène, à Parme, à Bologne et à Rome, il fut engagé au théâtre italien de Londres, en 1782, et n'y réussit que médiocrement. En 1786, il était à Vienne, où Paisiello écrivit pour lui le rôle de *Sandrino*, dans *Il Re Teodoro*. Engagé au théâtre Saint-Charles de Naples, au printemps de 1787, il y brilla au premier rang, particulièrement dans la *Modista raggiratrice*, du même compositeur. La grande réputation de Viganoni date de cette époque; elle reçut la plus honorable sanction à Paris, lorsqu'il partagea avec Mandini l'emploi de premier ténor, pendant les années 1789 à 1792. La catastrophe de 1793 ayant dispersé les excellents chanteurs du théâtre italien, Viganoni retourna en Italie et chanta à Milan, pendant le carême de cette année, puis se fit entendre sur les principaux théâtres de sa patrie. Appelé à Londres, en 1795, il y fut accueilli cette fois par de vifs applaudissements et y demeura près de six ans. Au mois de juillet 1801, il fit un voyage à Paris, où il retrouva son ancien ami Paisiello; puis il résolut de vivre dans le repos à Bergame et d'y jouir de l'aisance qu'il avait acquise par ses travaux. Il y accepta la place de premier ténor de la basilique de Sainte-Marie-Majeure et se fit entendre chaque année à cette église, dans les grandes solennités. Il mourut dans cette ville, au mois d'avril 1823, à l'âge de soixante-neuf ans.

VIGNALI (Gabriel), compositeur vénitien, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un recueil de motets intitulé : *Sacri Rimbombi di pace e di guerra; a 2, 3, 4 voci, ed uno a otto col basso per organo.* Venise, 1665, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Ueberlingen, en Allemagne, sous ce titre : *Sacri concentus a 2, 3, 4 et uno ab 8 vocibus, ad ecclesiæ militantis statum stylo selectiore applicati;* 1671, in-4°. L'abbé Santini, de Rome, possède du même auteur, en manuscrit : *Kyrie, Gloria e Credo, a 4 con stromenti.* On lit dans la série chronologique des membres de l'Académie de Sainte-Cécile que cet artiste fut élève de J.-M. Caretti : c'est évidemment une erreur, car Vignali naquit environ quarante ans avant ce maître.

VIGNATI (Joseph), compositeur, né à Bologne, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a écrit la musique de l'opéra intitulé : *I Rivali generosi*, qui fut représenté au théâtre *San Samuele* de Venise, en 1726.

VIGNOLA (Joseph), compositeur, né en Sicile, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a écrit, en 1701, la musique de l'ora-

torio *Debora, profetessa guerriera*, poésie du docteur Andrea Perrucci, de Palerme.

VIGUERIE (Bernard), professeur et marchand de musique, naquit, en 1761, à Carcassonne, dans le Languedoc. Après avoir été enfant de chœur à la cathédrale, il devint élève de Laguna, organiste de cette église, à l'âge de dix-huit ans; quatre ans après, il se rendit à Paris avec une lettre de recommandation pour Charpentier, organiste de Saint-Paul, qui lui fit achever ses études musicales. En 1795, Viguerie, devenu professeur de piano à Paris, ouvrit une maison de commerce pour la musique. Il mourut dans cette ville, au mois de mars 1819, à l'âge de cinquante-huit ans. Il avait fait graver de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 1. 2° Trois *idem* précédées de préludes ou exercices, op. 2. 3° Trois *idem*, op. 4. 4° Premier concerto pour piano et orchestre, op. 5. 5° Deuxième *idem*, op. 7. 6° *Bataille de Marengo*, pièce militaire et historique pour le piano, avec violon et basse, op. 8. 6° (*bis*) Deux sonates pour piano et violoncelle, op. 9. 7° Six nouvelles sonatines progressives pour le piano, op. 10. 8° Six duos pour deux violons, liv. 1, 2, 3. 9° Trois duos pour deux clarinettes, d'une difficulté progressive, liv. 1. 10° Airs et romances avec accompagnement de piano, 1er et 2e recueils. 11° *L'art de toucher le piano-forte, ou méthode facile pour cet instrument, divisée en quatre suites*. Paris, chez l'auteur, 1798, in-fol. Il est peu d'ouvrages plus médiocres et d'une utilité plus contestable que cette prétendue méthode; il en est peu cependant qui aient obtenu plus de succès et dont on ait fait un plus grand nombre d'éditions. Les professeurs inhabiles qui se trouvaient autrefois dans la plupart des villes de France, ont seuls fait ce succès honteux qui s'est arrêté depuis les derniers progrès de l'art de jouer du piano.

VIIKI, célèbre cantatrice de l'Hindoustan, vivait à Dehli, vers 1820. Reginald Heber, évêque de Calcutta, en parle avec enthousiasme dans la relation de son voyage dans les provinces de l'Inde méridionale (1). Il l'entendit dans une fête qui lui fut donnée à Dehli : elle y chanta des mélodies hindoustanes, accompagnées, dit-il, *par un misérable orchestre d'instruments de l'Inde, dont les gammes sont essentiellement fausses*. En dépit de cet accompagnement, la voix de Viiki le charma par sa suavité, sa flexibilité dans les ornements du chant et son étendue extraordinaire. Comme la plupart des bayadères, après avoir ému les assistants par son chant, elle les ravit par la grâce de sa danse.

(1) *Journey through the Upper Provinces of India*. Londres, 1828, 3 vol. in-8.

VILBACK (Alphonse-Zoé-Charles **RENAUD DE**), organiste et compositeur, né à Montpellier (Hérault), le 3 juin 1829, est fils d'un capitaine au corps royal d'état-major. Il montra, dès ses premières années, de rares dispositions pour la musique et fit de rapides progrès dans l'étude de cet art. Arrivé à Paris, à l'âge de douze ans, il fut présenté, par Halévy, au comité des études du Conservatoire, et demandé par ce professeur comme élève de son cours de composition. Cette demande fut accueillie, et le jeune Renaud de Vilback fut admis dans cette école le 14 juin 1842. Devenu élève de M. Benoist pour l'orgue, le 14 février 1843, il obtint le second prix de cet instrument dans la même année, et le premier lui fut décerné en 1844. Il venait alors de prendre part au concours de composition de l'Institut de France et y avait remporté le second premier grand prix. Devenu pensionnaire du gouvernement français à ce titre, il partit pour Rome au mois de décembre suivant, et, après y avoir séjourné environ deux ans, il visita une partie de l'Italie, puis se rendit à Vienne et parcourut une partie de l'Allemagne. Au mois d'octobre 1847, une ouverture de sa composition a été exécutée à la séance publique de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, à Paris. De retour à Paris, M. Renaud de Vilback se livra à l'enseignement et à la composition pour le piano. En 1856, il fut nommé organiste de la paroisse de Saint-Eugène, et prit une place honorable parmi les meilleurs organistes français. Il se distingue particulièrement par le mérite de ses improvisations et par l'art de varier les effets de l'orgue moderne. Le 4 septembre 1857, il a fait représenter, au théâtre des Bouffes-Parisiens, le petit opéra *Au clair de la lune*, dont la distinction de la musique a été signalée par divers journaux. Cet ouvrage fut suivi d'*Almanzor*, opéra-comique en un acte, joué au Théâtre Lyrique, le 16 avril 1858, et qui n'eut qu'un succès médiocre. Parmi les compositions de M. Renaud de Vilback, on remarque: 1° Deux rondos pour piano seul, op. 4. Paris, H. Lemoine. 2° *Impressions d'Italie*, deux caprices *idem*, op. 5. *Ibid.* 3° Fantaisie brillante sur la *Sonnanbula*, op. 6. *Ibid.* 4° Rondo espagnol, op. 7. *Ibid.* 5° Deux morceaux caractéristiques, op. 8. *Ibid.* 6° Nocturne, op. 9. *Ibid.* 7° Grande valse brillante, op. 10. *Ibid.*

VILHALVA (Antoine-Rodrigue), en dernier lieu maître de chapelle de l'église cathé-

drale d'Evora, naquit à Vilhalva (d'où il prit vraisemblablement le nom sous lequel il est connu), près de la ville de Fonteira, dans la province d'Alentéjo, en Portugal. Il eut une belle voix dans sa jeunesse, et étudia la musique, vers 1625, sous la direction de Manuel Rebello. Devenu maître de chapelle de l'hôpital général de Lisbonne, il passa ensuite en la même qualité à la cathédrale de cette ville. Ce compositeur a laissé en manuscrit beaucoup de psaumes, messes, hymnes et motets qui se trouvaient autrefois dans la bibliothèque du roi de Portugal. Son chef-d'œuvre est une messe à huit voix, très-développée et divisée en quatre parties.

VILHENA (Diego-Dias DE), maître de chapelle à Evora, en Portugal, né vers le milieu du seizième siècle, fit ses études musicales sous la direction du célèbre maître Antoine Pinheiro. Vilhena fut un des plus habiles contrepointistes de sa nation. Il mourut en 1617, et laissa en manuscrit, outre beaucoup de compositions pour l'église, qui se trouvent dans la bibliothèque royale de Lisbonne, un ouvrage intitulé : *Arte de canto chão para principiantes* (Art du plain-chant pour les commençants).

VILLANI (Gaspard), né à Plaisance, fut organiste de l'église de cette ville, dans les premières années du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Missa, Psalmi ad Vesperas 16 vocibus concinuntur, lib.* 2. Venetiis, apud Ang. et F. P. Gardanum, 1611, in-4°. 2° *Missa ave Maria graciosa* 20 *vocum, liber* 4; ibid., 1611. 3° *Misse e Vespere a* 4, 5 *e* 6 *voci.* Venise, 1611, in-4°. 4° *Salmi a* 5, 6 *e* 8 *voci con basso continuo per l' organo.* Venise, 1617, in-4°. 5° *Psalmi omnes ad Vesperas* 5 *vocum*, op. 7. Venetia, app. Bart. Magni, in-4°. 6° *Salmi per tutti i Vespri dell' anno a* 12 *voci, lib.* 3. Venetia, app. Ang. Gardano, 1610.

VILLEBLANCHE (Armand DE), né à Paris, en 1786, d'une famille noble, suivit ses parents dans l'émigration à Londres, et, après avoir reçu les premières leçons de musique et de piano de madame Laval-Lécuyer, devint élève de J. B. Cramer. M. de Marin (*voyez* ce nom), son parent, célèbre harpiste et violoniste, lui donna quelques leçons d'harmonie. De retour à Paris, il continua l'étude de cette science sous la direction de l'abbé Roze, puis devint élève du célèbre pianiste et compositeur Wœlfl. Ayant été nommé auditeur au conseil d'État, il fut chargé de porter des dépêches à l'empereur Napoléon pendant l'occupation de Moscou, et périt dans la retraite de cette désastreuse campagne, au mois de décembre 1812. Cet amateur distingué fit représenter au théâtre Feydeau, en 1809, *le Nègre par amour*, opéra-comique en un acte, qui ne réussit pas. Il avait écrit aussi *La Colère d'Achille*, grand opéra en trois actes, qui n'a point été joué. On a gravé de sa composition : 1° Quatre sonates pour piano seul, op. 1; Paris, Porro. 2° Trois sonates pour piano et violon, op. 2; Paris, P. Leduc. 3° Deux trios pour piano, hautbois et violoncelle, op. 3, n°s 1, 2; Paris, Erard. 4° Trois grandes sonates pour piano seul, op. 4; *ibid.*

VILLEMAREST (Charles Maxime DE), né à Paris, le 22 avril 1785, a fait ses études au collége de Vendôme et au Prytanée français. Successivement employé au cabinet du ministre de l'intérieur, secrétaire général des départements au delà des Alpes, puis écrivain politique, il a publié des mémoires et des pamphlets. C'est à lui qu'est due la rédaction des Mémoires du compositeur Blangini, publiés sous le titre de *Souvenirs de Blangini* (1797 à 1834); Paris, Alardin, 1835, in-4°. M. de Villemarest n'a pas mis son nom à ce livre. Il est mort à Belleville, près de Paris, au mois d'août 1852.

VILLENEUVE (André-Jacques), maître de musique de l'église cathédrale d'Arles, au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° Concert français, traduit du psaume *Dominus regnavit*; Paris, Ballard, 1711, in-fol. 2° Neuf leçons des Ténèbres, avec basse continue; Paris, Boyvin, in-4° oblong. 3° Six motets et un *Miserere*, idem; *ibid.*

VILLENT (Joseph). *Voyez* **WILLENT**.

VILLERS (Clémence DE), demoiselle attachée à la duchesse d'Orléans, vers 1770, est auteur d'un écrit de peu de valeur, intitulé : *Dialogues sur la musique, adressés à son amie, et dédiés à S. A. S. Monseigneur le duc de Chartres.* Paris, 1774, in-8° de soixante-quatre pages.

VILLIERS (Pierre DE) ou **VUILLIERS**, musicien français du seizième siècle, n'est connu que par quelques morceaux de sa composition, répandus dans les recueils de son temps, et parmi lesquels on remarque : 1° *XIV livre, contenant XXIX chansons nouvelles à quatre parties.* Paris, Attaingnant, 1543, petit in-4°. 2° *Motetti del Fiore. Tertius liber cum quatuor vocibus.* Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento. Anno Domini 1539, in-4° obl. 3° *Quintus*

liber Motetorum quinque et sex vocum. Opera et solercia Jacobi Moderni (*alias dicti* Grand Jaques) in unum coactorum, et Lugduni ab eodem impressorum 1545, in-4°. 4° *Liber decem Missarum, a præclaris et maximi nominis musicis contextus, etc.* Jacobus Modernus à Pinguento excudebat Lugduni. Anno publicæ salutis, 1540, petit in-fol. On y trouve la messe à quatre voix de P. de Villiers, intitulée *De Beata Virgine.* 5° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum omnium jucundissimi, nuspiam antea sic æditi.* Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlhardus excudebat, 1545, in-4° obl. Sigismond Salblinger, d'Augsbourg, est l'éditeur de cette collection, qui contient trente-six motets, dont deux de P. de Villiers. 6° *Quart livre de chansons composées à quatre parties par bons et excellents musiciens. Imprimé en quatre volumes.* Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1553, petit in-4° obl. 7° *Cinquiesme livre de chansons nouvellement composées en musique à quatre parties, par plusieurs autheurs. Imprimé en quatre volumes.* Ibid., 1556. On y trouve trois chansons à quatre voix par de Villiers. 8° *Second livre du Recueil des recueils composé à quatre parties, de plusieurs autheurs.* Ibid., 1564, in-4°. On y trouve trois chansons de P. de Villiers. 9° *Premier livre de chansons à deux parties composées par plusieurs auteurs.* Ibid., 1578, petit in-4° obl. Ce recueil renferme douze chansons de P. de Villiers.

VILLOTEAU (Guillaume-André), fils d'un instituteur, naquit le 6 septembre 1759, à Bellême (département de l'Orne). Ayant perdu son père à l'âge de trois ans et demi, il fut admis, quelque temps après, en qualité d'enfant de chœur, à la collégiale du Mans, et fit ses premières études littéraires et musicales dans cette maîtrise. A l'âge de onze ans, il fut tonsuré et pourvu d'un bénéfice ecclésiastique simple, qui lui fournit les moyens d'entrer au collége du Mans, dirigé par les Pères de l'Oratoire. A peine eut-il achevé ses humanités que, persécuté par les obsessions de ses parents pour qu'il entrât au séminaire et se fit prêtre, il prit la résolution de s'enfuir et de voyager comme musicien d'église ambulant, ce qui s'appelait alors *vicarier;* mais, bientôt fatigué de ce genre de vie, il s'engagea dans un régiment de dragons. Cependant personne n'était moins fait que Villoteau pour la vie de soldat; d'ailleurs, il avait appris que sa mère était profondément affligée de son absence et que des démarches étaient faites par diverses personnes pour lui enlever son bénéfice; il négocia son congé avec son colonel, et devenu libre, il retourna à ses études. Il reprit alors sa place au chœur de la collégiale du Mans; mais il y resta peu de temps, ayant accepté une place de ténor qui lui fut offerte au chœur de la cathédrale de la Rochelle. Le désir d'acquérir de l'instruction le conduisit ensuite au collége de Montaigu, pour y suivre, pendant deux ans, un cours de philosophie; puis à Paris, où il fréquenta, pendant trois autres années, les leçons des docteurs de La Hogue et Asseline, à la Sorbonne. Après avoir reçu les ordres, il fut attaché au chœur de la cathédrale de Paris, à la recommandation de Lesueur, et une riche prébende allait lui être donnée, quand les orages de la révolution éclatèrent (1). Le peu de goût qu'il avait toujours eu pour l'état ecclésiastique le lui fit alors abandonner pour entrer, en 1792, dans les chœurs de l'Opéra, où il fut ensuite coryphée. C'est un fait digne de remarque que les deux musiciens érudits qui font le plus d'honneur à la littérature musicale de la France, à savoir Perne et Villoteau, furent tous deux choristes à l'Opéra dans le même temps. Tous deux se consolaient, par l'étude, des ennuis d'un emploi peu d'accord avec leurs penchants. Villoteau quitta cette position, en l'an VI de la république, pour faire partie du corps de savants emmené en Égypte par le général Bonaparte.

Une nouvelle carrière venait de s'ouvrir pour lui, carrière honorable dont il se montra digne par ses patientes investigations et par son noble caractère. Sa destination était de recueillir des faits et des matériaux concernant la musique des divers peuples orientaux qui sont mêlés sur le sol de l'Égypte, particulièrement les Arabes, les Coptes, les moines grecs et les Arméniens. Muni d'une abondante récolte de notes, de traités de musique et d'instruments, il revint à Paris dans l'an VIII, et se mit à travailler avec ardeur à la part qu'il devait fournir au grand ouvrage de la *Description de l'Égypte.* Pendant plusieurs années, il s'occupa à rechercher, dans les grandes bibliothèques de Paris, les documents propres à combler les lacunes de ses recherches en

(1) Dans une note de Villoteau publiée par M. Lecomte (*Gazette musicale de Paris*, ann. 1839, p. 206), il est dit que pour échapper à la hache révolutionnaire, en 1791, il fut obligé de quitter furtivement le cloître Notre-Dame, et d'aller prendre un appartement dans le faubourg Montmartre, en qualité de professeur de musique et de littérature, etc. Il y a sans doute une erreur de date dans cette note, car il n'y avait point de hache révolutionnaire en 1791.

Égypte, et à obtenir de l'amitié des orientalistes Sylvestre de Sacy, Herbin et Sedillot des traductions des traités originaux de la musique orientale. Je le connus, pendant les années 1804 à 1807, occupé de ces recherches dont les résultats parurent successivement dans les volumes de la *Description de l'Égypte*. Les diverses parties du travail de Villoteau sont : 1° *Dissertation sur la musique des anciens Égyptiens*. 2° *Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Égypte, et sur les noms que leur donnèrent, en leur langue propre, les premiers peuples de ce pays*. Ces deux dissertations sont contenues dans les volumes qui concernent l'état ancien de l'Égypte. Michaëlis a traduit la première en allemand, sous ce titre : *Abhandlung über die Musik der alten Ægyptens*. Leipsick, 1821, in-8° de 190 pages. 3° *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*. Cette partie, qui forme 240 pages (petit in-folio) d'impression, fait partie du quatrième volume de l'état moderne, dans l'édition originale. 4° *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*. Cette quatrième et dernière partie du travail de Villoteau se trouve dans le septième volume de l'état moderne et forme 170 pages. Quoique le plus grand soin ait présidé aux recherches de ce savant sur la musique des anciens peuples de l'Égypte, quoiqu'on y remarque une érudition rare, quoique, enfin, il y ait porté la conscience littéraire d'un honnête homme, l'absence de données positives l'a obligé à se réfugier souvent sur le terrain des conjectures et à prendre pour guides Jablonsky, Kircher et d'autres savants qui, dans le cours des siècles derniers, ont essayé d'éclaircir l'histoire des mœurs, des arts et de la littérature d'un peuple chez qui tout était mystérieux. Les conjectures de Villoteau paraissent souvent heureuses et sont accompagnées des textes antiques qui étaient à la disposition de l'auteur, et qui pouvaient lui servir de preuves; mais, enfin, ce sont des conjectures, et ce ne pouvait être autre chose en l'état des connaissances qu'on avait sur l'Égypte à l'époque où l'auteur rédigea son travail. Les diverses collections d'antiquités, recueillies depuis lors dans les tombeaux de ce pays et apportées en Europe, ont mis à notre disposition des instruments dont on n'avait autrefois que des représentations plus ou moins grossières, plus ou moins infidèles et qui jettent un grand jour sur cette matière. Les autres parties du travail de Villoteau, ayant pour objet l'exposé de l'état actuel de la musique des différents peuples qui habitent l'Égypte, ont l'avantage de reposer sur des faits patents; et, comme l'auteur unissait à des connaissances très-étendues dans l'art une érudition profonde et variée, comme il était, d'ailleurs, animé dans ses recherches d'un zèle infatigable qui ne reculait devant aucune difficulté, il nous a donné sur la musique des Orientaux des renseignements précieux qui rectifient les notions incomplètes ou fausses que nous avions reçues de Kircher, de Laborde, de Pockoke, de Norden et des autres écrivains et voyageurs. Son travail concernant le chant de l'Église grecque est particulièrement digne d'éloges. J'ai donné, dans la *Revue musicale*, une analyse des travaux de Villoteau (t. I, p. 370-381, 389-402, et t. II, p. 1-9). Ce savant avait préparé un autre mémoire sur la nature et le caractère des divers genres de chant et de poésie en usage dans l'ancienne Égypte; mais il ne put en obtenir l'insertion dans la Description de ce pays, parce qu'il fut considéré comme trop conjectural par la commission chargée de la publication de ce grand ouvrage. Pour compléter enfin la tâche qu'il avait entreprise à l'égard de la musique des Orientaux, il s'était préparé à la rédaction d'un dictionnaire de tout ce qui concerne la théorie et la pratique de cette musique, avec la traduction et l'explication des termes techniques de la musique arabe, turque, persane, éthiopienne, arménienne et grecque moderne; cependant il n'a laissé que le recueil des matériaux de cet ouvrage.

Villoteau avait lu, à la Société libre des sciences et arts de Paris, un *Mémoire sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique*; ce petit ouvrage, qui n'était que le prélude d'un travail beaucoup plus considérable et dont il sera parlé tout à l'heure, parut à Paris (de l'imprimerie impériale), en 1807, grand in-8° de 88 pages (1). Le livre, dont il n'était que l'introduction, fut ensuite publié sous ce titre : *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage, pour servir d'introduction à l'étude des principes naturels de cet art*.

(1) Ce mémoire donna lieu à l'écrit de L. M. Raymond, (voy. ce nom) intitulé : *Lettre à M. Villoteau, touchant ses vues sur la possibilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique, etc.*, Paris, Courcier, 1811, in-8°.

Paris (de l'imprimerie Impériale), 1807, 2 vol., grand in-8°, le 1er de 536 pages, avec une préface de XCVI p., le 2me de 598 pages, avec quatre grands tableaux. Il y avait si peu de lecteurs en France pour les livres sur la musique, à l'époque où celui-ci parut, qu'il ne se vendit pas. Renouard rapporte à ce sujet une anecdote singulière, dans le *Catalogue de la bibliothèque d'un amateur* (Paris, 1819, 4 vol. in-8°). Le gouvernement français accordait alors des licences à des négociants pour aller chercher, dans les ports de l'Angleterre, des chargements de marchandises coloniales, sous la condition qu'ils exporteraient des produits de l'industrie française pour une valeur proportionnelle à l'importation. Or, les négociants choisissaient ordinairement des marchandises tombées dans le discrédit et qu'ils pouvaient se procurer au rabais, parce qu'ils étaient obligés de les jeter à la mer avant d'aborder les côtes d'Angleterre. La plus grande partie de l'édition du livre de Villoteau fut choisie pour compléter un chargement de navire, et fut ainsi détruite. Il ne faut pas, toutefois, attribuer le mauvais succès de cet ouvrage à la seule indifférence qui régnait parmi nous pour la littérature musicale, à l'époque où il parut; car on n'a pas vu qu'il ait été recherché depuis que le goût de cette littérature s'est développé chez les Français. Le sujet du livre et sa forme ont été les causes premières de l'oubli dans lequel il est tombé. Le titre indique clairement que Villoteau s'est proposé de ressusciter les vieilles erreurs de Batteux et de Chabanon, mais en leur donnant un développement scientifique pour lequel il avait des connaissances techniques qui avaient manqué à ses devanciers. Singularité remarquable! Villoteau, pas plus que ceux qui l'avaient précédé dans cette doctrine, ne s'est aperçu que réduire la musique au principe de l'imitation, c'est lui enlever le sublime de l'idéal pour la réduire à l'empirisme; c'est la rabaisser en voulant l'élever; c'est en rétrécir le domaine qu'on se propose d'agrandir. Le chant déclamé est sans doute une partie de cet art, et la vérité d'accent est un des éléments de son esthétique; mais ce n'est qu'un point dans son immensité. Villoteau cite souvent Platon dans les détails, mais il n'a pas saisi le sens de la doctrine de ce grand homme dans ce qu'elle a de plus élevé à l'égard de la musique. Platon donne à la musique un principe tout idéal et n'a jamais songé à en faire un art d'imitation. Villoteau n'y a point réfléchi, d'ailleurs : les rapports de la musique avec le langage eussent-ils la réalité qu'il leur suppose, pourraient bien indiquer sa destination, mais ne seraient pas son principe. Il y a un abîme entre la vague théorie de ce prétendu principe d'imitation développé dans la première partie de son livre, et la formation de la technique de l'art, qui fait l'objet de la seconde : tous les efforts de l'auteur pour le combler ont été infructueux. Une de ses idées favorites est de réformer la musique pour en faire la gardienne des mœurs : cette idée est empruntée à l'antiquité; mais, là encore, il se trompe, car la musique ne règle pas les mœurs; ses divers caractères en sont, au contraire, le produit, et ses transformations successives sont en relation nécessaire avec les transformations de la société. Ajoutons que la marche du livre de Villoteau est lente, embarrassée, peu logique, que l'objet principal est souvent perdu de vue par des digressions inutiles et que le style manque de nerf et de précision.

Villoteau avait été nommé membre de l'Institut d'Égypte et de la commission pour la formation du grand ouvrage concernant cette contrée, décrétée par le gouvernement. Dans ses rapports avec ses collègues, il se trouva bientôt mal à l'aise. La plupart de ces savants étaient des hommes du monde, habiles aux affaires et adroits à profiter de leur position. L'habitude de la solitude et l'ignorance complète du monde rendaient Villoteau peu propre à sympathiser avec eux. L'absence de toute faveur du gouvernement à son égard, tandis que ses collègues en étaient comblés, finit par lui donner de l'humeur. « Ici (dit M. Lecomte, » auteur d'une notice sur Villoteau insérée » dans la *Gazette musicale* de Paris) com- » mence la plus triste période de sa vie; il » devient soupçonneux, injuste envers plu- » sieurs de ses collègues plus heureux et plus » habiles; il les accuse de son malheur, et » cette idée le poursuit jusqu'au tombeau. » L'ennui croissant qu'il éprouvait du délaissement où on l'avait laissé lui fit prendre la résolution de se retirer à la campagne. Du produit de son patrimoine et de ses économies, il acheta une propriété à Savonnières, commune de la Touraine, où il se livra à l'agriculture, y exerçant les fonctions de maire, et oubliant l'art, la science et les travaux de sa vie passée. Mais de nouveaux malheurs lui étaient réservés. Le notaire de Paris, dépositaire de l'argent nécessaire pour payer le prix de son acquisition, l'engloutit dans une banqueroute, et Villoteau dépouillé, exproprié, se vit contraint de se retirer dans une maison qui lui

restait à Tours, et d'y vivre d'une modique pension, soutenu par la considération publique (dit le biographe cité précédemment), exerçant diverses fonctions gratuites, et concourant avec zèle au succès de l'enseignement populaire. Là recommencèrent ses travaux sur la musique. Les mêmes idées qui l'avaient dirigé dans la conception de ses *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*, le guidèrent dans la rédaction d'un nouveau livre, auquel il a donné le titre de *Traité de phonéthésie*. Voici ce qu'il m'en disait, dans une lettre écrite de Tours, le 9 décembre 1825 : « Je m'occupe en ce moment d'un tra- » vail qui est le fruit des recherches et des » méditations les plus suivies pendant la plus » grande partie de ma vie, et le résultat d'une » expérience de plus de cinquante ans. C'est » un traité où je démontre la propriété ex- » pressive des sons et des inflexions de la » voix humaine, d'après des faits que l'expé- » rience journalière permet à chacun de » vérifier et de constater sans peine et à cha- » que instant; ce qui me donne lieu d'établir » une théorie de la propriété expressive des » sons et des divers intervalles dont se com- » pose l'étendue de la voix, et des diverses » qualités que son timbre reçoit dans les dif- » férentes affections de joie ou de douleur. » C'est toujours, comme on voit, l'idée de l'imitation du langage par la musique; ce sont toujours les mêmes erreurs, toujours la même impossibilité de formuler des applications utiles à l'art réel. Cet ouvrage fut un des derniers chagrins de Villoteau; car l'ayant soumis à l'examen de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France, celle-ci renvoya le manuscrit à la section de musique, disant que l'objet du livre la concernait; une discussion s'établit à ce sujet, et le résultat fut que l'auteur n'obtint pas le rapport qu'il attendait pour livrer l'ouvrage à l'impression. Le chagrin qu'il en éprouva hâta peut-être sa fin. Il mourut le 23 avril 1839, à l'âge de quatre-vingts ans. Il s'était marié, dans un âge avancé, à une femme dont il eut un fils, et qui lui donna des témoignages de tendre affection jusqu'à la fin de ses jours.

A la demande du ministre de l'intérieur, il traduisit en français, dans ses dernières années, les sept auteurs grecs sur la musique publiés par Meibom, et y ajouta des commentaires : il eut le temps d'achever cet immense travail. Les manuscrits des textes grecs, de la version latine et de la traduction française avec les notes ont été acquis par la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Une copie de ce travail est déposée à la bibliothèque de Tours. Il ne faut pas croire toutefois que Villoteau ait fait sa traduction d'après le texte grec : si on voulait la publier, il faudrait la revoir d'après ce texte, car il n'a pu suivre que la version latine. Voici, à ce sujet, les renseignements certains que je puis fournir. Étonné de lire, dans la *France littéraire* de M. Quérard (tome I, page 7), que M. Achaintre, savant helléniste et philologue, avait traduit du grec le traité du chant ecclésiastique attribué à saint Jean Damascène, et qui se trouve intercalé dans le travail de Villoteau sur la musique des Orientaux, j'écrivis au traducteur de Dictys de Crète, pour m'informer du fait, et j'en reçus cette réponse :

« Évreux, le 12 avril 1834.

» Monsieur,

» Je n'ai reçu qu'hier, 11 de ce mois, la » lettre que vous m'avez adressée sous la » date du 1er; en conséquence, je n'ai pu vous » répondre plus tôt.

» Il est bien vrai que j'ai fait la traduction » de l'ouvrage inédit de saint Jean Damas- » cène sur la musique grecque en usage de » son temps, et qui a été inséré par extraits » dans l'article de la musique des peuples qui » habitaient l'Égypte dans les premiers siècles » de l'Église; article publié par M. Villoteau » dans la *Description de l'Égypte*, que, par » erreur, M. Quérard appelle *Collection des* » *monuments de l'Égypte*. M. Villoteau, mu- » sicien et compositeur estimé alors, avait fait » les brillantes campagnes de l'Égypte, et, » comme membre de l'Institut établi par » Bonaparte, il avait rapporté de ce pays tous » les monuments relatifs à son art, entre » autres le petit ms. en question. Rentré en » France et faisant partie de la commission » d'Égypte, il fut spécialement chargé de ce » qui concernait la musique. M. Villoteau, » sur le refus de plusieurs savants, même de » l'Institut, me fut adressé, et j'acceptai ce » qu'il me proposait. Le ms. était assez » lisible, mais sans accents et sans points, ce » qui en rendait la traduction assez difficile, » surtout pour le premier essai *et pour moi,* » *qui ne connaissais pas plus la musique* » *que M. Villoteau ne connaissait le grec.* » Il fut convenu que je traduirais mot pour » mot, interlinéairement, et que, tous les » huit jours, nous nous réunirions pour re- » mettre en bon français, suivant les règles » de l'art musical, cet ouvrage qui devait

» être inséré en entier, mais qui ne le fut que » partiellement, faute d'espace. Voilà la vé» rité. J'ignore pourquoi M. Villoteau n'a » pas fait mention de moi dans son travail; » mais le fait de ma coopération était assez » connu alors, pour que M. Quérard me l'ait » attribué avec quelque raison. Comme je » n'attachais pas une grande importance à ce » travail, que je n'avais fait que par complai» sance, je n'y ai guère pensé depuis.

» Voilà, monsieur, tout ce que je puis vous » dire à cet égard. Je désire que ces rensei» gnements puissent vous être utiles, et je me » félicite que cette circonstance m'ait procuré » l'honneur d'avoir une correspondance avec » vous. Je suis, monsieur, avec la plus par» faite estime,

» Votre très-humble et
» obéissant serviteur,

» Achaintre père,
» Homme de lettres, à Évreux (Eure). »

Cette lettre prouve jusqu'à l'évidence que Villoteau n'a pu faire la traduction française des auteurs de la collection de Meibom d'après le texte grec, et qu'il a dû se servir de la version latine. Si le gouvernement français voulait faire publier cette traduction, il serait donc nécessaire qu'elle fût revue et collationnée avec soin.

VILSECKER (François-Jean), professeur de plain-chant au séminaire de Passau (Bavière), s'est fait connaître par un livre intitulé : *Lehre vom romischen Choralgesange, zum Gebrauche für Seminarien, geistliche Schullehrer und Choralisten* (Science du plain-chant romain, à l'usage des séminaires, des professeurs d'écoles religieuses et des chantres). Passau, 1841, in-8°.

VIMERCATI (Pietro), virtuose sur la mandoline, né en 1779, eut une brillante réputation, en Italie, pour son remarquable talent sur cet instrument. Ses compatriotes l'appelaient *le Paganini de la mandoline*. Il était âgé d'environ vingt-huit ans lorsqu'il fit admirer son habileté extraordinaire à Florence, au mois de décembre 1808. Bientôt sa renommée s'étendit dans toute l'Italie. Partout il donna des concerts. Cinq ou six fois il retourna à Milan et joua au théâtre *Re*, dans les entr'actes. Il voyagea aussi en Allemagne et se fit entendre à Vienne, en 1829 et 1840, à Berlin et à Weimar, en 1836. De retour en Italie, il mourut à Gênes, le 27 juillet 1850, à l'âge de 71 ans, peu de jours après y avoir donné un concert.

La femme de cet artiste, née *Bianchi*, fut cantatrice et chanta au théâtre de Mantoue, en 1834, à Berlin et à Weimar, en 1836.

VINACESI (Benoit), chevalier, né à Brescia, vers 1670, fut maître de chapelle du prince François Gonzague de Castiglione. Le 7 septembre 1704, il obtint, au concours, la place d'organiste du second orgue de l'église Saint-Marc, de Venise, aux appointements de 200 ducats, qui furent portés à 300, en 1714. Vinacesi fut aussi maître du chœur des orphelines du Conservatoire appelé *l'Ospedaletto*. Il mourut à la fin de 1719. Il a beaucoup écrit pour l'église et pour le théâtre. Parmi ses opéras, on remarque : 1° *Gli Sfoghi di giubilo*, sérénade à quatre voix, composée pour l'ambassadeur de France à Venise, à l'occasion de la naissance du duc de Bretagne. 2° *Susanna*, oratorio écrit à Brescia, en 1694. 3° *Il Cuor nello scrigno*, oratorio, à Crémone, 1696. 4° *L'Innocenza giustificata*, représenté au théâtre S. Salvatore, à Venise, 1699. 5° *Gli Amanti generosi*, au théâtre S. Angelo, de Venise, en 1703. On connaît de lui : *Sfere armoniche ovvero sonate da chiesa a due violini con violoncello e parte per l'organo*. Venise, 1696, in-4°. On a aussi imprimé de sa composition : *Mottetti a 3 voci*. Venezia, app. Gius. Sala, 1714.

VINCENT DE BEAUVAIS, en latin **VINCENTIUS BELLOVACENSIS**, moine de l'ordre de Saint-Dominique, naquit dans les dernières années du douzième siècle ou au commencement du suivant. Quelques auteurs ont dit qu'il fut évêque de Beauvais; mais le contraire paraît aujourd'hui prouvé. Quoi qu'il en soit, il fut certainement en haute faveur près du roi de France Louis IX, qui lui confia l'éducation de ses enfants. Vincent de Beauvais mourut, suivant quelques auteurs, en 1256, et, selon d'autres, en 1264; Casimir Oudin retarde même l'époque de son décès jusqu'en 1280. On a de ce moine une sorte d'encyclopédie par ordre de matières, intitulée : *Speculum quadruplex, naturale, doctrinale, morale et historiale*, dont la première édition a été imprimée à Strasbourg, chez Mentellin, en 1473, 10 vol. in-fol. Le *Speculum doctrinale*, dont le dix-septième livre contient un traité de musique divisé en vingt-six chapitres, a été réimprimé à Bâle, en 1476, à Nuremberg, en 1486, et à Venise, en 1489, 1494 et 1591. Toutes ces éditions sont in-folio.

VINCENT (William), savant auteur du *Voyage de Néarque, des bouches de l'Indus jusqu'à l'Euphrate*, naquit à Londres, en 1739, fit ses études à l'Université de Cambridge

et devint chapelain du roi d'Angleterre, puis doyen de Westminster. Il mourut le 31 décembre 1815, âgé de plus de soixante-seize ans. Au nombre des écrits de ce savant, on remarque celui qui a pour titre : *Considerations on parochial Music* (Considérations sur la musique de paroisse). Londres, 1787, in-8°.

VINCENT (Alexandre-Joseph-Hydulphe), ancien professeur de mathématiques au Collége Saint-Louis, à Paris, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France, membre de la Société des antiquaires de France, conservateur de la bibliothèque des sociétés savantes au ministère de l'instruction publique, est né à Hesdin (Pas-de-Calais), le 20 novembre 1797. On a de ce savant des livres et des mémoires de mathématiques étrangers à l'objet de ce dictionnaire biographique : il n'est cité ici que pour ses travaux concernant la théorie et l'histoire de la musique. Son premier écrit relatif à ces matières est une *Note sur une formule générale de modulation,* qui fut publiée dans les *Mémoires de la Société royale des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille,* et dont il a été tiré des exemplaires à part ; Lille, imprimerie de L. Danel, 1832, in-8° de huit pages, avec deux tableaux. Depuis l'époque où parut ce morceau, M. Vincent a rempli les journaux littéraires de ses opuscules sur toutes sortes de sujets, notamment sur la musique ancienne et sur le rhythme de la poésie grecque et latine. Je ne connais pas tous ces petits écrits, mais je puis indiquer ceux-ci : 1° *Dissertation sur le rhythme chez les anciens* (1845, in-8°). 2° *De la musique dans la tragédie grecque, à l'occasion de la tragédie d'Antigone* (dans le *Journal de l'instruction publique*). 3° *De la notation musicale de l'école d'Alexandrie* (*Revue archéologique*, 3e année). 4° Analyse du traité de métrique et de rhythmique de saint Augustin, intitulé *De Musica*. Nouvelles conjectures sur la poésie lyrique, 1849, in-8°. 5° Mémoire sur le système de Scheibler (pour l'accord des instruments), inséré dans les *Annales de chimie et de physique* (3e série, t. XXVI, 1849). 6° Quelques mots sur la musique et la poésie ancienne, à propos de l'ouvrage de M. B. Jullien, intitulé : *De quelques points des sciences dans l'antiquité* (Extraits du *Correspondant*, 25 septembre et 25 octobre 1854). Paris, Ch. Douniol, 1854, grand in-8° de quarante-huit pages. 7° *Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien constaté sur l'antiphonaire de Montpellier* (Extrait de la *Revue archéologique,* douzième année). Paris, A. Leleux, 1854, in-8°. 8° De la notation musicale attribuée à Boëce, et de quelques chants anciens qui se trouvent dans le manuscrit latin n° 989 de la Bibliothèque impériale. Nouvelles considérations sur la musique et sur la versification du moyen âge (Extrait du *Correspondant,* du 25 juin 1855), tiré à part. 9° De la musique des anciens Grecs. Discours prononcé au Congrès scientifique de France (20e session tenue à Arras), dans la séance générale du 30 août 1853. Arras, 1854, in-12 de vingt-quatre pages, avec quatre planches. 10° Sur la tonalité ecclésiastique de la musique du quinzième siècle (Extrait de la *Revue archéologique,* quatorzième année). Paris, A. Leleux, 1858, in-8° de vingt-trois pages, avec douze pages de musique. 11° Rapport sur un manuscrit musical du quinzième siècle. Imprimerie impériale, juillet 1858, in-8° de dix pages, avec huit pages de musique. 12° Histoire de l'harmonie au moyen âge, par E. De Coussemaker (analyse d'une partie de cet ouvrage). De la valeur et de la lecture des neumes dans la musique du moyen âge (Extrait du *Correspondant,* du 25 juin et du 25 juillet 1862), tiré à part, in-8° de trente-quatre pages. 13° Sur la théorie de la gamme et des accords (Extrait des *Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences,* tome XLI), tiré à part de vingt-quatre pages in-4°.

La musique de l'antiquité grecque et latine a particulièrement fixé l'attention de M. Vincent et a été l'objet principal de ses travaux. L'emploi du quart de ton, dans le genre enharmonique des Grecs, est devenu pour lui l'objet d'une véritable passion. Persuadé qu'il y aurait une régénération de la musique moderne, si l'on y introduisait l'usage de cet intervalle, en le faisant intervenir dans l'harmonie, il s'est attaché à cette idée, a fait construire un *harmonium* dont le clavier est divisé d'après ce système enharmonique, et, charmé de cette musique barbare, en a fait des expériences qui ont fait boucher les oreilles aux assistants. Partageant l'erreur de quelques érudits, il s'est persuadé que les Grecs et les Romains ont connu l'harmonie simultanée des sons (les accords) et en ont fait usage dans leur musique. C'est sous l'empire de cette idée et de plusieurs préjugés, en ce qui concerne la musique des anciens, qu'il a rédigé un ouvrage intitulé: *Notice sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique, avec une traduction française et des commentaires.* Ce volumineux travail, dont l'impression ne forme pas moins de six cents pages in-4°, a été inséré dans le seizième

volume des *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, etc. (Paris, imprimerie royale, 1847), et en est la seconde partie. M. Vincent y touche à toutes les questions depuis longtemps controversées sur la musique dans l'antiquité. Quelques années plus tard, parut le livre de M. Marcel-Bernard Jullien, *De quelques points des sciences dans l'antiquité (physique, métrique, musique)*. Les opinions émises dans cet ouvrage, sur quelques-uns des points les plus importants de la métrique et de la musique des anciens, étant opposées à celles de M. Vincent (et fondées en fait comme en raison), cet académicien attaqua avec violence le livre de M. Jullien, dans ses articles du *Correspondant* intitulés : *Quelques mots sur la musique et la poésie ancienne*. J'ai dit ailleurs (*voyez* Jullien) ce qui advint de la polémique soulevée entre ces deux savants et comment M. Vincent en est sorti tout meurtri. Dans une occasion semblable, j'ai également excité sa colère: je veux parler de mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc. (Extrait du tome XXXI des Mémoires de l'Académie royale de Belgique). Bruxelles, 1858, in-4°. Ma thèse étant en contradiction absolue avec les opinions de M. Vincent, je crus devoir lui envoyer un exemplaire de mon mémoire, et je reçus de lui une lettre datée du 10 mars 1859, laquelle commençait par ces mots : « J'ai reçu hier le beau mémoire » dont vous avez bien voulu me gratifier, et, » après en avoir pris une connaissance sommaire, je m'empresse de vous en remercier, » en attendant que je puisse y faire une réponse convenable. » Quelques mois après parut la brochure intitulée : *Réponse à M. Fétis et réfutation de son mémoire sur cette question : Les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons? en ont-ils fait usage dans leur musique?* (Extrait des Mémoires de la Société impériale des sciences, etc. de Lille). Lille, imprimerie de L. Danel, 1859, in-8° de quatre-vingts pages, avec cinq planches. Les expressions les plus blessantes se trouvent à chaque page dans cet écrit : c'est ce que M. Vincent appelle *une réponse convenable*. Du reste, ici comme dans ses discussions avec M. Jullien, ses objections ne vont point aux choses dont il s'agit ; le sens des phrases qu'il critique est détourné, les faits sont dénaturés, présentés sous un faux aspect, les textes sont interprétés avec peu d'exactitude et les assertions contestables pour la plupart. *En général*, dit M. Jullien, *M. Vincent suppose trop facilement le sens qu'il lui faut actuellement pour sa thèse* (1). Je pourrais citer vingt exemples à l'appui de ces paroles; mais un seul suffira pour le cadre de cette notice. J'ai dénié aux Grecs et aux Romains la connaissance et l'usage de l'harmonie : M. Vincent oppose à mon opinion, dans sa lettre citée ci-dessus, un passage du traité de musique de Plutarque (XIX), dans lequel il voit que les Grecs s'abstenaient de l'usage de certaines notes dans le chant, mais qu'ils les employaient *dans l'accompagnement*. Or, le mot κρούσις du texte de Plutarque n'a jamais eu la signification d'*accompagnement* : son sens propre est *l'action de jouer d'un instrument*. C'est celui de la version latine du traité de musique de Plutarque (*Pulsatio chordarum*) ; c'est celui de la traduction française de Burette (2) ; c'est également celui de l'excellent commentaire de M. Volkmann, dans son édition du même traité de Plutarque (3) ; c'est le sens des lexiques ; enfin, Méziriac, Wyttenbach, Clavier et M. Dübner ont entendu ce passage de la même manière. L'objection de M. Vincent, puisée dans une fausse interprétation du texte, est donc sans valeur. A l'égard des mots de *consonnances* et de *dissonances*, dont Plutarque se sert dans le même passage et qui paraissent, à M. Vincent, avoir une signification si positive d'*harmonie*, je crois avoir démontré suffisamment, dans mon mémoire, que les Grecs entendaient, par ces mots, les relations de sons successifs et non simultanés. Stallbaum a exprimé la même opinion, dans sa dissertation sur le célèbre passage relatif à la musique du septième livre des *Lois*, de Platon (4). M. Volkmann, qui partage les mêmes convictions, les appuie de ce passage (C. XIX, p. 105), et M. Trinkler, dans ses annotations contre Bœckh (*in Harm.*, c. XXXIII), n'est ni moins fort, ni moins explicite à ce sujet.

(1) *Polémique sur quelques points de métrique ancienne*, pag. 3.

(2) « Or, une preuve évidente que ce n'est point par » ignorance que les anciens se sont abstenus de la *trite* » en chantant le mode spondiaque, c'est qu'ils ont vu » cette corde *dans le jeu des instruments*... » Il faut lire les notes 129 à 135 de Burette sur ce passage du traité de musique de Plutarque.

(3) *Plutarchi de Musica*, Lipsiæ, 1856, in-8° (p. 105).

(4) « Nam quam nostri vocare solent *harmoniam*, hoc » est vocum et sonorum complurium concentum uno » eodemque tempore auribus accidentem, eum Græci » dixerunt potius *symphoniam*, *harmoniam*, quippe in» telligentes aptam concinnamque variorum consecutio» nem secundum tonorum genera ex artis legibus factum, » qualis in melodia cernitur (*Musica ex Platone secundum* » *locum Legg.*, VII. p. 712 ; Lipsiæ, 1846, in-4°, p. 24). »

Si j'avais pris la peine de répondre au pamphlet de M. Vincent, j'aurais ainsi réduit à leur juste valeur toutes ses objections, toutes ses prétendues démonstrations, toutes ses attaques : si je ne l'ai pas fait, c'est que j'éprouve un dégoût invincible pour son système de discussion ; système tracassier qui manque de droiture et dans lequel interviennent toujours des personnalités. Je pourrais, sans doute, répéter à M. Vincent ce que lui dit M. Jullien (*Thèses supplémentaires de métrique et de musique ancienne*, etc., p. 130) : « Soyez » modeste, M. Vincent, et poli, si vous le pou- » vez. Redoutez les gens qui examinent les » choses de près : C'est là qu'est le péril pour » votre gloire. » Mais à quoi bon? je ne le convertirais pas. Et puis, qu'importe sa critique? Quand M. Vincent et moi discourons de la musique, de sa nature, de sa théorie, de son histoire, je parle de ce que je sais, lui, de ce qu'il ignore, et même de ce qu'il ne peut comprendre, car il n'a pas le sens musical ; ce qui n'empêche pas qu'il ne puisse avoir beaucoup de mérite dans les choses qui ne sont pas de ma compétence.

VINCENT (Henri-Joseph), amateur de musique à Vienne, né à Hermannstadt, en Transylvanie, a fait ses études musicales sous la direction de François Zenker, organiste d'une des églises de cette ville, et élève de Tomascheck. M. Vincent s'est fait connaître par un traité d'harmonie intitulé : *Neues musikalisches System. Die Einheit in der Tonwelt. Ein Kurzgefasstes Lehrbuch für Musiker und Dillettanten zum Selbststudium* (Nouveau système musical. L'unité dans le monde des sons. Livre concis de science pour l'instruction personnelle des musiciens et des amateurs). Leipsick, Henri Matthes, 1862, in-4° de cent quarante-quatre pages. Le nouveau système développé dans cet ouvrage consiste à expliquer les rapports harmoniques des sons par l'analogie avec certaines figures de géométrie : c'est une des mille idées creuses par lesquelles on a prétendu faire de l'harmonie un corps de doctrine. Il existe quelques compositions gravées de M. Vincent.

VINCENTIUS (Gaspard), ou **VINCENZ**, organiste à l'église Saint-André de Worms, dans les premières années du dix-septième siècle, devint ensuite organiste à Spire. Il a publié de sa composition des motets à huit voix, intitulés : *Cantiones sacræ octo vocibus*, dont le lieu et la date d'impression ne sont pas indiqués par Walther. Ce fut ce musicien qui fut chargé par Abraham Schad du soin de revoir et de publier la basse continue pour l'orgue de la collection intitulée : *Promptuarii musici sacros harmonicos*, etc., à laquelle il ajouta une instruction sur la basse continue, en langue latine.

VINCHIONI (Cintio), maître de chapelle de la cathédrale de Viterbe, dans les premières années du dix-huitième siècle, a écrit la musique du drame sacré *Il Martirio de' Santi Fanciulli Giusto e Pastore*, qui fut chanté, en 1708, dans l'oratoire de *San Girolamo della Carità*, à Rome.

VINCI (Pierre), compositeur, né à Nicozia, en Sicile, vers 1540, fut maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure de Bergame. Il mourut à Palerme, en 1584, dans un âge peu avancé. Il a publié : 1° *Il secondo libro de' Mottetti a cinque voci*; Venetia, apud Hieronymum Scottum, 1572, petit in-4° oblong. J'ignore quelle est la date du premier livre. 2° *Il primo libro de' madrigali a sei voci*; Venise, 1574, in-4°. 3° *Il secondo libro de' madrigali a 6 voci con un dialogo a dodici*. Venise, 1579, in-4°. 4° *Madrigali a 3 voci*; Venise, 1583. 5° *Motectorum, quæ quatuor vocibus decantanda sunt, liber primus. Nunc primum in lucem editus*; Venetiis, apud hæredes Hieronymi Scoti, 1578, in-4°. 6° *Primo, secondo, terzo, quarto, quinto, sesto et settimo libri de' madrigali a cinque voci*. Venise, 1583-1589, in-4°. La première édition du premier livre de ces *Madrigali* a paru à Venise, chez Antoine Gardane, en 1564. Une des premières éditions du second livre a été publiée sous ce titre : *Il secondo libro de' Madrigali a 5 voci*. Venetia, app. Fr Rampazetti, 1567, in-4°. 7° *Missarum quinque, sex et octo vocum liber primus*. Venetiis, apud Hieronymum Scottum, 1575, in-4°. 8° *Secondo libro de' motetti di Pietro Vinci, con alcune ricercate di Antonio il Verso suo discepolo*. Palerme, 1582, in-4°, et Venise, 1591, in-4°. 9° *Il terzo libro de' motetti a 4 et 6 voci, con alcuni altri di Ant. il Verso*. Palerme, 1588, in-4°. 10° *Quattordici sonetti spirituali*. Venise, 1580, in-4°.

VINCI (Léonard), compositeur dramatique, naquit à Strongoli, ville de la Calabre, dans le royaume de Naples, en 1690. Admis au Conservatoire *Dei Poveri di Gesù Cristo*, il y fit ses études, sous la direction de Gaetano Greco, et fut condisciple de Pergolèse. Les premiers ouvrages de Vinci se succédèrent dans cet ordre : *Lo Creato fauzo*, opéra bouffe, en dialecte napolitain, au théâtre des Fiorentini, en 1719. *Le Doje lettere*, idem, 1719. *La*

Stratonica, avec des intermèdes bouffes, pour le même théâtre, en 1720. *Lo Scassone*, en dialecte napolitain, au même théâtre, 1720. *Li Zite in galera, idem*, en 1721. Dans la même année, *Le Feste napolitane*, en trois actes. *Silla dittatore*, représenté au Palais-Royal, pour le jour de naissance de l'empereur Charles VI, puis gâté avec des scènes bouffes. La grande réputation dont il a joui en Italie commença par le brillant succès de la *Semiramide riconosciuta*, qu'il fit jouer à Rome, en 1723. Cet ouvrage fut suivi de la *Rosmira fedele*, composée dans la même année. En 1724, il donna *Farnace* à Venise, suivi d'*Eraclea*, au théâtre *San Bartolomeo* de la même ville, 1724, de *Don Ciccio*, au théâtre des Fiorentini, 1724, et de *Turno Aricino*, au théâtre *San Bartolomeo*, 1724. Au commencement de 1725, il écrivit pour le théâtre *San Bartolomeo* l'*Astianatte*, un de ses plus beaux ouvrages, et dans la même année, il fit représenter, à Venise, l'*Ifigenia in Tauride*, considéré comme son chef-d'œuvre : son succès fut universel. De retour à Naples, il y donna l'*Asteria*, en 1726, *Siroe*, à Venise, 1726, puis alla écrire à Florence *Ernelinda*, opéra en trois actes, représenté en 1726, et dans la même année à Naples. En 1727, il fut appelé à Turin pour écrire *Il Sigismondo, re di Polonia*. Dans la même année, il donna à Rome, *Catone in Utica*, au théâtre *delle Dame*, puis à Naples, et *la Caduta de' Decemviri*, avec des scènes bouffes, au théâtre *San Bartolomeo*, 1727. *Flavio Anicio Olibrio*, avec des intermèdes, fut joué au même théâtre, en 1728. *Semiramide* fut joué au théâtre *delle Dame*, à Rome, en 1729; puis Vinci écrivit, dans la même ville, la cantate de Métastase *La Contesa de' Numi* pour le cardinal de Polignac, ministre de France, à l'occasion de la naissance du Dauphin. Au commencement de 1730, il donna, au théâtre *delle Dame*, à Rome, l'*Alessandro nell' Indie*; puis, à l'automne de la même année, *Didone abbandonata*, pour le célèbre chanteur Gizziello, qui joua aussi le rôle principal dans l'*Artaserse*, du même compositeur. *L'Impresario di teatro* fut joué au théâtre *Nuovo* de Naples, en 1731; puis il y a une lacune dans les productions de ce compositeur jusqu'en 1734, où il donna son *Siface*, à Naples, suivi de l'*Artaserse*, écrit pour le théâtre *San Bartolomeo;* mais la mort inopinée de Vinci ne lui permit pas de voir la mise en scène de cet ouvrage. On rapporte qu'ayant eu des relations intimes avec une dame romaine de la plus haute naissance, il eut l'imprudence de divulguer ce secret, et qu'un des parents de cette dame, se trouvant à Naples, la vengea de cette indiscrétion en faisant empoisonner l'artiste avec une tasse de chocolat. Je n'ai pas trouvé dans les partitions de Vinci qu'il eût rien ajouté aux formes inventées par Alexandre Scarlatti; mais plusieurs de ses airs m'ont paru remarquables par l'expression tendre et pathétique de leurs mélodies.

Vinci fut un des maîtres de la chapelle royale. Il était pieux et attaché à la congrégation du *Rosaire*, dont le siége était au couvent de Sainte-Catherine *a Formello*, dépendant des PP. Dominicains Lombards. Il écrivit pour cette congrégation une grande quantité de musique d'église, dont on connaît *La Protezione del Rosario*, oratorio, daté de 1729, *La Vergine addolorata*, autre oratorio, en 1731, *Kyrie* à cinq voix, avec orchestre, deux messes complètes, à cinq voix et orchestre, et des motets. Toutefois, suivant les mœurs du temps, la dévotion de Vinci ne l'empêchait pas d'aimer beaucoup les femmes.

VINDELLA (François), luthiste italien, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de pièces intitulé : *Intavolatura di liuto*. Venise, 1556, in-4°. On voit par le frontispice de cet ouvrage que Vindella était né à Modène.

VINDERS (Jérôme), compositeur belge, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il est connu par une *lamentation* à sept voix sur la mort de Josquin Deprez, qui se trouve dans le recueil intitulé : *Le septième livre, contenant vingt-quatre chansons à 5 et 6 parties, par feu de bonne mémoire et très-excellent en musique Josquin des Prez, avec trois épitaphes dudict Josquin, composées par divers auteurs*. Anvers, Tylman Susato, 1545, in-4° obl. On trouve aussi, dans un manuscrit de la Bibliothèque de Cambrai (n° 124), le motet *Domine et terra*, à quatre voix, sous le nom de Vinders. Ce musicien est le même dont le nom est écrit *Jorius Vender*, dans le recueil intitulé : *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum vario idiomate vocum*, etc. (Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein, 1540), ainsi que dans le recueil de motets publié par Sigismond Salblinger, sous le titre : *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, etc. (Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, 1545).

VINELA (Ludolf). On a publié sous ce nom un abrégé de la vie de Paganini par Schottky (*voyez* ce nom), intitulé : *Paganini's*

Leben und Charakter, nach Schottky dargestelt. Hambourg, Campe, in-8°, avec le portrait de Paganini.

VINET (Élie), né vers 1510, dans un village près de Barbezieux, fit ses premières études dans cette ville, puis alla les continuer à Poitiers. Après avoir été, pendant plusieurs années, régent du collége de Bordeaux, il en fut nommé le principal. Il mourut dans cette ville, le 14 mai 1587. Parmi les travaux littéraires de ce savant, on remarque une traduction latine des traités d'arithmétique, de musique et de géométrie de Psellus (*voyez* ce nom), publiée à Paris, en 1557, in-8°, et un traité singulier qui a pour titre : *Discours non plus mélancolique que divers, de choses mesmement qui appartiennent à nostre France, et à la fin la manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes* (luths et guitares); Poitiers, Enguilbert de Marnef, 1557, in-4°, rare.

VINIERS (Guillaume LE), poëte et musicien français du treizième siècle, a laissé un grand nombre de chansons notées. Le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, coté 7222, en contient trente.

VIOCCA (Pierre), musicien italien, fut attaché au théâtre de Hambourg, vers 1720. Il y fit représenter, en 1722, une sorte d'opéra ou intermède intitulé : *Die Krœnung Ludwigs XV, Konigs in Frankreich* (Le couronnement de Louis XV, roi de France). Le maître de chapelle Reichardt possédait les partitions de l'oratorio *Le tre Marie a piè della Croce*, et de *La Partenza amorosa*, opéra de cet artiste.

VIOLA (Alexandre DELLA). *Voyez* **ROMANO** (Alexandre).

VIOLA (Alphonse), ou **DELLA VIOLA**, compositeur, né à Ferrare, vraisemblablement au commencement du seizième siècle, entra au service du duc Hercule d'Este II, en qualité de maître de chapelle. J'ai dit, dans la première édition, qu'il est vraisemblable qu'Alphonse Viola mourut en 1555 ou 1557, ayant eu pour successeur Cyprien Rore dans cette dernière année; mais *l'Arethusa* de Lollio, pour laquelle il écrivit des chœurs, et *lo Sfortunato*, d'*Agostino Argenti*, pour laquelle il composa aussi de la musique, prouvent qu'il vivait encore en 1567. Alphonse de la Viola est un des plus anciens musiciens qui ont ajouté de la musique régulière à une action dramatique. Son premier ouvrage en ce genre fut la musique qu'il écrivit pour la tragédie de Jean-Baptiste Giraldi Cinthio, de Ferrare, *l'Orbeche*, qui fut représentée dans la maison de l'auteur, en 1541. Dans l'avertissement de cette pièce, rapporté par Allacci (*Dramaturgia*, p. 577), on lit que cette pièce fut jouée en présence du duc de Ferrare Hercule II et du cardinal de Ravenne Salviati. L'avertissement ajoute : *Fece la musica Messer Alfonso della Viuola : fu l'architetto, et il dipintore della scena Messer Girolamo Carpi di Ferrara*. La deuxième pièce pour laquelle Alphonse de la Viola fit de la musique, a pour titre : *Il Sacrifizio*. Dans l'avertissement de la première édition (publiée à Ferrare, par Fr. Rossi, en 1555, in-8°), il est dit que cette pièce fut jouée dans le palais du duc François d'Este, le 11 février 1554, et la seconde fois, le 4 mars suivant. Il y est dit aussi que *Messer Alfono della Viuola fece la musica*, et que *Messer Andrea suo fratello rappresentò il sacerdote colla lira*. Alphonse Viola ou della Viola écrivit aussi la musique de plusieurs chœurs pour *l'Arethusa*, pastorale de Lollio, jouée en 1563, devant le duc de Ferrare Alphonse II et le cardinal Louis, son frère. Cette représentation fut donnée aux frais des étudiants en droit de l'université (1). Le titre de la pièce imprimée est celui-ci : *L'Aretusa, commedia pastorale rappresentata nel Palazzo di Schivanoja, l'anno 1563, etc. La rappresentò M. Lodov. Betti, fue la musica M. Alfonso Viuola; fue l'architetto e dipintor della scena M. Rinaldo Costabili*, etc. In Ferrara, per Valenti Panizza Mansonno, 1564, in-8°. Ce fut de même à leurs frais, et avec la musique du même maître, que fut représentée, en 1557, la pastorale d'*Agostino Argenti*, gentilhomme de Ferrare, intitulée *lo Sfortunato* (2). Ginguené remarque qu'on ne voit pas quelle musique Alphonse de la Viola y put faire, car la pièce est tout entière en vers endécasyllabes non rimés, et il n'y a point de chœurs entre les scènes (3). La musique de ces deux ouvrages n'est pas connue aujourd'hui, mais on ne peut douter qu'elle n'ait été écrite dans le style madrigalesque d'Alphonse de la Viola : *Madrigali a cinque voci*. Ferrara nella stampa di Giovanni de Bulghat, Henrico de Campris et Antonio Hucher compagni, 1539, nel mese di luglio, in-4° obl. Un exemplaire de cet ouvrage est à la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise.

(1) Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, t. VI, p. 333.

(2) Voyez l'article d'Argenti dans les *Scrittori d'Italia*, de Mazzuchelli.

(3) Loc. cit., p. 334.

VIOLA (François), ou **DELLA VIOLA**, vraisemblablement de la même famille que le précédent, et peut-être son fils ou son neveu, a été confondu avec lui par Gerber, dans son nouveau *Lexique des musiciens*. Il naquit à Ferrare, dans la première moitié du seizième siècle. Lui-même nous apprend, dans la dédicace de la collection de motets et de madrigaux d'Adrien Willaert intitulée : *Musica nova*, dont il fut l'éditeur, et laquelle est datée de Ferrare, le 15 septembre 1558, qu'il a été élève de ce maître. On voit dans les *Dimostrazioni armoniche*, de Zarlino (page 1), que François Viola était maître de chapelle du duc de Ferrare Alphonse d'Este, et qu'il accompagna son maître à Venise, au mois d'avril 1562 (1). Cette circonstance explique le motif de la retraite de Cyprien Rore de la cour de Ferrare après la mort d'Hercule II, car on voit, par la dédicace citée plus haut, que le duc Alphonse était zélé protecteur de François Viola. On a imprimé de la composition de cet artiste : 1° *Madrigali a quattro voci*, lib. 1; Venise, 1567, in-4°. 2° *Madrigali a 4 e 5 voci*; ibid., 1573, in-4°. Cet ouvrage a été réimprimé à Ferrare, en 1599, in-4°.

VIOLE (Rodolphe), un des enthousiastes impuissants de l'école nébuleuse de la musique allemande du dix-neuvième siècle, est né le 10 mai 1825, à Schochwitz, près de Halle (Saxe). Destiné à la carrière de l'enseignement, il fréquenta le séminaire de Weissenfels, et y reçut de Hentschel, directeur de musique, des leçons de piano, d'orgue et d'harmonie. Il fit ensuite des études de composition sans autre guide que lui-même, et son penchant pour la musique devenant plus prononcé chaque jour, il renonça à sa destination du professorat. Ayant fait la connaissance de Liszt, qui lui accorda sa protection, Viole se rendit à Weimar, afin de s'y pénétrer des maximes musicales alors en vogue dans cette ville. Depuis 1855, il vit à Berlin, donnant des leçons de piano, composant et faisant la correspondance de la nouvelle *Gazette de musique de Leipsick*. M. Bernsdorf, à qui j'emprunte ces renseignements (*Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*), dit que M. Viole est un des partisans les plus dévoués de l'école de Weimar, qui reconnaît pour chefs Liszt, Wagner, etc., et *suit en conséquence la tendance extravagante de cette école dans ses compositions*. Ce qu'il a publié jusqu'à ce jour consiste en quelques sonates et autres morceaux pour le piano, au nombre d'environ vingt œuvres.

(1) François Viola est un des interlocuteurs des *Dimostrazioni armoniche*, de Zarlino.

VION (***), prêtre, chantre ordinaire de l'église métropolitaine de Paris, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *La musique pratique et théorique réduite à ses principes naturels, ou nouvelle méthode pour apprendre facilement et en peu de temps l'art de la musique; divisée en deux parties : la première, traitant de la musique pratique, la seconde traitant de la musique théorique. Nouvelle édition, augmentée d'un nouveau chapitre ou manière de connoître les modes et les tons, ainsi que leurs mutations*. Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1744, in-4° de soixante et onze pages. J'ignore quelle est la date de la 1re édition.

VION (Charles-Antoine), claveciniste de l'Opéra de Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, se fit entendre avec succès au Concert spirituel, en 1786, et fit graver, dans la même année, un concerto de piano (en *si* bémol), de sa composition; Paris, Imbault. On connaît aussi sous son nom un *Pot-pourri d'airs connus* pour le piano, et des valses pour le même instrument, Paris, Naderman.

VIOTTA (Jean-Joseph), médecin distingué, d'origine italienne, naquit à Amsterdam, le 14 janvier 1814. Doué d'une heureuse organisation pour la musique, il montra, dans son enfance, le désir de se livrer exclusivement à la culture de cet art; mais sa famille exigea qu'il choisît une autre profession, et après qu'il eut achevé ses humanités, il alla étudier la médecine à l'université de Leyde. Toutefois il ne cessa de s'occuper avec ardeur du chant, du piano, de l'orgue et de la composition : dans toutes ces parties de l'art, il acquit une remarquable habileté. Pendant qu'il suivait les cours de l'université de Leyde, il fonda dans cette ville une société de chant dont il fut le membre le plus actif. Plus tard, il fut nommé président de la Société hollandaise pour l'encouragement de la musique. Aimé, estimé pour ses rares connaissances comme pour son caractère, il fut membre de l'ancien Institut des sciences et des arts du royaume des Pays-Bas et membre honoraire de la plupart des sociétés musicales de la Hollande. Pianiste, organiste et compositeur, il employait à la culture de la musique tout le temps que lui laissait l'exercice de sa profession de médecin. Plein de zèle pour le développement des progrès de cet art dans sa patrie, il prit part à la rédaction de plusieurs journaux, pour la critique musicale.

Parmi ses compositions, on compte un très-grand nombre de romances et de chœurs pour les sociétés de chant : tous ces morceaux ont été publiés à Amsterdam, Rotterdam et la Haye. Dans l'art sérieux, la musique religieuse avait surtout pour lui un attrait irrésistible : il cultivait ce genre avec amour. On a gravé de sa composition une messe à quatre voix et orchestre, un recueil de motets avec orgue, un *Salve Regina*, et un *Requiem* à trois voix. Il venait de terminer un nouveau *Requiem* à quatre voix, lorsqu'il mourut à Amsterdam, après une courte maladie, le 6 février 1859, à l'âge de quarante-cinq ans. Son dernier *Requiem* a été exécuté à ses obsèques.

VIOTTI (Jean-Baptiste), illustre chef de l'école des violonistes modernes, naquit le 23 mai 1753, à Fontanetto, au canton de Crescentino, dans le Piémont. Son père, maréchal ferrant, jouait du cor ; il fit apprendre au jeune Viotti les éléments de la musique. Celui-ci montrait déjà sa vocation dès l'âge de huit ans, par le plaisir qu'il prenait à jouer d'un petit violon qu'on lui avait acheté à la foire de Crescentino. Vers 1764, un aventurier, nommé *Giovannini*, qui jouait bien du luth et était bon musicien, s'établit à Fontanetto, et se chargea de l'éducation musicale de Viotti ; mais après lui avoir donné des leçons pendant un an, il fut nommé professeur de musique à Ivrée, et son élève se trouva encore livré à ses propres efforts, n'ayant d'autre ressource pour s'instruire que la lecture des livres élémentaires. Un événement heureux vint enfin le tirer d'une situation si peu favorable au développement de ses talents naturels. En 1766, un certain joueur de flûte, appelé *Jean Pavia*, fut invité à se rendre à Strambino, petite ville de la province d'Ivrée, avec le père de Viotti, pour une fête patronale. Par ses instances, il obtint que celui-ci emmenât son fils. Après la messe, qui fut dite en musique, l'orchestre, dont le jeune Viotti faisait partie, se rendit chez l'évêque pour jouer une symphonie à sa table. Ce prélat (1), grand amateur des arts, remarquant la grâce avec laquelle l'enfant faisait sa partie, fut charmé du feu qui brillait dans ses regards et de son air inspiré. Il lui dit qu'il voulait faire sa fortune, et lui demanda s'il voulait aller à Turin pour y perfectionner son talent. Viotti et son père y ayant consenti, l'évêque leur donna une lettre de recommandation pour la marquise de Voghera, qui cherchait un compagnon d'études pour son fils, Alphonse del Pozzo, prince de la Cisterna, alors âgé de dix-huit ans. C'est à ce prince, mort vers 1830, qu'on est redevable des renseignements consignés dans cette notice sur la jeunesse de Viotti. Peu satisfaite de voir que l'évêque de Strambino ne lui avait envoyé qu'un enfant, la marquise de Voghera se disposait à le renvoyer chez ses parents avec un présent, quand Celognetti, musicien distingué de la chapelle royale, entra dans l'appartement, et insista pour entendre celui qu'on dédaignait si injustement. Il lui présenta une sonate de Besozzi qui fut exécutée sur-le-champ avec une franchise, une fermeté qui auraient fait honneur à un professeur expérimenté. Aux compliments qu'on lui adressa, Viotti répondit, dans son dialecte vercellois : *Ben par susi a le niente* (cela est peu de chose). Pour mortifier son petit orgueil, dit le prince, on lui donna une sonate difficile de Ferrari qu'il joua si bien que Celognetti, transporté de plaisir, s'opposa formellement à son départ. « Connais-» sez-vous le théâtre? dit-il au jeune virtuose. » — Non, monsieur. — Quoi ! vous n'en avez » aucune idée? — Aucune. — Venez, je veux » vous y mener. » Il le conduisit en effet dans l'orchestre, où chacun fut émerveillé de lui entendre jouer tout l'opéra à première vue, avec autant d'exactitude et d'entente des effets que s'il l'eût étudié avec soin. Cette journée était décisive pour lui. De retour au palais, on le questionna sur ce qu'il avait trouvé de remarquable : saisissant aussitôt son violon, il joua toute l'ouverture et les motifs principaux de l'ouvrage avec une verve, un feu, un enthousiasme qui faisaient voir tout ce qu'on pouvait attendre de lui. C'était une explosion du talent. « Ce fut » alors, continue le prince, que, charmé par » un génie si naturel, je me décidai à faire » tout ce qu'il faudrait pour que de si belles » dispositions ne fussent pas infructueuses. Je » lui assignai un logement dans mon palais, » et lui donnai pour maître le célèbre Pu-» gnani. L'éducation de Viotti m'a coûté plus » de vingt mille francs; mais à Dieu ne plaise » que je regrette mon argent! L'existence » d'un artiste semblable ne saurait être trop » payée. »

Ce n'est pas une circonstance médiocrement heureuse que pour un élève tel que Viotti il se soit trouvé un maître semblable à Pugnani (*voyez* ce nom). On sait quelle largeur, quel grandiose caractérisaient le talent de ce violoniste. Ces qualités précieuses, bases d'un talent réel, il les communiqua à son élève qui, y ajoutant ce qui était en lui, c'est-à-dire le

(1) François Rora, qui depuis fut archevêque de Turin.

brillant, l'élégance et l'inspiration, en composa le talent le plus parfait qu'on eût entendu jusqu'alors. Pendant le cours de ses études, Viotti avait été nommé violoniste de la chapelle royale : il quitta cet emploi pour voyager avec son maître. Parti de Turin au mois d'avril 1780, il parcourut l'Allemagne, s'arrêta quelque temps à Berlin, puis visita la Pologne et la Russie. Partout son talent excita l'enthousiasme. L'impératrice Catherine le combla de dons magnifiques et voulut, mais en vain, le retenir à son service. Un autre voyage à Londres, entrepris avec Pugnani, ne fut pas moins profitable à sa renommée qu'à sa fortune. Jamais instrumentiste n'avait produit un pareil effet. La réputation de Geminiani même fut effacée par celle que Viotti se fit en Angleterre. Quelques lords, grands amateurs de musique, desiraient l'y fixer; mais il voulait voyager encore avant de prendre un engagement, et il partit pour Paris. Arrivé dans cette ville, il se sépara de son maître, qui fut toujours pour lui l'objet de la plus tendre reconnaissance.

Le début de Viotti au Concert spirituel, en 1782, produisit un effet qu'il serait difficile de décrire. Jamais on n'avait rien entendu qui approchât de cette perfection; jamais artiste n'avait possédé un son plus beau, une élégance aussi soutenue, une verve, une variété semblables. L'imagination qui brillait dans ses concertos ajoutait encore au plaisir qu'il procurait à son auditoire; car ses compositions pour son instrument étaient aussi supérieures à ce qu'on connaissait auparavant, que son exécution était au-dessus de celle de ses rivaux. Dès qu'on connut cette belle musique, la vogue des concertos de Jarnowick disparut, et l'école française du violon s'engagea dans une voie plus large. Le Concert spirituel était alors le seul endroit où l'on pût se faire entendre en public, à Paris; cependant Viotti n'y joua que durant deux années. Avec une éducation musicale peu avancée, comme l'était celle des amateurs qui fréquentaient ces concerts, le public montre quelquefois du caprice dans ses goûts : il en eut un qui fut cause de la retraite du grand artiste, en 1783. Un jour de la semaine sainte de cette année, il y avait peu de monde dans la salle, et comme cela arrive toujours en pareille circonstance, une certaine froideur se répandit sur toute la séance. Bien que Viotti n'y eût pas déployé moins de talent que précédemment, il y produisit peu d'effet. Le lendemain il y eut foule au concert. Un violoniste, dont l'habileté ne pouvait être mise en parallèle avec la sienne, y joua un concerto dont le rondo excita des transports de plaisir, par un thème vulgaire analogue aux airs de vaudeville. Ce morceau redemandé fut l'objet de toutes les conversations pendant huit jours. Viotti ne se plaignit pas; mais profondément blessé dans son juste orgueil, il prit dès ce moment la résolution de ne plus jouer à Paris dans les concerts, et depuis lors, en effet, on ne l'y a plus entendu que dans des réunions particulières, quoiqu'il ne se soit éloigné de cette ville que neuf ans après et qu'il y soit revenu plusieurs fois. La reine, qui aimait passionnément la musique, s'était déclarée la protectrice de Viotti; elle lui donna le titre de son accompagnateur et lui fit obtenir une pension de six mille francs sur la cassette du roi. Dans l'été de 1783, il visita sa patrie et revit Fontanetto pour la dernière fois. Le soin d'assurer le sort de sa famille était le motif principal de son retour dans ce lieu. Il acheta une propriété à Salussolla, et y établit son père, qui ne jouit pas longtemps de cet état d'aisance; car il mourut l'année suivante. De retour à Paris, en 1784, Viotti y fut entouré de la considération attachée aux artistes de premier ordre. La publication de ses premiers concertos étendit bientôt sa réputation, non-seulement dans les provinces de France, mais dans toute l'Europe, où l'on en multiplia les éditions.

A cette époque, quelques grands seigneurs, tels que les princes de Conti, de Soubise et de Guéméné, avaient un orchestre à leur solde et y attachaient les artistes les plus distingués. La place de chef d'orchestre du concert de l'hôtel de Soubise devint vacante peu de temps après le retour de Viotti. Berthaume (*voyez* ce nom), violoniste de talent, connu par son habileté dans la direction de la musique d'orchestre, se mit au nombre des candidats qui se présentèrent pour l'obtenir; nul doute qu'il l'eût emporté sur ses rivaux, s'il n'eût eu Viotti pour concurrent; vaincu par lui, il ne put prétendre qu'à le seconder comme premier violon. Plus tard, l'illustre violoniste piémontais établit chez lui des matinées de quatuors où il exerçait ses élèves. C'est là qu'il essayait la plupart de ses concertos avec un petit orchestre. Chose remarquable, depuis le sixième jusqu'au quatorzième, il n'en exécuta aucun dans des concerts publics; il ne les fit entendre que dans ces séances ou dans d'autres réunions particulières. Il en fut de même de ses deux belles symphonies concertantes pour deux violons qu'il joua chez la reine avec Imbault,

violoniste français peu digne de se mesurer avec lui, et qui les fit entendre ensuite avec Gervais au Concert spirituel. Lié d'amitié avec ce qu'il y avait de plus distingué dans les hautes classes de sa société et parmi les littérateurs et artistes en tout genre, Viotti s'était composé un auditoire de bonne compagnie dont il eut toujours besoin depuis lors pour se livrer à son enthousiasme. Ce qu'on appelle exactement *le public*, la masse, lui inspira toujours une sorte d'éloignement, on pourrait presque dire d'effroi. Cette disposition d'esprit, qui passerait aujourd'hui pour ridicule, avait sa source dans la puissance du monde élégant qui, à cette époque, faisait les succès et les réputations. Plus tard, Viotti ne comprit pas le changement qui s'était opéré dans la société française et même européenne; il ne vit pas que la renommée des artistes n'avait plus d'autre source, d'autre appui que ces masses qu'il dédaignait; enfin lorsque la mauvaise fortune le frappa, il ignora qu'avec un talent tel que le sien il y avait dans le public de bien plus grandes ressources pour réparer ses désastres que dans des spéculations hasardeuses. Jamais il ne voyagea pour donner des concerts; jamais il ne rechercha l'éclat de la vogue; ce ne fut même qu'avec peine qu'il se décida à jouer pour quelques artistes au Conservatoire, lorsqu'il revint à Paris en 1802, dans toute la puissance de son talent.

En 1788, Léonard, coiffeur de la reine, obtint, par la protection de cette princesse, le privilége d'un théâtre d'opéra italien. Il eut assez de jugement pour comprendre qu'il n'en pouvait tirer d'utilité qu'en associant à ses intérêts ceux d'un homme doué de connaissances spéciales: il jeta les yeux sur Viotti qui, malheureusement pour sa carrière d'artiste, accepta ses propositions. Ce grand violoniste était certainement tourmenté du désir de diriger un théâtre, car j'ai vu quelque part (peut-être dans la collection de Beffara) une demande signée de lui pour obtenir l'entreprise de l'Opéra français, et si je ne me trompe, cette demande était datée de 1787. Son premier soin, après qu'il eut accepté la direction du théâtre italien, fut de rassembler des chanteurs de grand mérite. Jamais cette tâche ne fut mieux remplie, car c'est à lui qu'on dut la réunion incomparable qui se composait de Mandini, de Viganoni, de Mengozzi, de Raffanelli, de la fameuse Banti et de madame Morichelli. Cette compagnie débuta en 1789 aux Tuileries, et charma les amateurs d'élite jusqu'à la fin de 1792. Viotti, qui la dirigeait, s'était adjoint Cherubini, récemment arrivé à Paris et devenu son ami. L'illustre maître s'était chargé de la disposition des ouvrages et de la composition des morceaux qu'il fallait y ajouter. Viotti composa son orchestre d'artistes excellents, et le fit diriger par Mestrino (*voyez* ce nom). En 1790, lorsque la cour revint de Versailles habiter le château des Tuileries, l'excellente troupe italienne fut obligée de se réfugier dans un bouge appelé *théâtre de la foire Saint-Germain*. Mais l'impossibilité d'y rester longtemps engagea Viotti à s'associer avec Feydeau-de-Brou, intendant de plusieurs provinces de France, pour la construction d'un théâtre auquel celui-ci donna son nom, et qui n'a été détruit qu'en 1832. Des actionnaires furent trouvés dans la haute société pour la construction de ce théâtre, et pour l'entreprise de son exploitation, dans laquelle on réunit l'opéra italien et le drame musical français. L'ouverture s'en fit au commencement de 1791, et d'abord l'opération parut réussir; mais bientôt les événements de la révolution devinrent plus fréquents et plus graves; l'émigration entraîna hors de France une partie des actionnaires du nouveau théâtre; resté presque seul, Viotti y vit engloutir toutes ses économies. Après la prise des Tuileries, au mois d'août 1792, les artistes italiens se dispersèrent, et Viotti, ruiné, fut obligé de passer en Angleterre. Lorsqu'il y arriva, les concerts de Hannover-Square, dirigés par Salomon, étaient dans toute leur vogue. Viotti, ayant pris la résolution de chercher de nouvelles ressources dans son talent, s'y fit entendre dans de nouveaux concertos composés exprès. Ces concerts, réservés à l'élite de la société, ne lui inspiraient pas la même répugnance que les autres réunions publiques.

Cependant de nouveaux chagrins l'attendaient à Londres; car un bruit circula parmi les émigrés qui s'y trouvaient en foule, que le parti révolutionnaire l'avait employé comme agent secret en plusieurs circonstances. Rien n'était moins conforme aux goûts de l'artiste que les orgies populaires dont la France fut le théâtre à cette époque; mais il est vraisemblable que la faveur accordée à Viotti par le duc d'Orléans fut l'origine de cette calomnie. Quoi qu'il en soit, une réprobation si dédaigneuse, si insultante, fut la conséquence de ces bruits calomnieux, que, forcé de céder à l'orage, Viotti se réfugia dans une maison de campagne près de Hambourg, où il vécut jusqu'au mois de juillet 1795. Il y composa quelques-

uns de ses plus beaux duos de violon, genre de musique où son génie ne s'est pas manifesté avec moins d'éclats que dans le concerto. Chose bizarre! pendant qu'il s'abandonnait au chagrin de l'isolement dans sa retraite, il ne lui vint pas même à la pensée de rentrer sans réserve dans sa carrière d'artiste, et de ne plus rien attendre que d'un talent qui n'avait point d'égal en Europe. La crainte de l'agitation, le besoin d'une vie calme et de la douce intimité de quelques amis, le faisaient soupirer après le moment où, son innocence étant reconnue, il pourrait retourner en Angleterre. Une famille honorable, qui l'avait accueilli à son arrivée à Londres, était en quelque sorte devenue pour lui le monde entier. Il put enfin se réunir à elle, et ne la quitta plus pendant près de vingt-cinq ans. Se condamnant lui-même à l'oubli du public plus encore qu'il ne l'avait fait à Paris, il ne se fit plus entendre qu'à ses amis, et n'écrivit que pour lui-même et pour eux la dernière série de ses concertos désignée par des lettres : admirables compositions qui assurent son immortalité et qu'on n'a point égalées. Intéressé dans un commerce de vins, il y puisa les ressources nécessaires à son existence et s'en fit une affaire quotidienne, ne s'occupant de la musique que comme d'un délassement, quoiqu'il ne perdît rien de son génie ni de son enthousiasme d'artiste.

La trop courte paix d'Amiens ayant rompu la barrière placée entre la France et l'Angleterre, Viotti put satisfaire le vif désir qu'il éprouvait depuis longtemps de revoir Paris et les amis qu'il y avait laissés. Il y arriva, en 1802, avec la ferme résolution de ne pas s'y faire entendre; mais il ne put résister aux prières de Cherubini, de Garat, de Rode, ses anciens amis ou élèves, ainsi que des autres professeurs du Conservatoire. Ce fut dans la petite salle de cette école que résonnèrent sous ses doigts les belles inspirations de son génie. Près de vingt années s'étaient écoulées depuis qu'il avait cessé de jouer en public, et depuis plus de dix ans, il avait quitté le sol de la France. De nouvelles écoles avaient été fondées depuis son départ; de nouvelles réputations s'étaient faites. On le croyait vieux, affaibli; pour la plupart des jeunes gens, le nom de Viotti était devenu historique et ne semblait plus appartenir à un être vivant : il se fit entendre, et les plus belles réalités apparurent. C'était encore le même feu, le même brillant, le même goût, le même grandiose qu'on avait admirés autrefois; le style de ses compositions s'était agrandi et perfectionné. Ce fut dans ce voyage qu'il fit connaître, à Paris, ses délicieux concertos désignés par les lettres A, B, C, etc., ses trios et plusieurs autres ouvrages. Après quelques mois passés dans cette ville, il retourna en Angleterre, d'où il ne revint qu'en 1814. Ce retour ne fut même qu'un voyage; mais il se fixa à Paris quatre ans après. Nommé directeur de l'Opéra, en 1819, il ne recula point devant les difficultés de cette position; mais il usa le reste de ses forces dans un combat inutile contre la décadence alors flagrante de ce théâtre, décadence qui devait avoir son cours et qui était la conséquence de la nature des choses. Le mal qu'il ne put empêcher, on le lui imputa, et l'on finit par lui ôter sa place (en 1822), en lui accordant une pension de six mille francs. Le chagrin qu'il en conçut, joint aux regrets que lui causait la perte d'un frère, finit par altérer sa santé. Il essaya de voyager pour se distraire, mais il mourut à Londres, le 10 mars 1824, à l'âge de soixante et onze ans. Il n'avait fait qu'un seul voyage en Italie, en 1788, à l'âge de trente-cinq ans, lorsqu'il alla y choisir les artistes qui composèrent la fameuse troupe des Bouffons de 1789.

On a de cet homme célèbre les productions dont voici la liste : I. Concertos : 1er, en *ut* majeur; 2me, en *mi* majeur; 3me, en *la* majeur; 4me, en *ré* majeur; 5me, en *ut*; 6me, en *mi* mineur; 7me, en *mi* majeur; 8me, en *ré*; 9me, en *la*; 10me, en *si* bémol (ces dix concertos ont été gravés chez Sieber, à Paris); 11me, en *la*, chez Imbault; 12me, en *si* bémol, *ibid.*; 13me, en *la*, chez Sieber; 14me, en *la* mineur; 15me, en *si* bémol; 16me, en *mi* mineur; 17me, en *ré* mineur; 18me, en *mi* mineur; 19me, en *sol* mineur (tous ces derniers concertos ont été publiés à Londres); 20me, en *ré* majeur, à Offenbach, chez André; 21me, lettre A, en *mi* mineur, à Paris, chez Frey; 22me, lettre B, en *la* mineur, *ibid.*; 23me, lettre C, en *sol*, ibid.; ce concerto, connu sous le nom de *John Bull*, fut d'abord écrit pour le piano, puis arrangé pour le violon; 24me, lettre D, en *si* mineur, *ibid.*; 25me, lettre E, en *la* mineur, *ibid.*; 26me, lettre F, en *si* bémol, *ibid.*; 27me, lettre G, en *ut*, Janet; 28me, lettre H, en *la* mineur, *ibid.*; 29me, lettre I, en *mi* mineur, *ibid.* II. Concertantes pour deux violons : 1re (en *fa*), Paris, Imbault; 2me (en *si* bémol), Paris, Naderman. III. Quatuors pour deux violons, alto et basse : *Trois quatuors*, liv. 1er, Paris, Leduc; trois *idem*, liv. 2, *ibid.*, trois *idem*, op. 22, Leipsick, Breitkopf; six *idem*, composés d'airs connus variés, liv. 1er

et 2°, Paris, Imbault; trois *idem*, lettre A, Paris, Frey; trois *idem*, en *fa*, *si* bémol et *sol*, Paris, Janet. IV. Trios pour deux violons et violoncelle : six trios, liv. 1 et 2, Paris, Naderman; trois *idem*, op. 4, *ibid.*; trois *idem*, op. 16, Paris, Érard; trois *idem*, op. 17, Paris, Frey; trois *idem*, op. 18, *ibid.*; trois *idem*, op. 19, *ibid.* V. Duos pour deux violons : *six duos*, op. 1, Paris, Boyer; six *idem*, op. 2, *ibid.*; six *idem*, op. 3, liv. 1 et 2, Paris, Porro; trois *idem*, op. 4, Paris, Pleyel; six *idem*, op. 5, Paris, Leduc; trois *idem*, op. 6, Pleyel; trois *idem*, op. 7, *ibid.*; six sérénades, op. 13, *ibid.*; trois duos, op. 18; Paris, Érard; trois *idem*, op. 19, Paris, Frey; trois *idem*, op. 20, *ibid.*; trois *idem*, op. 21, *ibid.* VI. Solos : Six sonates pour violon et basse, liv. 1, Paris, Boyer; six *idem*, liv. 2, Paris, Imbault; trois *idem*, lettre A, Paris, Frey; trois *idem*, lettre B, *ibid.* On connaît aussi de Viotti *trois divertissements ou nocturnes pour piano et violon;* Paris, Pleyel, et une sonate pour piano seul, *ibid.*, composée pour son amie, madame de Montgeroult. Les autres sonates pour piano et violon, gravées sous son nom, sont des quatuors arrangés. Cherubini a aussi arrangé trois trios de Viotti en sonates pour piano et violon, Paris, Pleyel. Toutes ces œuvres brillent par des idées abondantes, par une exquise sensibilité et par le mérite de la forme qui en a fait des types pour la musique de tous les violonistes venus après ce grand artiste. Viotti était harmoniste d'instinct; il n'avait point étudié l'art d'écrire, et l'on doit avouer que ses premières productions laissent apercevoir son ignorance à cet égard; mais avec une organisation comme la sienne, l'éducation pratique devait se faire rapidement : l'expérience l'eut bientôt assez éclairé pour qu'il pût écrire suffisamment l'instrumentation de ses concertos.

Il n'a formé qu'un petit nombre d'élèves, au premier rang desquels brilla Rode (*voyez* ce nom). Après lui viennent Libon et M. Robberechts ; ce dernier, resté le seul représentant direct de l'école du maître, en a transmis les principes à M. de Bériot. On compte aussi parmi les anciens élèves de Viotti, Labarre, Alday et Cartier. Ce dernier a fait frapper une médaille à l'honneur de son maître : elle représente, d'un côté, l'effigie de l'artiste, et de l'autre, un violon avec un soleil dont les rayons sont entremêlés des titres des œuvres de Viotti, et la devise *nec plus ultra.* On a plusieurs portraits de cet homme célèbre : le plus ressemblant est celui qui a été peint à Londres par Tossarelli et gravé par Meyer : il a servi de type au grand portrait lithographié par Maurin pour la *Galerie des musiciens célèbres*, collection qui n'a point été continuée. On a placé, en tête de l'œuvre cinquième de duos, un autre portrait dessiné par Guérin et gravé par Lambert. Madame Lebrun a peint le portrait de Viotti, en 1786, et le sculpteur Flatters a fait son buste. Les notices principales publiées sur le même artiste sont : 1° Celle que Fayolle a donnée dans ses *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Paganini et Viotti;* Paris, Dentu, 1810, in-8°. 2° *Anecdotes sur Viotti, précédées de quelques réflexions sur l'expression en musique*, par A.-M. Eymar, Milan (sans date), 1801, in 8° de quarante-six pages. 3° *Notice sur J.-B. Viotti*, par Baillot, Paris, imprimerie de Hocquet, 1825, in-8° de treize pages. 4° *Notice historique sur J.-B. Viotti*, par Miel, extraite de la *Biographie universelle* (t. XLIX), et tirée à part, Paris, imprimerie d'Éverat, 1827, in-8° de quatorze pages à deux colonnes.

VIRDUNG (Sébastien), prêtre et organiste, né à Bamberg (Bavière), dans la seconde moitié du quinzième siècle, vécut à Bâle au commencement du seizième. On a de lui un livre de la plus grande rareté, intitulé : *Musica getutscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung, Priester von Arnberg, und alles Gesang aus dem Noten in die Tabulaturen dieser benennten dreyer Instrumenten, der Orgelen, der Lauten und der Floeten, transferiren zu lernen. Kürzlich gemacht zu ehren der hochwurdigten hochgebornen Fürsten und Herren: herr Wilhalmen* (sic) *Bischoue* (sic) *zü Strasbourg seynem gnedigen Herren.* (Musique écrite et extraite par Sébastien Virdung, prêtre d'Arnberg, pour apprendre à mettre toute espèce de chant noté en tablature pour les trois instruments, savoir : l'orgue, le luth et la flûte, etc.); Bâle, 1511, petit in-4° obl. de 14 feuilles non paginées, mais avec des signatures. L'ouvrage est dédié à Guillaume, évêque de Strasbourg. Dans l'épître dédicatoire, Virdung parle de lui-même à la troisième personne. On y voit que l'évêque de Strasbourg avait demandé, en 1510, que Virdung lui envoyât le poëme sur la musique allemande (*Gedicht der deutschen Musica*) dont il était auteur, et l'avait prié de l'informer quand il finirait et publierait son traité de musique. *Pour éviter de grandes dépenses*, dit Virdung, *j'ai résolu de ne pas publier à présent mon grand livre, et de n'en*

donner que cet extrait, fait pour satisfaire mon ami André Silvanus; je prie donc Mgr. l'évêque de s'en contenter, jusqu'au moment où paraîtra le grand traité. Le grand ouvrage dont parle ici Virdung n'a pas paru. L'extrait, dont on a vu le titre ci-dessus, est un dialogue entre l'auteur et André Silvanus. Le livre commence par la description des instruments à clavier, tels que le clavicorde, la virginale, le clavecin et le *clavicitherium*, ainsi que de tous les autres instruments en usage à la fin du quinzième siècle et dans les premières années du seizième, avec les figures de ces instruments gravées sur bois. Cette description est suivie de celle des instruments dont il est parlé dans la lettre supposée de saint Jérôme à Dardanus. Après cette partie de l'ouvrage, vient la description du clavier de l'orgue et du clavicorde, son étendue, et l'application des gammes à la disposition de ses touches par la méthode des hexacordes, suivie de l'explication de la valeur des notes dans les ligatures et dans la tablature du luth et de la flûte. Virdung ne traite avec les développements nécessaires que de l'art de jouer de ces deux instruments et du clavicorde. Arnold Schlick (*voyez* ce nom) fait beaucoup de reproches à Virdung, concernant ses règles pour jouer du luth, dans la préface en vers de son livre intitulé *Tabulatur etlicher Lobgésang* (Mayence, 1512). Virdung nous apprend, dans le cours de son livre (feuille C. II.), qu'il eut pour maître de musique *Jean de Susato* (*de Soest*, en Souabe), docteur en médecine et savant musicien. J'ai trouvé deux exemplaires du rarissime ouvrage de Virdung, le premier, à la bibliothèque impériale de Vienne, l'autre, à la bibliothèque royale de Berlin. Les deux premiers livres de la *Musurgia* de Nachtgal (voyez *Luscinius*) ne sont qu'une traduction latine d'une grande partie de l'ouvrage de Virdung. Dans une collection très-rare, imprimée à Mayence par Pierre Schœffer, et dont il existe un exemplaire à la Bibliothèque royale de Munich, on trouve quatre chansons allemandes à quatre voix (nos 48, 49, 52 et 54), composées par Sébastien Virdung. Cette collection a pour titre: *Teutsche Lieder mit 4 Stimmen, von verschiedenen Authoren. Mentz durch Peter Schaefer* (sic), 1513, in-8° obl. Les autres musiciens dont il y a des pièces dans ce recueil sont Georges Brack, K. Eitelwein, J. Fuchswild, André Graw, Malchier, Malchinger, Georges Schœnfelder, Jo. Sies et M. Wolf.

VIRUÈS Y SPINOLA (D. Joseph-Joachim), adjudant général espagnol, commandeur des ordres militaires de Calatrava, de Saint-Hermenégilde, de Saint-Jean de Jérusalem, grand'croix de l'ordre d'Isabelle la Catholique, et de beaucoup d'autres ordres nationaux et étrangers, président de l'Académie royale des sciences de Madrid et membre d'un grand nombre de sociétés savantes, académicien philharmonique de Bologne, mort à Madrid le 13 mai 1840, s'occupa de la théorie de la musique d'une manière plus sérieuse que ne semblaient le permettre les devoirs de sa position. Le premier ouvrage qui le fit connaître sous ce rapport a pour titre: *Cartella harmonica, o el contrapunto explicado en seis lecciones;* Madrid, 1824, in-fol. de 24 pages. Cet opuscule a été traduit en français par E. Nunez de Taboada, sous ce titre: *Éléments d'harmonie et de contrepoint expliqués en six leçons;* Paris, imprimerie de Fournier, 1825, in-4° avec quatre planches. Plus tard, les idées du général Viruès furent ramenées sur la musique considérée comme science, et dans la persuasion qu'il avait découvert le secret de la nature concernant l'origine de la mélodie et de l'harmonie, ainsi que de tous les genres de contrepoints et de compositions, il employa plus de dix ans à combiner les diverses parties de son système dans un livre qui fut publié sous le titre de *Geneufonia*, etc.; Madrid, 1836, in-fol. N'ayant pas vu cet ouvrage, je ne puis en parler.

VISCARGUI (Gonsalve-Martinez de), prêtre et musicien espagnol, vécut au commencement du seizième siècle. On a de lui deux ouvrages dont voici les titres: 1° *Entonaciones corregidas segun el uso de los modernos* (Intonations [du plain-chant] corrigées suivant l'usage des modernes); Burgos, 1511, in-4°. 2° *Arte de canto llano, contrapunto y de organo* (Art du plain-chant, de contrepoint et de la musique mesurée); Saragosse, 1512, in-8°. Ce traité a été l'objet d'une critique très-sévère, par Jean de Espinosa (*voyez* ce nom).

VISCONTI (Gaspard), violoniste, né à Crémone, vécut à Londres au commencement du dix-huitième siècle, et y publia, en 1703, six sonates pour violon avec basse continue pour le clavecin, op. 1. Il en a été fait une autre édition à Amsterdam, chez Roger.

VISÉE (Robert de), ou **DE VISÉ**, guitariste français, fut élève de Francisque Corbet et eut de la réputation à Paris, vers 1680, suivant ce que nous apprend Le Gallois (*Lettre à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, p. 63). Il a fait imprimer de sa composition: 1° *Premier livre de pièces pour la*

guitare, en tablature; Paris, 1682, in-4° obl. 2° *Deuxième* idem; *ibid.*, 1686, in-4° oblong. 3° *Troisième* idem, *ibid.*, 1689, in-4° oblong.

VITAL (C.-Antoine), littérateur et amateur de musique, à Vandœuvre, près de Nancy (Meurthe), a publié un écrit intitulé : *Restauration de la musique religieuse, ou considérations philosophiques et théologiques sur la nature de la musique religieuse et sur les idées ou les sentiments religieux qu'elle doit exprimer.* Nancy, 1852, in-8°. Une partie de ce travail a paru dans la *France musicale,* en 1851 et 1852. Ce premier écrit de M. Vital fut suivi de celui qui a pour titre : *Révolution harmonique. Précis d'une théorie harmonique entièrement neuve, vraie, facile et approfondie;* Nancy, 1854, in-12 de trente-quatre pages. La théorie dont cet opuscule n'est qu'un aperçu a été établie et développée par M. Vital, ainsi qu'il nous l'apprend dans un ouvrage terminé et prêt à paraître sous le titre de *La science harmonique fondée sur la tonalité moderne, ramenée à deux principes vrais et faciles,* etc. Dix ans se sont écoulés depuis la publication du précis qui vient d'être cité (1864); cependant je n'ai pas appris que le grand ouvrage de M. Vital ait paru dans cet intervalle. Les lecteurs qui voudraient connaître quelle peut être la théorie *entièrement neuve,* vraie, de M. Vital, en auront le secret dans le précis qui porte en tête *Révolution harmonique,* particulièrement dans ces trois passages :

« (Page 7) : M. Fétis enseigne qu'il faut en » appuyer la théorie (de l'harmonie) sur l'analyse de la tonalité moderne. Cette idée est » la révélation d'un monde nouveau. Pendant » dix ans, je l'ai méditée, approfondie, développée dans toute son étendue, et, grâce » encore aux travaux de M. Fétis, transformée » enfin, j'ose le croire, en théorie proprement dite et complète. »

Plus loin, page 28, M. Vital cite ce passage de l'avertissement de la quatrième édition de mon *Traité de l'harmonie* : « Parmi la multitude de combinaisons dont se compose » l'harmonie de notre musique, il en est deux » que notre instinct musical accepte comme » existant par elles-mêmes (l'accord parfait » ou de repos et l'accord de dominante ou de » mouvement). Or, j'ai vu que toute l'harmonie réside *dans ces nécessités alternatives:* » repos, tendance ou attraction, et résolution » de ces tendances, dans un repos nouveau. » J'ai vu aussi que les accords dont je viens de » parler fournissent tous les éléments nécessaires pour l'accomplissement des exigences » de ces deux lois de toute musique. J'en ai » conclu que toutes les autres harmonies ne » sont que des modifications de celle-là. » Après cette citation, M. Vital ajoute (p. 32) : » .... L'accord de repos et l'accord de mouvement sont deux nécessités alternatives de » la tonalité moderne, comme le dit M. Fétis » avec un parfait bonheur de pensée et d'expression. Donc, il n'y a que deux accords » dans un ton donné : l'accord parfait sur la » tonique et l'accord de dominante, car l'union impérieusement exigée par la tonalité » moderne et par M. Fétis, n'est possible » qu'entre eux. »

Cette conclusion est erronée ; car, suivant les principes que j'ai posés, l'accord de mouvement doit résoudre son attraction par l'accord de repos ; or, l'accord *sol, si, ré, fa* (septième dominante) accomplit parfaitement sa destination sur l'accord parfait du sixième degré de la gamme *la, ut, mi*. J'ai établi, conformément à toute musique de la tonalité moderne, que l'accord parfait se fait sur la tonique (*ut, mi, sol*), sur le quatrième degré de la gamme (*fa, la, ut*), sur le cinquième (*sol, si, ré*) et sur le sixième (*la, ut, mi*). M. Vital, lui, ne veut d'accord parfait que sur la tonique, et, pour lui, l'accord *fa, la, ut* est le ton de *fa*, l'accord *sol, si, ré,* le ton de *sol*, et l'accord *la, ut, mi,* le ton de *la*. Si cela était, il serait impossible d'harmoniser la gamme d'un ton, ou plutôt il n'y aurait plus de gamme, ni de tonalité : voilà où conduit l'esprit de système.

VITALI (Philippe), prêtre, né à Florence, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Florence (*voyez* Negri, *Gli Scritt. fiorent.*, p. 178), puis il entra dans le collége des chapelains-chantres de la chapelle pontificale, à Rome, en qualité de ténor, le 10 juin 1631. Le cardinal Antoine Barberini l'aima beaucoup et l'attacha à sa personne, en qualité de prélat familier. Vitali vivait encore en 1649. On a imprimé de sa composition : 1° *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*, Venezia, 1616, in-4°. 2° *Libro primo di musiche a due, tre o sei voci*. Florence, *Stamperia di Zanob. Pagani*, 1617, in-fol. L'épître dédicatoire, datée de Florence, le 15 octobre de la même année, est adressée à Jean Corsi (fils de Jacques Corsi et neveu de Jean Bardi). On y voit que cet ouvrage est le premier essai de composition de Vitali, bien qu'il ait été publié après les *Madrigali* de 1616. L'harmonie

en est incorrecte, et sous ce rapport comme sous celui du caractère des morceaux, Vitali est évidemment imitateur de Monteverde. 3° *Libro 1 e 2 di musiche ad 1 e 2 voci con il basso per l'organo*, Rome, Robletti, 1618. L'épître dédicatoire, datée de Rome, le 15 septembre de la même année, est adressée au cardinal Farnèse. Les pièces à voix seule de ce recueil sont ou dans le style *récitatif*, ou dans la forme des *canzonette*. Dans les duos, en style d'imitation, on trouve l'indication d'un genre qui fut ensuite traité et développé avec un talent supérieur par lui et par Steffani. 4° *Intermedi di Filippo Vitali fatti per la Comedia degl' Academici Inconstanti, recitata nel Palazzo del Casino dell' illust. e Rev. Cardinale di Medici l'anno* 1623, in Firenza, per Pietro Cicconelli, 1623, in-fol. titre gravé. L'épître dédicatoire, à Robert Capponi, est datée de Florence, le 29 mai 1623. On y voit que la comédie et les intermèdes furent exécutés pendant le carnaval de 1622, à Florence, devant le cardinal de Médicis et en présence de plusieurs princes et hauts personnages. Le style de Vitali, dans cet ouvrage, est inférieur à celui de ses autres compositions. 5° *Motetti a 2, 3, 4, 5 voci*. ibid., 1631. 6° *Arie a due voci*, Rome, Masotti, 1635. 7° *Hymnos Urbani VIII, Pont. Max. jussu editos, in musicos modos ad templorum usum digestos*, Romæ, Masotti, 1636, in-fol. 8° *Arie a tre voci, co'l basso continuo;* Roma, presso Bianchi, 1639, in-4°. 9° *Salmi a cinque voci*, Roma, Bianchi, 1641, in-4°. 10° *Libri cinque di arie a tre voci*, Florence, Lando Landi, 1647. Vitali a composé aussi la musique de l'*Aretusa, favola in musica*, chantée à Rome, dans le palais du cardinal Barberini, en 1640.

VITALI (Angelo), compositeur, né à Modène, vers le milieu du dix-septième siècle, a écrit la musique de *Tomiri*, drame musical représenté au théâtre de *S. Cassiano*, à Venise, en 1680.

VITALI (Jean-Baptiste), vice-maître de chapelle du duc de Modène, naquit à Crémone, vers 1644. Il entra au service du duc de Modène le 1er décembre 1674, et mourut le 12 octobre 1692. Il fut membre de l'Académie des *Filiaschi*. Ce maître s'est distingué principalement dans le style instrumental. Ses ouvrages les plus connus sont les suivants : 1° *Balletti, correnti, gighe, allemande*, etc.; Bologne, Monti, 1668, in-4°. 2° *Sonate a due violini con basso continuo per l'organo*, op. 2, Venise, 1685, in-4°. C'est une réimpression. La première édition fut publiée à Bologne chez Monti, en 1676. 3° *Balletti, correnti alla francese, gagliarde e brando per ballare*. Ibid. 4° *Balletti, correnti e sinfonie da camera a quattro stromenti*, op. 3, Venise, 1685, in-4°. C'est aussi une réimpression. La première édition parut à Bologne, chez Monti, en 1677, in-4°. 5° *Balletti, correnti, gighe, allemande e sarabande a violino e violone, o spinetta, con il secondo violino a beneplacito*, op. 4, Bologne, 1678, in-4°. 6° *Sonate a due, a tre, quattro e cinque stromenti*, op. 5, Venise, 1681, in-4°. 7° *Salmi concertati a 2, 3, 4 e 5 voci, con stromenti*, op. 6, Bologne, 1677, in 4°. 8° *Sonate a 2 violini e basso continuo*, op. 9, Amsterdam. 9° *Inni sacri per tutto l'anno a voce sola con cinque stromenti*, op. 10, Modena, 1681, in-4°. 10° *Varie sonate alla francese ed all' italiana a sei stromenti*, op. 11, Venise, 1698, in-4°. 11° *Balli in stile francese a cinque stromenti*, op. 12, *ibid.*, 1690, in-4°. 12° *Artifici musicali a diversi stromenti*, op. 13; Modène, Cassioni, 1689. 13° *Sonate da camera a quattro stromenti*, op. 14; *ibid.*, 1692. Beaucoup d'autres ouvrages de ce compositeur se trouvent en manuscrit dans la Bibliothèque ducale de Modène.

VITALI (Tomaso), violoniste remarquable pour son temps, naquit à Bologne vers le milieu du dix-septième siècle. En 1706, il fut élu membre de l'Académie des Philharmoniques de sa ville natale. Pendant plusieurs années, il fut employé à la cour de Modène en qualité de chef d'orchestre. Vitali a formé beaucoup de bons élèves pour son instrument. On a imprimé de sa composition, à Bologne et à Amsterdam, quatre œuvres de sonates pour deux et trois instruments. Son œuvre cinquième a été publié à Modène, en 1693, sous le titre : *Sonate a due violini co'l basso per l'organo*.

VITET (Louis, ou Ludovic), littérateur et archéologue, inspecteur des monuments historiques, ancien député, membre de l'Académie des inscriptions et de l'Académie française, né à Paris, le 18 octobre 1802, est honorablement connu par des travaux littéraires et historiques dont les objets n'appartiennent pas à cette Biographie. Attaché pendant plusieurs années à la rédaction du *Journal des Savants*, il y a rendu compte de divers ouvrages relatifs à la musique et à son histoire.

VITRIACO (Philippus). *Voyez* **PHILIPPE DE VITRY**.

VITRUVE (Marcus **VITRUVIUS POLLIO**), écrivain de l'ancienne Rome, auteur d'un

traité sur l'architecture, n'est connu que par cet ouvrage. On sait seulement qu'il vécut antérieurement à Pline l'Ancien, par qui il est cité. D'ailleurs, on voit, par la dédicace de son livre, qu'il le présenta à l'empereur Auguste, environ vingt-sept ans avant l'ère chrétienne, étant déjà dans un âge avancé. Il y a beaucoup d'éditions du traité de Vitruve intitulé *De architectura libri X*. Les éditions modernes les plus estimées sont : 1° Celle que M. Schneider a publiée à Leipsick, en 1808, 3 vol. in-8°. 2° La grande édition donnée par le comte Stratico (*M. Vitruvii Pollionis architectura, textu et recensione codicum emendato*), à Udine, chez les frères Matteuzzi, 1825-1830, 4 vol. in-4° en huit parties. Vitruve traite, au chapitre 4me du 5me livre, de l'harmonie suivant la doctrine d'Aristoxène, et au chapitre 5me, des vases sonores des théâtres, pour la répercussion de la voix. Le chapitre 13me du 10me livre contient une description fort obscure de l'orgue hydraulique des anciens. Ce chapitre a mis à la torture tous les traducteurs et commentateurs. Les hypothèses hasardées sur ce chapitre par Perrault, dans sa traduction française de cet ouvrage (*Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigés et traduits en français*, Paris, Coignard, 1684, gr. in-fol.), sont fort ridicules et tout à fait inintelligibles. Daniel Barbaro paraît avoir entendu beaucoup mieux ce sujet, dans sa traduction italienne : *I dieci libri dell' architettura di Vitruvio*, etc. Vinegia, Marcolini, 1556, in-fol. Il faut voir sur cette partie de l'ouvrage de Vitruve le curieux travail de M. Will. Wilkins, dans l'édition anglaise qu'il a donnée à Londres, 1813 et années suivantes, in-4°, ainsi que la traduction et l'explication du 13me chapitre du 10me livre dans l'*Architecture de Vitruve, traduite en français, avec des remarques*, par De Bioul ; Bruxelles, Adolphe Stapleaux, 1816, 1 vol. in-fol.

VITTORI (Loreto), compositeur, poëte, et chanteur excellent, né à Spoletto, vers 1588, fut élève pour le chant de François Soto, chapelain-chantre de la chapelle pontificale. Il fit ensuite ses études de contrepoint sous la direction de Jean-Marie et de Bernardin Nanini, et enfin de François Soriano. Après avoir été quelque temps au service du grand-duc de Toscane, Cosme II de Médicis, il retourna à Rome, sur la demande du cardinal Lodovisi, neveu du pape Grégoire XV, et entra dans le collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale, le 23 janvier 1622. Le pape Urbain VIII, charmé par le mérite de Vittori, le créa chevalier de la milice dorée. Ce musicien distingué mourut à Rome, le 23 avril 1670, et fut inhumé dans l'église Sainte-Marie *in Minerva*, où l'on voit encore son épitaphe. On connaît de Vittori : 1° *Arie a voce sola*, Roma, Bianchi, 1739. 2° *La Galatea, dramma in musica*, ibid., 1639. 3° *La Pellegrina costante, dramma sacro*, Roma, Manelli, 1647, in-fol. 4° *Irene*, cantate a voce sola, ibid., 1648. 5° *Saint Ignace de Loyola*, oratorio. 6° *Il Pentimento della Maddalena*, cantate. On a aussi imprimé plusieurs recueils de poésies de Vittori. Victor Rossi (en latin *Nicias Erythræus*), qui avait entendu Vittori plusieurs fois à Rome, en parle avec admiration dans son recueil biographique intitulé *Pinacotheca imaginum illustrium virorum* (Part. II, p. LXVII). « Vittori, dit-il, était considéré comme un » prodige de la nature et de l'art. La beauté » de sa voix, la perfection de son chant et le » profond sentiment qui l'animait, faisaient » rechercher avec empressement les occasions » de l'entendre. » Rossi s'efforce de décrire l'étonnement et l'enthousiasme qu'il faisait naître chez ses auditeurs. « C'était, ajoute-t-il, » un véritable Protée : sa voix prenait le ton » de toutes les passions avec une flexibilité et » une vérité surprenantes. Tel était son empire » sur ceux qui l'écoutaient, qu'on voyait ses » sentiments empreints sur leurs visages et » dans leurs regards. Poëte et compositeur, il » écrivait lui-même la plupart des cantates : » on cite parmi ses plus beaux ouvrages en ce » genre *l'Irène, la Galathée*, et surtout le » *Repentir de la Madeleine*. Pendant plusieurs » soirées consécutives, il chanta celle-ci dans » une église de Rome, dont une foule immense » assiégeait les portes. »

VIVALDI (Antoine), violoniste célèbre et compositeur, surnommé **LE PRÊTRE ROUX**, fils de Jean-Baptiste Vivaldi, violoniste de la chapelle ducale de Saint-Marc, naquit à Venise dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Après avoir été quelque temps au service de l'électeur Philippe de Hesse-Darmstadt, il retourna à Venise en 1713 et y obtint la place de directeur du Conservatoire de *la Pietà*, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1743. On rapporte sur Vivaldi cette anecdote singulière : Disant un jour sa messe quotidienne, il lui vint une idée musicale dont il fut charmé ; dans l'émotion qu'elle lui donnait, il quitta sur-le-champ l'autel et se rendit à la sacristie pour écrire son thème, puis il revint achever sa messe. Déféré à l'inquisition, il fut heureusement considéré comme un

homme dont la tête n'était pas saine, et l'arrêt prononcé contre lui se borna à lui interdire la célébration de la messe. Les œuvres gravés de cet artiste sont : 1° Douze trios pour deux violons et violoncelle, op. 1; Paris, veuve Boyvin, 1737, in-fol. 2° Douze sonates pour violon seul avec basse continue, op. 2; *ibid.* Amsterdam, Roger. 3° *Estro Armonico, ossia XII concerti a quattro violini, 2 viole, violoncello e basso continuo per l' organo*, op. 3; *ibid.* Jean-Sébastien Bach a arrangé deux concertos de cet œuvre pour clavecin, deux violons, alto et basse; j'en ai acquis les manuscrits à la vente de MM. Breitkopf et Hærtel, en 1836. 4° *XII Concerti a violino solo, 2 violini di ripieno, viola e basso per l' organo*, op. 4; Amsterdam, Roger. 5° *Sonate per violino e basso continuo*, op. 5; *ibid.* 6° *VI concerti a violino principale, 2 violini di ripieno, viola e basso per l' organo*, op. 6; *ibid.* 7° *VI idem*, op. 7; *ibid.* 8° *Le quattro Staggioni, ovvero il cimento dell' armonia e dell' invenzione in XII Concerti a quattro e cinque*, op. 8, divisé en deux livres; Amsterdam, in-fol. 9° *La Cetra, ossia VI concerti a violino solo, 2 violini di concerto, viola e basso continuo per l'organo*, op. 9; *ibid.* 10° Six concertos pour flûte, violon, viole, violoncelle et orgue, op. 10; *ibid.* 11° *VI Concerti a violino solo, 2 violini di concerto, viola, violoncello e basso continuo per l' organo*, op. 11; *ibid.* 12° 6 *idem*, op. 12; *ibid.*

Vivaldi fut aussi un laborieux compositeur de musique dramatique. La *Dramaturgia* d'Allaci (édit. de 1755) indique les titres suivants d'opéras dont il écrivit la musique : 1° *Ottone in Villa*, à Venise, en 1713; repris en 1729. 2° *L'Orlando finto pazzo*, au théâtre San Angiolo de Venise, 1714. 3° *Arsilda*, même théâtre, 1716. 4° *La Costanza trionfante*, 1716, au théâtre San Mosé de Venise. 5° *Tieteberga*, même théâtre, 1717. 6° *Armida al campo d'Egitto*, même théâtre, 1718. 7° *Artabano re de' Parti*, même théâtre, 1718. 8° *Gli Inganni per vendetta*, au théâtre *delle Grazie*, à Venise, 1720. 9° *La Verità in cimento*, à Venise, 1720. 9° (*bis*) *Filippo re di Macedonia*, au théâtre San Angiolo, 1721. 10° *L'Inganno trionfante in amore*, au théâtre San Angiolo, 1725. 11° *Cunegonda*. au même théâtre, 1726. 12° *Dorilla in Tempe*, idem, 1726. 13° *Farnace*, idem, 1726. 14° *La Fede tradita*, idem, 1726. 15° *L'Orlando furioso*, idem, 1727. 16° *La Rosilena*, idem, 1728. 17° *Semiramide*, à Mantoue, 1732. 18° *La Fida ninfe*, à Vérone, 1732. 19° *Montezuma*, au théâtre San Angiolo de Venise, 1733. 20° *Olimpia vendicata*, idem, 1734. 21° *Tamerlano*, à Vérone, 1735. 22° *Griselda*, à Venise, 1735. 23° *Ginevra principessa di Scozia*, à Florence, 1736. 24° *Catone in Utica*, à Venise et à Vérone, 1737. 25° *L'Oracolo in Messenia*, au théâtre San Angiolo, 1738. 26° *Siroe*, à Ancône, 1735. 27° *Faraspe*, à Venise, 1738. 28° *Il Mopso*, à Venise (sans date).

VIVANCO (D. SÉBASTIEN), maître de chapelle de la cathédrale de Salamanque, fut un des compositeurs de musique d'église les plus renommés en Espagne, au commencement du dix-septième siècle. M. Eslava dit (1) qu'en 1610, *Artus Tabernelius Antverpianus* publia un livre de messes et un autre de motets de la composition de Vivanco; mais il n'explique pas si cet éditeur était imprimeur de musique et en quelle ville était sa typographie, ou si ce Tabernelius d'Anvers était simplement un musicien de chapelle qui avait recueilli ces œuvres. En 1612, Vivanco était aussi directeur de musique à l'université de Salamanque. Les œuvres de ce musicien sont éparses dans les églises de Salamanque, d'Alcala de Henarès et de Tolède. M. Eslava a publié un *Magnificat* à huit voix de ce maître, dans la *Lira sacro-hispana* (tome I^er de la première série des compositeurs du dix-septième siècle).

VIVIANI (JEAN-BONAVENTURE), né à Vérone, vers le milieu du dix-septième siècle, fut attaché au service de l'empereur d'Autriche, en qualité de maître de chapelle, et vécut quelque temps à Inspruck, où il se trouvait vers 1680. On a gravé de sa composition différents ouvrages pour l'église, dont on ne connaît aujourd'hui que l'œuvre troisième, intitulé : *Intreccio armonico di fiori ecclesiastici* (Collection de motets à plusieurs voix). Augsbourg, 1676, in-fol. Viviani a écrit aussi la musique de l'opéra d'*Astiage*, représenté au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, à Venise, en 1677, et *Scipione Africano*, en collaboration avec Cavalli, en 1678.

VIVIEN (A.-F.-A.), né à Paris, le 3 juillet 1799, fut d'abord avocat, puis procureur général à la cour d'Amiens, en 1830, et successivement préfet de police, conseiller d'État, député, garde des sceaux, ministre de la justice, en 1840, vice-président du conseil d'État (1844) et membre de l'Académie des sciences morales et politiques. Il mourut le 9 juin 1854. Au nombre de ses ouvrages, on remarque ce-

(1) *Lira sacro-hispana*, t. I, 1re série, *Apuntes biographicos*.

lui qui a pour titre : *Traité de la législation des théâtres, ou exposé complet et méthodique des lois et de la jurisprudence relativement aux théâtres et spectacles publics,* etc. Paris, Brissot-Thivars, 1830, un volume in-8°. Vivien a eu pour collaborateur de ce livre *Edmond Blanc*, avocat aux conseils du roi.

VIVIER (A.-Joseph), né à Huy (Belgique), en 1818, commença, dans cette ville, des études de musique qu'il continua au Conservatoire de Bruxelles, où il fut admis au mois d'octobre 1842. Après y avoir suivi le cours d'harmonie de M. Bosselet pendant deux ans, il devint élève de l'auteur de cette notice pour la composition. Ses études terminées dans cette école, il s'est livré à ses propres réflexions concernant la théorie de l'harmonie, et après avoir employé plusieurs années à coordonner son système, dont la partie originale consiste à considérer comme *appogiatures* les sons étrangers à l'harmonie naturelle et tonale, il a publié le résultat de ses vues sur cette matière dans un livre qui a pour titre : *Traité complet d'harmonie théorique et pratique, contenant les principes fondamentaux au moyen desquels on découvre l'origine de tous les accords et les lois de succession qui les régissent ;* Bruxelles, J.-B. Katto, 1862, un volume gr. in-8° gravé. M. Vivier s'est aussi occupé d'un système tonal dont l'échelle est divisée par *quarts de ton*, et a fait construire un instrument à clavier accordé par ce système, dont la théorie sera exposée dans une dissertation spéciale qui n'est pas encore publiée au moment où cette notice est écrite. Comme compositeur, M. Vivier s'est fait connaître par des romances avec accompagnement de piano, et par un opéra-comique en un acte, intitulé *Padillo le Tavernier,* représenté au théâtre royal de Bruxelles en mai 1857.

VIVIER (Eugène), virtuose corniste et compositeur, né dans l'île de Corse, en 1821, d'une famille originaire de Normandie, commença, au collége de Brion (Haute-Loire), des études qu'il n'acheva pas. Son père, qui fut successivement receveur des contributions dans plusieurs départements, exigea qu'il entrât dans l'administration des finances. Il entreprit aussi l'étude du droit à Poitiers, puis à Lyon ; mais bientôt il s'en dégoûta. Une seule chose lui plaisait, c'était la musique, et dans la musique, le cor, que le hasard avait mis entre ses mains et qu'il étudia avec une persévérance qu'on n'attendait pas de lui. Les noms des maîtres qui lui enseignèrent à jouer de cet instrument ne sont pas connus ; il paraît, cependant, qu'il reçut à Paris quelques leçons de Gallay. Vivier était arrivé dans cette ville vers la fin de 1841, ou au commencement de 1842. Il y fut d'abord attaché à l'orchestre du théâtre, puis à celui de l'Opéra ; mais il y resta peu de temps. En 1843, Vivier fixa tout à coup l'attention publique sur lui par la découverte qu'il fit d'un phénomène acoustique dont il n'a point été donné jusqu'à ce jour (1865) une explication satisfaisante : ce phénomène consiste dans la production de plusieurs sons simultanés par le tube du cor, lesquels font harmonie consonnante. On pourrait croire que ce phénomène est analogue à celui de la corde vibrante, qui, outre le son principal, fait entendre ses harmoniques de tierce majeure, quinte, octave, et même septième mineure et neuvième ; mais ces harmoniques ont une faible résonnance, tandis que les trois sons produits par le cor de Vivier ont une intensité égale et beaucoup d'éclat. D'ailleurs, dans une chasse pour trois cors qu'il joue seul, il ne fait pas entendre seulement des accords de tierce et quinte, mais aussi des accords de tierce et sixte et de quarte et sixte. Quelques personnes ont cru expliquer l'effet produit en supposant que l'artiste chante dans le tube des sons pendant qu'il en forme d'autres par l'impulsion des livres sur la colonne d'air ; mais, de ce moyen ne résulteraient que deux sons, et il en fait entendre trois et quelquefois quatre. Vivier révèlera sans doute quelque jour son secret, dont il a tiré bon parti pour sa réputation et pour le succès de ses concerts. Les journaux l'ont puissamment secondé, car personne n'a autant usé que lui de la réclame. Indépendamment des effets d'harmonie qu'il tire du cor, il a une belle qualité de son et chante bien, mais dans un espace resserré qui ne dépasse guère l'octave. Du reste, il n'exécute pas de difficultés sur son instrument. Il a composé des romances dont les mélodies sont en général distinguées. A côté de sa réputation de virtuose corniste, Vivier s'en est fait une autre de mystificateur et de plaisant qui lui a aussi procuré des succès dans le monde et près de quelques grands personnages. Sa faculté d'imitation est fort remarquable : il s'en sert d'une manière très amusante.

VIZANI (Lucrèce ORSINA), dame bolonaise, née en 1593, a fait imprimer à Venise, chez Gardane, en 1623, une collection

de madrigaux à plusieurs voix, intitulée *Concerti musicali.*

VOCKERODT (Godefroid), recteur du gymnase de Gotha, naquit à Mulhausen en Thuringe, le 24 septembre 1665. Après avoir fait ses études à Jéna, et y avoir obtenu le doctorat en théologie, il y donna des cours publics, puis obtint, en 1693, une place de professeur à Gotha, et parvint plus tard à celle de recteur. Il mourut dans cette ville le 10 octobre 1727. Vockerodt eut une antipathie pour la musique, fort rare chez les hommes de sa nation; elle lui inspira quelques écrits passionnés contre cet art, où il montre assez peu de jugement. En voici les titres : 1° *Consultatio IX de cavendo falsa mentium intemperatarum medicina; sive abusu musicorum exercitiorum, sub exemplo principum romanorum.* Gotha, 1696, in-4°. Dans ce programme académique, Vockerodt établit que l'usage fréquent de la musique porte préjudice aux facultés intellectuelles, et que l'extravagance et la cruauté de Néron et de Caligula n'ont eu d'autre cause que leur goût immodéré pour cet art et la préférence qu'ils lui accordaient sur les sciences utiles. Cette thèse souleva contre son auteur l'indignation de plusieurs professeurs ou musiciens, et fut l'origine de la publication de beaucoup de pamphlets [*voyez* Beer (Jean), Lorber et Wenzel (Jean-Christophe)]. Aux critiques de ses adversaires, Vockerodt répondit par l'ouvrage suivant : 2° *Missbrauch der freyen Künste insonderheit der Musik, nebenst abgenœthigter Erœrterung der Frage : Was nach D. Luthers und anderer evangelischen Theologorum und Politicorum Meinung von Opern und Comœdien zu halten sey? gegen Hn. D. Wenzels, Hn. Joh. Chr. Lorbers, und eines Weissenfelsischen Hof-Musicantens Schmœh-Schrifften gründlich und deutlich vorgestellet,* etc. (Abus des beaux-arts, et notamment de la musique, avec une discussion nécessaire de la question : Quelle a été l'opinion du docteur Luther et des autres théologiens et politiques de l'Église évangélique concernant les opéras et comédies, en opposition raisonnée et lucide aux écrits injurieux du D. Wenzel, de M. J.-Chr. Lorber et d'un musicien de la cour de Weissenfels, etc.). Francfort, David Zunner, 1697, in-4° de cent soixante-seize pages. Le dernier écrit de Beer fut l'occasion d'une nouvelle réponse de Vockerodt intitulée : 3° *Wiederholetes Zeugnis der Warheit gegen die verderbte Music und Schauspiele, Opern, Comœdien und dergleichten Eitelkeiten* (Nouveau témoignage de la vérité contre les corruptions de la musique, les spectacles, opéras, comédies et contre leurs vanités, etc.). Francfort et Leipsick, 1698, in-4° de cent quarante-huit pages, suivi d'un cahier de pièces justificatives de cinquante-neuf pages.

VOELCKELN (Samuel), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de chansonnettes et de danses à quatre ou cinq parties intitulé : *Newe teutsche weltliche Gesænglein mit 4 und 5 Stimmen auff Galliarden Art, beneben Galliarden,* etc. Nuremberg, 1615, in-4°.

VOELCKER (Jean-Guillaume), organiste de l'église neuve d'Arnstadt, dans la principauté de Schwarzbourg, vers le milieu du dix-huitième siècle, était à la fois architecte et musicien habile. En 1730, il envoya à Mattheson douze chants variés pour l'orgue, que ce critique trouva dignes d'éloges. En 1758, Vœlcker inventa une mécanique propre à faire mouvoir les claviers des clavecins, pour transposer de quatre demi-tons, ou plus bas ou plus haut. Cette invention a été renouvelée par M. Roller, facteur de pianos à Paris, en 1827.

VOELDERNDORF-ET-WARADEIN (le baron Frédéric-Guillaume), chambellan et conseiller de la cour de Bayreuth, né à Wunsiedel, vers 1755, a fait imprimer de sa composition : *Gedicht mit Musik* (Poésie avec musique), à Lubeck, en 1786, in-8°.

VOELLER (Jean-Henri), facteur d'instruments à Cassel, dans la Hesse, né à Angerbach, village près de Darmstadt, inventa, en 1800, une sorte de piano organisé à deux claviers, auquel il donna le nom d'*Apollonion*. A ce piano était adapté un automate, de la grandeur d'un garçon de huit ans, qui jouait des concertos de flûte. Le clavier de l'orgue répondait à des jeux de flûte de 8, de 4 et de 2 pieds. Vœller est mort à Cassel, vers la fin de 1822. Une notice sur la vie et les ouvrages de ce facteur d'instruments a été publiée par M. Gaspard Nording, sous ce titre : *Lebensbeschreibung J. H. Vœller's, Hof-Instrumentenmacher und Mechanicus zu Cassel.* Marburg, 1823, in-8°.

VOETUS, ou **VOET** (Michel), musicien allemand, né à Stockheim (pays de Bade), dans la première moitié du seizième siècle, fut cantor et instituteur à Torgau (*Argelia*), en Saxe. Une faute d'impression de la *Bibliotheca Classica* de Draudius a induit en erreur J.-G. Walther sur le nom de ce maître, qu'il change en celui

de *Voetus* (*Musical Lexicon*, p. 640). Puisant à la même source, E. L. Gerber a fait, du même nom, *Vocutus* ou *Voctus* (*Newe hist. biograph. Lexikon*, t. IV, p. 464). Voet, ou Voetus, n'a été connu longtemps que par l'indication imparfaite de deux de ses ouvrages donnée par Draudius, qui les dit imprimés *à Venise*, au lieu de *Wittenberg*, où ils le furent véritablement. Du reste, Draudius, Walther et Gerber n'ont connu Voet que comme compositeur, quoiqu'il soit aussi auteur de traités élémentaires de musique. Voici les titres exacts de ses ouvrages : 1° *Præstantissimorum artificium lectissimæ Missæ cum quinque tum sex vocum, binis singulæ supremis vocibus formatæ, e nobiliss. quibusque atque optimis musarum belleris.* etc.; *et in gratium collegii musici apud Argelienses editæ per Mich. Voetum cantorem. Witebergæ Joh. Schwertelius imprimebat*, 1568, in-4° obl. Walther et Gerber disent que ces messes sont à quatre voix ; mais on voit qu'elles sont à cinq et à six voix et que deux de ces messes sont écrites pour des voix aiguës d'enfants ou de femmes (*binis singulæ supremis vocibus formatæ*). Il est, au surplus, évident, par le titre de cette collection, que Voetus n'est pas l'auteur des ouvrages qui y sont contenus, et qu'il les a simplement recueillis et choisis dans les œuvres des meilleurs compositeurs de son temps. 2° *Hymnorum liber quinque vocum, ibid.*, 1568, in-4° obl. 3° *Michaelis Voeti* ΣΤΟΙΧΕΙΩΣΙΣ *harmonica in gratiam juventutis apud Argelienses scripta. Witebergæ excudebat Johannes Crato*, anno 1575, in-8°. 4° ΣΥΣΤΗΜΑ *seu scala harmonica, in qua totum artificium musicum in septem partes distributum ante oculos studiosæ juventutis ponitur. Witebergæ, excudebat Zaccharias Lehmann, anno* 1585. Il se peut que ce dernier ouvrage ne soit qu'une seconde édition du précédent.

VOGEL (Wolfgang), facteur d'instruments à Nuremberg, dans la première moitié du dix-septième siècle, mourut dans cette ville, le 17 février 1650. Les produits de sa fabrique étaient estimés.

VOGEL (le P. Benoit), né à Salzbourg, en 1718, étudia les sciences et la musique à Munich et à Salzbourg. En 1743, il entra dans l'ordre de Saint-Benoît, au couvent d'Ottobeuern, où il fut ordonné prêtre. Il mourut en 1790. Habile contrepointiste, il a écrit beaucoup de musique d'église ; mais il n'a rien fait imprimer de ses compositions, auxquelles on reprochait de la sécheresse.

VOGEL (Cajetan) naquit, en 1750, à Konoged, en Bohême. Admis comme enfant de chœur au collége des jésuites, il y occupa plus tard la place d'organiste. Arrivé à Prague, il y acheva son cours de théologie, puis il étudia la composition sous la direction de Habermann. Plus tard, il fit ses vœux dans le couvent des serviteurs de Marie (servites), et dirigea, pendant environ douze ans, le chœur de l'église Saint-Michel. Pendant cette période de sa vie, il écrivit vingt-six messes avec orchestre, des concertos pour divers instruments, des suites d'harmonie pour des instruments à vent, des quatuors et un petit opéra. Ses meilleures productions sont une messe solennelle et un *Te Deum* qu'il composa, en 1781, à l'occasion du jubilé de l'archevêque de Prague, comte de Przichowsky. Après la sécularisation de son ordre, il fut attaché en qualité de prêtre à l'église de la Trinité. Il mourut à Prague, le 27 août 1794.

VOGEL (Jean-Christophe) naquit à Nuremberg, en 1756, et fit ses études de composition à Ratisbonne, sous la direction de Riepel, qui lui fit connaître le mérite des œuvres de Hasse et de Graun. Il jouait bien de plusieurs instruments, particulièrement du cor. Arrivé à Paris en 1776, il demeura, pendant les premières années dans la maison du duc de Montmorency, puis fut attaché à la musique du duc de Valentinois. Cette époque était celle de la nouveauté de la musique de Gluck en France : on sait quels transports d'admiration elle fit naître. Pour la première fois, Vogel entendit, à Paris, les ouvrages de ce grand artiste ; il se passionna pour le génie qui les avait inspirés. Devenu imitateur du style de l'auteur d'*Iphigénie*, il ne comprit pas d'abord que l'imitation des plus belles œuvres ne peut exciter d'intérêt dans les arts : ce fut dans cette fausse direction de son talent qu'il écrivit la musique de *la Toison d'or*, grand opéra en 3 actes, destiné à l'Académie royale de musique ; mais dont il ne put obtenir la représentation que dix ans après son arrivée à Paris. Enfin sa persévérance triompha des obstacles, et le 5 septembre 1786, son ouvrage fut représenté au théâtre de l'Opéra. Bien qu'il n'ait été joué que neuf fois, et malgré les réminiscences qu'on y signala, ce coup d'essai fut considéré comme de bon augure pour l'avenir du compositeur. Vogel dédia la partition de son opéra à Gluck, qui donna des éloges à son imitateur, et vanta avec raison le sentiment dramatique dont il était doué. Malheureusement les excès auxquels Vogel se livrait étaient aussi nuisibles à sa répu-

tation qu'à sa santé. Ne travaillant que par caprice, il était lent à produire, quoiqu'il fût dans l'âge le plus favorable aux heureuses inspirations. *Démophon*, nouvel opéra, l'occupait déjà longtemps avant la première représentation de *la Toison d'or*; cependant il y travaillait encore près de deux ans après que cet ouvrage eut été joué. Une fièvre maligne, qui l'enleva le 26 juin 1788, à l'âge de trente-deux ans, ne lui permit pas de voir la représentation de cet opéra. Au mois de février 1789, l'ouverture fut exécutée deux fois au concert de la loge Olympique, et y produisit la plus vive sensation. Tout le monde connaît ce beau morceau, qui mériterait d'être placé parmi les chefs-d'œuvre du genre, si la seconde partie était digne de la conception de la première. Quoi qu'il en soit, cette ouverture fit naître les préventions les plus favorables pour l'opéra dont on disait la partition entière terminée. On remit au théâtre *la Toison d'or*, avec des changements, sous le titre de *Médée à Colchos*; mais, malgré l'intérêt attaché à la perte récente de son auteur, cet opéra ne put être joué que trois fois. Enfin *Démophon* fut entendu par le public le 22 septembre 1789, et obtint vingt-quatre représentations, puis il fut repris en 1793. Bien qu'on le jugeât supérieur au premier ouvrage de l'auteur, il ne répondit pas aux espérances données par l'ouverture. Malgré la bonne volonté de l'administration de l'Opéra, *Démophon* se traîna péniblement jusqu'à ce qu'il disparût de la scène. L'ouverture de cet opéra fut placée plus tard, par Gardel, dans le beau ballet de *Psyché*, et y produisit toujours beaucoup d'effet. Devenue célèbre, elle a été souvent entendue dans les concerts, et a même servi dans plusieurs cérémonies publiques, entre autres au Champ-de-Mars, en 1791, pour la pompe funèbre des officiers tués à Nancy; elle y fut exécutée par douze cents instruments à vent. On connaît aussi de Vogel : 1° Symphonies concertantes pour deux cors, n°s 1 et 2, Paris, Sieber. 2° Symphonie concertante pour hautbois et basson, Paris, Naderman. 3° Six quatuors pour cor, violon, alto et basse, Paris, Leduc. 4° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, Paris, Louis. 5° Pot-pourri en quatuor pour deux violons, alto et basse, Paris, Leduc. 6° Six duos pour deux clarinettes, *ibid.* 7° Trois symphonies à grand orchestre, composées pour les concerts du prince de Guéméné, *ibid.* 8° Concertos pour clarinette, n°s 1, 2, 3, *ibid.* 9° Concerto pour le basson, *ibid.* 10° Trois quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 5, *ibid.* 11° Six trios pour deux violons et basse, op. 9, *ibid.* 12° Six duos pour deux bassons, *ibid.*

VOGEL (Louis), flûtiste allemand, vécut à Paris, dans les dernières années du dix-huitième siècle, et fut attaché comme première flûte à l'ancien théâtre des Variétés, au Palais-Royal, depuis 1792 jusqu'en 1798. Il a publié de sa composition : 1° Concertos pour la flûte, n°s 1, 2, 3, Paris, Sieber. 2° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, op. 36, Paris, Pleyel. 3° Duos pour deux flûtes, op. 2, 8, 19, 23, 33, *ibid.* 4° Airs variés en duos pour flûte et violon ou alto, op. 42, *ibid.* 5° Sonates pour flûte et basse, op. 1, Paris, Leduc. 6° Trois solos pour la flûte, Paris. Naderman. 7° Plusieurs airs variés pour flûte seule. 8° Des pots-pourris, *idem.* 9° Études et Préludes, op. 43.

VOGEL (Adolphe), violoniste et compositeur, né à Lille (Nord), le 17 mai 1805, fit ses premières études musicales dans le lieu de sa naissance, puis entra au Conservatoire de Paris, le 14 avril 1824, comme élève d'Auguste Kreutzer pour le violon. Après y avoir passé quatre années sans obtenir de distinction dans les concours, il sortit de cette école au mois de décembre 1828, et se livra à l'étude de la composition, sous la direction de Reicha. Fixé ensuite à Paris, il se livra à l'enseignement et à la composition. Des romances, à la tête desquelles il faut placer l'*Ange déchu*, dont le succès a eu un retentissement européen, et qui a été traduite en allemand, marquèrent ses premiers pas dans la carrière de compositeur. Parmi ses autres mélodies, on remarque aussi *le Kabyle, Ma Frégate, le Martyr, le Pauvre, Tobie, Manfred, Morte*, et la scène de *Caïn*. On connaît aussi de lui quelques morceaux de piano, un quintette (en *sol*) pour deux violons, deux altos et violoncelle, œuvre 10, Paris, Richault : l'œuvre la plus importante de Vogel est l'opéra en quatre actes et sept tableaux, intitulé *le Siége de Leyde*, qui fut représenté au théâtre de La Haye, le 4 mars 1847, avec un succès d'enthousiasme, et pour lequel les auteurs du livret et de la musique furent décorés par le roi des Pays-Bas le soir même de la première représentation. Après avoir occupé la scène pendant plusieurs mois, cet ouvrage fut repris au théâtre de La Haye, en 1854, avec le même succès.

VOGEL (Frédéric-Guillaume-Ferdinand), organiste distingué, est né le 9 septembre 1807, à Havelberg en Prusse, où son père était sous-recteur à l'école de la ville, et organiste

de la paroisse. Après avoir appris le violon jusqu'à l'âge de neuf ans, il commença seul l'étude de l'orgue, puis reçut des leçons de l'organiste de l'église principale de Havelberg. A dix ans il commença à remplacer son père dans son service à sa paroisse, et continua ainsi jusqu'à sa quatorzième année, où il entra au gymnase de Stendal. Lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, il se rendit à Berlin et y fut admis au gymnase de Joachimsthal, pour étudier la théologie. Il reçut alors pendant cinq ans des leçons de l'organiste Birnbach. Parvenu à sa dix-neuvième année, il sortit du gymnase et se livra exclusivement à la musique. Ce fut alors qu'il commença à composer et à se faire entendre comme virtuose sur l'orgue. Depuis l'âge de 24 ans, il a fait beaucoup de voyages en Allemagne, en Hollande et en Suisse, donnant partout des concerts d'orgue, et retournant chaque hiver à Berlin. En 1837, il s'arrêta à Hambourg et y demeura plusieurs années, occupé de la direction des sociétés chorales et de la composition de ses ouvrages. Le 1er mai 1841, Vogel reprit le cours de ses voyages. Plus tard, il s'établit à Copenhague, où il dirigeait des sociétés de chant et donnait des leçons. En 1845, il accepta la place d'organiste de la Congrégation des Réformés allemands et français dans la même ville, sous la condition de jouir d'un congé de cinq mois pour voyager. Dans un de ses séjours en Norwége, en 1852, la régence de Bergen fonda une école d'orgue, d'après son conseil, et lui en confia la direction avec la place d'organiste de l'église principale. Il n'a fait imprimer jusqu'à ce jour que six chansons allemandes avec accompagnement de piano, quelques danses et des marches pour cet instrument; des chants pour un chœur d'hommes, op. 8, Berlin, Challier, 1856; 3 chants pour un chœur de voix mêlées, *ibid.*; 3 pasredoublés pour piano, *ibid.*; et un concertino d'orgue avec trombone; Erfurt; Kœrner; mais il a en manuscrit des symphonies et ouvertures pour l'orchestre, des pièces pour l'orgue, des fugues, préludes et canons pour le même instrument seul, un quatuor pour 2 violons, alto et basse, *les Séductions* (opéra-comique en 2 actes), des mélodies chorales et des chants pour des voix d'hommes.

VOGELER (André), étudiant en théologie, né à Crupstadt, en Saxe, vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer un éloge de la musique en 442 vers latins, intitulé *Encomium musices*, Regiomonti, in officina typographica Georg. Neyckovy, anno 1604, in-4° de 10 feuillets.

VOGELSANG (Jean), né à Lindau, en Bavière, vécut vers le milieu du seizième siècle. On a de lui un ouvrage élémentaire qui a pour titre : *Musicæ rudimenta per Joannem Vogelsangum Lindaniensem tam fideliter quam compendiose congesta, Augustæ Vindelicorum per Valent. Ottmar*, 1542, in-8°. C'est ce même ouvrage qui est cité par Gessner (*Bibl. univ.*) sous le nom de *Vogelsank* et avec le titre de *Quæstiones musicæ*.

VOGHT (L'abbé P.-F. De), ancien professeur de poésie au Petit Séminaire de Malines, est né le 30 juillet 1810 à Aertselaer (province d'Anvers). Ses études littéraires ont été faites à l'Athénée d'Anvers; c'est aussi dans cette ville qu'il a reçu son instruction musicale. Doué d'une belle organisation intellectuelle et d'un caractère digne de la plus haute estime, travailleur consciencieux, il a fatigué sa santé dans les études et les recherches sur les anciennes traditions du plain-chant. Il eut une grande part à la confection du Graduel et du Vespéral du diocèse de Malines. Il est le principal auteur de l'écrit intitulé : *Réponse aux observations du Journal historique de Liége sur le Graduel et le Vespéral, édition de Malines*. 1848; signé *Edmond Ducal* et *P. F. De Voght*; Malines, Hanicq, 1849, in-12 de 70 pages. L'abbé De Voght fut un des directeurs du *Répertoire de musique religieuse*, publié par les frères Schott, à Bruxelles, 1846-1847. Il est auteur des paroles de tous les morceaux qu'il a composés pour ce recueil. On a aussi de lui des Noels flamands.

VOGLER (Jean-Gaspard), né au mois de mai 1698, à Hanssen, en Thuringe, fut élève de Jean-Sébastien Bach, qui le considérait comme l'organiste le plus habile qu'il eût formé. En 1715, l'orgue de Stadtilm, en Souabe, lui fut confié, et six ans après, il fut appelé à Weimar, en qualité d'organiste de la cour. La place d'organiste de l'église lui fut offerte à Hanovre, en 1735, avec des avantages plus considérables. Il se disposait à en prendre possession, mais le duc de Saxe-Weimar refusa sa démission, et le nomma bourgmestre, afin de l'attacher pour toujours à sa résidence. Vogler conserva cette dignité jusqu'à sa mort, arrivée en 1765. Il connaissait si peu les usages et l'étiquette de la cour, que lorsque le grand-duc de Weimar le fit appeler, après l'avoir entendu la première fois sur l'orgue, pour le féliciter et l'assurer de sa protection, le pauvre organiste ne sachant quel titre donner au prince, dans sa réponse, l'appela *mon cher*, et continua sur ce ton pendant toute la conver-

sation. Vogler a peu produit, car on ne connaît de lui que deux fantaisies sur des mélodies chorales publiées sous ce titre : *Vermischte musikalischen Choral-Gedanken* (Idées musicales mêlées de chorals), Weimar, 1757. Cet ouvrage devait avoir plusieurs suites qui n'ont pas paru. Il a laissé aussi une musique pour la Passion, en manuscrit.

VOGLER (l'abbé Georges-Joseph), compositeur et théoricien, naquit à Würzbourg, le 15 juin 1749. Son père, qui était luthier, remarquant ses dispositions naturelles pour la musique, lui donna un maître de clavecin dont les leçons lui firent faire de si rapides progrès, qu'il surpassa bientôt son maître en habileté. Dans le même temps, il apprit seul et sans guide à jouer de plusieurs instruments. Il se fit aussi un système de doigter qu'il enseigna à ses élèves. Pendant ce temps, il faisait ses études littéraires au collége des jésuites à Würzbourg ; puis il alla les continuer chez les PP. de cette société, à Bamberg. On croit que c'est à cette époque de sa vie qu'il fut affilié à leur ordre ; il est certain du moins qu'il goûta leur doctrine et qu'il trouva en eux de zélés protecteurs en plusieurs circonstances importantes de sa vie. En 1771, Vogler se rendit à Manheim et obtint la permission de composer un ballet pour le théâtre de la cour. Ses protecteurs lui firent alors accorder une pension de l'électeur palatin, Charles-Théodore, pour aller à Bologne faire des études de contrepoint sous la direction du P. Martini. Arrivé à Venise, il y fit connaissance d'un élève de Valotti, qui lui communiqua le système de classification des accords adopté par ce maître et devenu plus tard la base de sa théorie. Avant continué sa route jusqu'à Bologne, il se rendit auprès du P. Martini, qui l'accueillit avec bienveillance et qui lui fit commencer l'étude du contrepoint ; mais la méthode progressive et lente du professeur eut bientôt découragé l'élève ; car l'abbé Vogler ne comprit jamais bien la nécessité d'acquérir par de longs exercices la facilité et la correction dans l'art d'écrire. Sa prétention, dans les diverses écoles qu'il fonda à Manheim, Stockholm, Copenhague et Prague, fut toujours de former des élèves compositeurs par une méthode plus expéditive que l'ancienne. J'ai trouvé à Bologne, dans la correspondance manuscrite du P. Martini, une lettre où ce maître se plaint du peu de persévérance et d'aptitude de Vogler, qui avait abandonné son cours de composition après six semaines d'essais. De Bologne, celui-ci, décidé à entrer dans les ordres, alla à Padoue pour y suivre un cours de théologie et pour apprendre la composition près du P. Valotti. Pendant environ cinq mois, il reçut des leçons du vieux maître ; mais l'obscurité répandue sur quelques points de sa théorie ayant arraché des plaintes à Vogler, Valotti s'écria : *Eh quoi ! j'ai employé cinquante ans à lier entre eux les principes de ma doctrine, et vous voulez les comprendre en un moment ?* Dès lors, les relations du maître avec l'élève cessèrent, et Vogler partit pour Rome, où il fut ordonné prêtre. Il s'y lia d'amitié avec Misliweseck, et apprit de lui quelques procédés pratiques de composition. Habile à profiter des bonnes dispositions de ses protecteurs, il sut se faire nommer protonotaire apostolique et camérier du pape, malgré sa jeunesse ; de plus, chevalier de l'Éperon d'or et membre de l'Académie des Arcades de Rome, quoiqu'il n'eût encore rien produit. De retour à Manheim en 1775, il y établit une école de musique d'après une théorie qui sera analysée plus loin. Il y fut nommé chapelain de la cour. Mais il ambitionnait un autre titre, savoir, celui de second maître de chapelle, dans l'espoir de succéder au vieux Holzbauer, qui était alors premier maître en titre. Dans ce dessein, il écrivit un *Miserere* avec orchestre qu'il fit exécuter dans la chapelle électorale ; mais l'effet ne répondit pas à son attente. Mozart, qui dit beaucoup de mal de ce morceau dans une de ses lettres (1), ajoute que Vogler, voyant le peu de succès de son ouvrage, alla trouver le prince, et se plaignit que l'orchestre jouait faux à dessein pour lui nuire. Suivant cet homme illustre, Vogler n'aurait obtenu la place de second maître de chapelle, dont il était en possession, en 1777, lorsque Mozart visita Manheim, que par les intrigues de quelques femmes de la cour. *C'est un fou*, dit-il, *qui s'imagine qu'il n'y a personne au-dessus de lui : il est détesté de l'orchestre et a causé beaucoup de désagréments à Holzbauer.* Peut-être faut-il attribuer la sévérité de Mozart envers Vogler à quelques mauvais procédés de celui-ci, pendant son séjour à Manheim. Quoi qu'il en soit, le fondateur de l'école de cette ville s'agita beaucoup pendant plusieurs années pour lui donner du relief et pour établir avec elle sa réputation. Ainsi dans un espace de temps assez court, on vit paraître l'exposé de la doctrine qu'il y enseignait (*Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*), puis l'aperçu de l'enseignement pratique (*Kuhrpfælzische Tonschule*), et enfin, un

(1) Voyez *Biographie W. A. Mozart's*, par C. N. de Nissen, p. 328, et la *Revue musicale*, t. XI, p. 229.

journal concernant les progrès des élèves et l'analyse de leurs productions, qui eut près de trois années de durée (*Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*). Loin de répondre à ses espérances, ces écrits soulevèrent contre lui d'amères critiques. On lui reprocha d'user de charlatanisme pour relever une école qui par elle-même ne produisait pas les merveilles qu'il avait annoncées, et Weishecke, professeur de droit à Erlangen, attaqua sa doctrine, à laquelle il adressa le reproche d'être obscure et incohérente dans ses principes.

En 1779, la cour de Manheim partit pour Munich, quand l'électeur Palatin fut appelé à la succession de l'électorat de Bavière. Vogler y suivit ce prince et fit représenter, en 1781, sur le théâtre de la cour, son opéra d'*Albert III*, qui ne réussit pas. On n'a jamais su les motifs qui lui firent abandonner, quelque temps après, ses places de chapelain de la cour et de vice-maître de la chapelle; mais il est certain qu'il cessa d'en porter les titres et qu'il fit, en 1783, un voyage à Paris où il fit jouer, au théâtre de la Comédie italienne, *la Karmesse*, opéra-comique qui tomba à plat et qu'on ne put achever (1). Vogler voyagea ensuite en Espagne, en Grèce et dans l'Orient pour faire des recherches relatives à la musique. De retour en Europe dans l'année 1786, il entra au service du roi de Suède, en qualité de maître de chapelle. Occupé depuis longtemps de recherches relatives à la construction de l'orgue et d'un système de simplification de cet instrument, il fournit à un facteur le plan d'un orgue portatif, sans tuyaux apparents, avec quatre claviers de plus de cinq octaves et une pédale de trente-neuf touches, sous la forme extérieure d'un cube de neuf pieds. Les sons les plus graves étaient ceux d'un bourdon de seize pieds. Vogler donna à cet instrument le nom d'*orchestrion*. Il y avait placé le *crescendo* et le *decrescendo*, au moyen de jalousies mobiles qui ouvraient ou fermaient le passage au son pour se propager à l'extérieur. Il joua lui-même l'*orchestrion* dans une exhibition publique à Amsterdam, au mois de novembre 1789. Plusieurs journaux donnèrent beaucoup d'éloges à cet instrument, et le représentèrent comme réunissant les perfectionnements les plus importants qu'on eût apportés à l'orgue depuis longtemps, et comme le dernier terme d'une facture parfaite. Mais bientôt d'autres journaux publièrent des critiques où l'on assura que, loin d'être supérieur aux bonnes orgues de la Hollande, l'*orchestrion* ne méritait pas son nom, et ne pouvait soutenir la comparaison avec ces instruments. Enfin, on accusa l'abbé Vogler d'être lui-même auteur des analyses élogieuses de son travail publiées par la voie de la presse. Cette affaire désagréable le fit s'éloigner brusquement de la Hollande avec l'*orchestrion*; car, dès le mois de janvier 1790, on le trouve à Londres, où il fit entendre son instrument et fut chargé de la reconstruction de l'orgue du Panthéon, d'après son système de simplification. Ce système consistait à supprimer tous les jeux de mutation, tels que les fournitures, cymbales, cornets, nasards, tierces, etc., et à disposer les tuyaux par séries suivies dans l'ordre des cordes du piano ou de la harpe, afin de pouvoir supprimer les abrégés et d'établir un tirage direct partant des touches du clavier; système dont les avantages sont évidents, mais qui a l'inconvénient de nuire à la netteté du son, en développant le phénomène des perturbations de l'air en vibration, qui fait dire aux facteurs d'orgues que *le son se jette d'un tuyau dans un autre*. C'est ce même système, objet de vives critiques et d'éloges pompeux, qui fut appliqué plus tard par Vogler au grand orgue de Copenhague, à celui de Neu-Ruppin et à quelques autres.

Ce fut pendant le séjour de Vogler à Londres que son talent d'organiste commença à se faire connaître avantageusement. Il gagna dans cette ville plus de douze cents livres sterling (environ trente mille francs), dans les concerts où il se fit entendre sur son *orchestrion*. De retour en Allemagne au mois d'août 1790, il eut aussi de brillants succès à Coblence, à Francfort et dans quelques villes de la Souabe. Ce fut à cette époque qu'il commença aussi à fixer sur lui l'attention par ses compositions. En 1781, il avait donné sans succès, à Munich, *Albert der Dritte von Bayern* (Albert III, duc de Bavière); mais, en 1791, il fit jouer, à Manheim, son *Castor et Pollux*, où se trouvent de bonnes choses et qui fut applaudi. Peu de temps après, il publia, à Spire, une collection de morceaux pour piano avec deux violons, alto et basso, sous le titre de *Polymelos*, ou caractères de la musique de différents peuples. Arrivé à Hambourg, au mois de septembre 1791, il y brilla sur les orgues de plusieurs églises, puis il retourna à Stockholm, avec le titre de maître de chapelle du roi de Suède. Au mois de mars 1792, il fit représenter *Gustave-Adolphe*, grand opéra qui ne précéda que de quelques jours l'assassinat du roi Gustave III.

(1) D'Origny dit, dans ses *Annales du théâtre italien*, t. III, p. 114, qu'on attribua la chute de la pièce à la musique.

Dans la même année, il commença un cours de lectures sur son Introduction au système de l'harmonie, et le continua pendant deux ans. Au commencement de 1794, il fit un voyage à Paris, dans le but d'entendre le nouveau système de musique révolutionnaire des fêtes publiques, composé de chœurs accompagnés par des instruments à vent. Pendant son séjour en cette ville, il donna dans l'église de Saint-Sulpice un concert d'orgue, auquel beaucoup d'artistes assistèrent, et qui le fit considérer comme un des musiciens les plus distingués de l'Allemagne. Ses fonctions de maître de chapelle à Stockholm l'occupèrent si peu pendant la minorité de Gustave IV, et lui fournirent si rarement l'occasion de se faire remarquer, qu'à la fin de son engagement de dix années, il demanda sa retraite, en 1796. Cependant les succès qu'il obtenait dans l'école de musique qu'il avait fondée furent cause que le duc de Sudermanie, régent du royaume, le pria de prolonger son séjour à Stockholm. Vogler ne s'éloigna de cette ville qu'en 1799, après que la cour lui eut assuré une pension annuelle de cinq cents écus de Suède. Il visita alors le Danemark et fit représenter, à Copenhague, *Hermann de Unna*, opéra considéré comme une de ses meilleures productions. Puis il demeura quelque temps à Altona, pour surveiller la publication de quelques œuvres de musique religieuse de sa composition. Dans l'année 1800, il visita Berlin, où il donna trois concerts d'orgue, et à la fin de la même année, il alla s'établir à Prague et y ouvrit un cours de théorie de la musique, à l'université. Il écrivit et publia, pour ce cours, un Manuel de la science de l'harmonie (*Handbuch zur Harmonielehre*), où l'on remarque plus de simplicité et de clarté que dans ses écrits précédents. Dans la préface de cet ouvrage, Vogler se plaint avec amertume des attaques dont ses travaux et sa personne ont été l'objet et des accusations de charlatanisme qu'on lui a jetées à la face. Quelque opinion qu'on ait de sa doctrine et de ses écrits, on est péniblement affecté de voir un homme, qui a eu la gloire de former, dans sa dernière école, les deux musiciens allemands les plus éminents de l'époque actuelle (Charles-Marie de Weber et Meyerbeer), obligé de discuter la légitimité de ses titres à l'estime des artistes.

En 1803, Vogler s'éloigna de Prague pour aller à Vienne, où il était appelé pour écrire *Samori*, grand opéra représenté sur le théâtre *An der Wien*. Après un séjour de près de deux années dans cette ville, la guerre de 1805 l'obligea à s'éloigner de l'Autriche pour aller à Munich, où il fit représenter son opéra de *Castor et Pollux*, à l'occasion du mariage de la princesse de Bavière avec le prince Eugène de Beauharnais. Il y publia aussi divers écrits relatifs à la musique et plusieurs compositions vocales et instrumentales; puis il visita de nouveau Francfort, Offenbach et plusieurs autres villes de l'Allemagne rhénane. Il se disposait à s'en éloigner, en 1807, lorsqu'il reçut l'invitation de se fixer à Darmstadt, avec le titre de maître de chapelle du grand-duc, aux appointements de trois mille florins, auxquels le prince ajoutait la table et le logement. Ayant accepté cette honorable position, il eut aussi la dignité de conseiller privé pour les affaires ecclésiastiques, et la décoration de l'ordre du Mérite de première classe. C'est dans cette ville qu'il ouvrit sa dernière école, où il compta parmi ses élèves Ch.-M. de Weber, qui déjà avait été sous sa direction à Vienne pendant deux ans, Meyerbeer et le maître de chapelle Gansbacher (1). De sa première école étaient sortis Winter, l'organiste Knecht et Ritter. A la fin de 1812, il demanda un congé, ferma son école et partit avec ses élèves pour visiter une partie de l'Allemagne, quoiqu'il fût alors âgé de plus de soixante-trois ans. De retour à Darmstadt, vers le milieu de l'année suivante, il sentit bientôt après ses forces décliner : il mourut le 6 mai 1814, au moment où l'Allemagne venait de s'affranchir de la domination étrangère. Ainsi finit en paix cet homme dont la carrière avait été pleine d'agitations, qui fut jugé de manières fort différentes par ses compatriotes, et dont il ne reste déjà plus qu'un vague souvenir.

Considéré comme compositeur, Vogler ne montre pas d'originalité dans les idées, quoiqu'il laisse apercevoir des velléités d'innovation dans les formes. Au théâtre, il n'a point eu de véritable succès. On ne peut, au reste, le juger à cet égard que par les résultats ; car on n'a publié de ses ouvrages dramatiques que *Samori*, faible production, qui n'appartient point à sa jeunesse, et le drame *Hermann de Unna*, où la musique n'avait qu'une importance secondaire. Voici la liste de ses ouvrages pour la scène : 1° *Der Kaufmann von Smirna* (Le marchand de Smyrne), petit opéra composé pour le théâtre de Mayence, vers 1780. 2° Ouverture et entr'actes pour *Hamlet*, tragédie, gravés pour le piano, à Spire, chez

(1) *Voyez*, à l'article *Meyerbeer*, quelques détails sur les relations de Vogler avec ses élèves, et sur son enseignement.

Bossler. 3° *Ino*, ballet. 4° *Lampredo*, mélodrame. 5° *Albert der Dritte von Bayern* (Albert III, duc de Bavière), drame, représenté à Munich, en 1781. 6° *Églé*, opéra français, représenté à Stockholm, en 1787. 7° *La Karmesse ou la Fête de village*, au théâtre de la Comédie italienne, à Paris, le 15 novembre 1783. 8° *Le Patriotisme*, grand opéra, écrit en 1788 pour l'Académie royale de musique de Paris, et non représenté. 9° *Castor et Pollux*, grand opéra, à Manheim, en 1791. L'ouverture et quelques airs de cet ouvrage ont été publiés dans la même ville. 10° Chœurs d'*Athalie*, en français, à Stockholm, 1791. 11° *Gustave-Adolphe*, opéra suédois, à Stockholm, 1791. 12° *Hermann de Unna*, drame avec ouverture, chœurs, romances et airs de danse, composé d'abord en suédois, puis traduit en danois, représenté à Copenhague en 1800, et publié en partition pour le piano, dans cette ville, chez Sœnnischen ; enfin traduit en allemand, et représenté à Berlin, en 1801, puis publié en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf. 13° *Samori*, grand opéra, représenté à Vienne, en 1804, gravé en partition pour le piano, à Vienne, chez Artaria.

Vogler a publié pour l'église, dans la collection de musique du journal de l'école de Manheim, à Spire : 1° *Paradigma modorum ecclesiasticorum*. 2° *Ecce panis angelorum*, chœur. 3° Messe allemande à 4 voix, avec orgue. 4° *Suscepit Israel*, motet composé pour le Concert spirituel de Paris. 5° Fugues à 4 voix sur des thèmes du *Stabat mater* de Pergolèse. 6° *Psalmus* Miserere *decantandus a quatuor vocibus cum organo et basis, S. D. Pio VI pontifici compositus*. C'est ce *Miserere* que Mozart a jugé avec sévérité dans sa correspondance. Les autres compositions de musique religieuse publiées par Vogler sont : 7° *Vesperæ chorales 4 vocum cum organo*, Spire, Bossler. 8° *Ave maris stella*, suivi de *Crudelis Herodes*, pour 2 chœurs avec orgue, Offenbach, André. 9° *Davids Busspsalmen nach Mendelssohns Uebersetzung* (Les psaumes de la pénitence, traduits par Mendelssohn, à 4 voix), Munich, Falter. 10° *Missa solemnis*, à 4 voix, orchestre et orgue, Offenbach, André. 11° *Missa pastoritia*, à 4 voix avec orchestre et orgue, *ibid.* 12° *Missa de Quadragesima*, à 4 voix et orgue, *ibid.* 13° *Missa pro defunctis*, à 4 voix et orchestre, *ibid.* 14° *Veni sancte Spiritus*, pour 4 voix et orchestre, *ibid.* 15° Hymnes latines à 4 voix, *ibid.* 16° *Hymni sex 4 vocibus cantandi, comitante si placet organo sive clavicembalo*, Leipsick, Hofmeister. 17° Douze hymnes à 4 voix sans accompagnement, 1re suite, Munich, Sidler. 18° 2me, 3me, 4me et 5me suites de six hymnes chacune, *ibid.* 19° Messe allemande à 4 voix et orchestre, *ibid.* 20° *Miserere* (en *mi* bémol) à 4 voix, orchestre et orgue, Offenbach, André. 21° *Te Deum* à 4 voix et orchestre, *ibid.* 22° *Motettum pro adventu*, Rorate Cœli, à 4 voix sans accompagnement, Mayence, Schott. 23° Motet : *Postquam impleti sunt*, à 4 voix et orchestre, Offenbach, André. 24° *Salve Regina*, à 4 voix et orgue, *ibid.* 25° *Salve Regina, Ave Regina*, et *Alma Redemptoris*, à 4 voix et orgue, *ibid.* 26° *Laudate*, pour voix de soprano, avec orgue et orchestre, *ibid.* 27° Le LXXIIIe psaume (*Quam bonus*), pour 4 voix d'hommes sans accompagnement, Munich, Falter. La musique d'église de l'abbé Vogler est estimée en Allemagne. Parmi ses œuvres de musique instrumentale, on remarque : 1° Grande symphonie pour l'orchestre (en *ut*), Offenbach, André. 2° Ouverture caractéristique des *Croisés*, avec musique turque, *ibid.* 3° Concerto pour le piano, Paris, Boyer. 4° Nocturne pour piano, deux violons, alto et basse, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Quatuor concertant pour piano, violon, alto et basse, Amsterdam, Schmidt. 6° *Polymelos*, ou caractères de musique de différentes nations pour clavecin, deux violons, alto et basse, Spire, Bossler. 7° *Polymelos*, concert d'orgue caractéristique, avec violon et violoncelle, Munich, Falter. 8° Six sonates pour deux clavecins, Darmstadt, 1794. 9° Six trios pour clavecin, violon et basse, op. 1, Spire, Bossler. 10° Six sonates faciles pour piano, op. 2, *ibid.* 11° Six sonates faciles pour clavecin et violon, op. 3, *ibid.* 12° Six sonates en duos, trios et quatuors pour clavecin, violon, alto et basse, op. 4, *ibid.* 13° Six trios pour clavecin, violon et basse, op. 6, Paris, Boyer. 14° Six *idem*, op. 7, *ibid.* 15° Six divertissements pour piano seul, op. 8, *ibid.* 16° Plusieurs cahiers de variations pour le piano, particulièrement sur des thèmes de l'opéra de *Samori*, Vienne, Artaria. 17° Trente-deux préludes pour l'orgue, dans tous les tons, Munich, Falter. 18° Cent douze petits préludes pour l'orgue ou le piano, *ibid.* 19° Douze chorals de J.-S. Bach, variés pour l'orgue.

La réputation de Vogler en Allemagne a eu particulièrement pour base son enseignement et ses travaux dans la théorie de l'harmonie. Comme on l'a vu plus haut, les éléments de cette théorie furent empruntés par lui au système de Valotti (*voyez* ce nom), mais avec des

modifications considérables. Vogler est le premier qui introduisit en Allemagne la doctrine par laquelle l'accord consonnant de tierce et quinte ainsi que l'accord dissonant de septième, et même toutes les altérations de ces accords sont présentés comme existant par eux-mêmes et appartenant à tous les degrés de l'échelle. Détruisant ainsi d'un seul coup tout ce que Sorge, Schrœter et Kirnberger (*voyez* ces noms) avaient fait pour la constitution d'une théorie rationnelle de l'harmonie, il anéantit le sentiment de la tonalité, et entraîna dans ce funeste système empirique la plupart des harmonistes allemands modernes, tous plus ou moins égarés dans cette fausse voie, quoique le système en lui-même n'ait point eu de succès, à cause de l'obscurité des principes. Il serait trop long de démontrer ici, par l'analyse, les vices de la théorie de Vogler; on la trouvera détaillée dans mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (1), et plus approfondie encore dans mon *Traité complet de l'harmonie* (2). Voici la liste des ouvrages où l'abbé Vogler a exposé sa théorie et ses applications : 1° *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst* (Science de la musique et de la composition), Manheim, 1776, in-8° de 200 pages, y compris une table d'analyse des exemples, et un cahier in-folio de 30 planches. 2° *Stimmbildungskunst* (Art de former la voix). Manheim, 1776, in-8° de huit pages avec quatre pages d'exemples. Ce petit traité est réimprimé, avec des augmentations considérables, dans l'ouvrage suivant (p. 30-65). 3° *Churpfælzische Tonschule* (École de musique du Palatinat), *ibid.*, 1778, in-8° de 96 pages. Cet ouvrage est une exposition pratique du système de l'auteur dans l'harmonie et dans l'art du chant. Les trois ouvrages précédents ont été réunis avec les exemples et publiés sous le titre de *Mannheimer Tonschule*, à Offenbach chez André. 4° *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (Examen de l'école de Manheim), recueil mensuel, in-8°, avec beaucoup d'exemples et de compositions pour l'église, formant un volume in-fol., Spire, Bossler. 5° *Inledning til Harmoniens kænnedom* (Introduction à la théorie de l'harmonie), en langue suédoise; ouvrage extrait par Vogler de ses publications précédentes sur le même sujet, Stockholm, 1795, in-8°, avec des planches. 6° École du clavecin et de la basse continue (en langue suédoise). Stockholm, 1797, in-4°. 7° École des organistes (en langue suédoise), avec 90 chorals suédois, *ibid.*, 1797. 8° *Choral-System* (Système de tonalité du chant choral), Copenhague, 1800, in-8° de 105 pages, avec 23 pages d'exemples, in-4° oblong. Les planches ont été gravées à Stockholm. On trouve des exemplaires de cet opuscule avec un titre gravé et l'adresse d'André à Offenbach; ils sont de l'édition de Copenhague. Dans cet ouvrage, Vogler essaye de démontrer que toute la tonalité des chants des églises protestantes se rapporte aux six modes principaux de la musique des Grecs. 9° *Data zur Akustik* (Données pour l'acoustique), dissertation lue à la société des Scrutateurs de la nature, à Berlin, le 15 décembre 1800, et publiée dans la Gazette musicale de Leipsick (t. III, p. 517, 533, 549 et 561), puis réimprimée à Offenbach, chez André, in-8°, de 38 pages. Les faits exposés dans cette dissertation sont ceux qui avaient servi de base à Vogler pour son système de simplification de la construction de l'orgue. 10° *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass nach den Grundsætzen der Mannheimer Tonschule* (Manuel pour la science de l'harmonie et pour la basse continue, d'après les principes de l'école de musique de Manheim), Prague, Barth, 1802, in-8° de 142 pages et un volume in-folio d'exemples. Cet ouvrage, résumé des précédents, et traduit littéralement de celui que Vogler avait publié en langue suédoise, à Stockholm, lui fournit la matière des lectures qu'il fit à l'université de Prague, en 1801 et 1802. 11° *Ueber die harmonische Akustik* (Sur l'acoustique harmonique, ou théorie de la musique, etc.), Munich, Leutner, et Offenbach, André, 1807, in-4° de 28 pages. Cet opuscule renferme sa théorie de la progression harmonique d'où il a tiré l'échelle chromatique qui sert de base à son système. 12° *Grundliche Anleitung zum Clavierstimmen für die welche eine gutes Gehœr haben* (Instruction normale pour l'accord du clavecin, à l'usage de ceux qui ont l'oreille juste). Stuttgard, Burglen, 1807, in-8°, et Vienne, chez Steiner. 13° *Deutsche Kirchenmusik*, etc. (La musique d'église allemande, à quatre voix et orgue, telle qu'elle était trente ans auparavant, comparée avec la moderne, accompagnée d'instruments). Munich, 1807, in-8°. 14° *System für den Fugenbau, als Einleitung zur harmonischen Gesang-Verbindungs Lehre* (Système de construction de la fugue, etc.), Offenbach, André, in-8°, de soixante-quinze pages avec 35 planches d'exemples; publié après la mort de l'au-

(1) Paris, 1849, in-8° (p. 133-136), ou dans la *Gazette musicale* de Paris, t. VII, p. 616.

(2) Paris, Schlesinger, 1844, 1 vol. gr. in-8°, 4e partie, chap. 4.

teur. (*Voyez*, sur cet ouvrage, la *Biographie universelle des musiciens*, t. VI, p. 119); 15° Forkel cite (1), d'après le Mercure de France (avril 1784), un écrit attribué à Vogler, et qui est intitulé : *Essai de diriger le goût des amateurs de musique et de les mettre en état d'analyser, de juger un morceau de musique*, Paris, Jombert, 1782. Le français tudesque de ce titre peut autoriser à croire qu'un Allemand est, en effet, l'auteur de l'opuscule dont il s'agit; mais, n'ayant point à ma portée le numéro cité du Mercure, je ne puis vérifier le fait. 16° *Ueber choral und Kirchengesænge. Ein Beitrag zur Geschichte der Tonkunst in 19 Jahrhundert* (Sur le choral et sur les chants d'église; essai pour l'histoire de la musique dans le dix-neuvième siècle), Munich, 1814, in-8°. On a aussi de Vogler, concernant son système de simplification de l'orgue: 17° *Abhandlung über Hrn. Knechts Harmonik* (Dissertation sur l'Harmonique de M. Knecht), insérée dans la deuxième année de la Gazette musicale de Leipsick (p. 689-696). Il examine dans cet écrit la théorie des harmoniques d'un son principal, particulièrement en ce qui concerne la construction des jeux de mutations des orgues, et expose les motifs du système de simplification qu'il a adopté à ce sujet. 18° *Erklærung der Buchstaben, die im Grundriss der nach dem Voglerischen Simplifications-System neu zu erbauenden S. Peters Orgel in München vorkommen* (Explication des différentes parties du plan proposé pour le nouvel orgue à construire dans l'église de Saint-Pierre, à Munich, d'après le système de simplification de Vogler). Munich, 1806. Vogler a fait aussi insérer divers écrits de sa composition dans les journaux de musique, particulièrement dans les notices du concert de Wetzlar (*Wetzlarischen Concertanzeigen*), depuis 1779 jusqu'en 1780; dans le numéro 2 de la Correspondance musicale de Spire (14 juillet 1790), où il donna une réponse théorique à quelques questions concernant son système; enfin, dans le Journal de l'Allemagne (*Journal von und für Deutschland*, 1792, n° 2, p. 103-190), concernant un chœur de musique qu'il avait entendu en Norwége. On trouve des renseignements intéressants sur l'abbé Vogler dans deux articles de Schubart et de Christmann insérés dans la correspondance musicale de Spire (ann. 1790, n°s 15 et 16).

VOGT (Maurice-Jean), moine de l'ordre de Cîteaux, naquit le 30 juin 1669, à Kœnigshof, en Bohême, et, après avoir fait ses premières études à Plass, alla suivre un cours de philosophie à Prague, où il entra dans son ordre, en 1692. La géographie, l'histoire et la musique l'occupèrent pendant près de quarante ans : il y acquit des connaissances étendues. Sa carte de la Bohême, gravée à Nuremberg, a été longtemps estimée. Il mourut au couvent de Plass, le 17 août 1730. On a de ce moine un livre dont les exemplaires sont fort rares, et qui a pour titre : *Conclave thesauri magnæ artis musicæ, in quo tractatur præcipue de compositione, pura musicæ theoria, anatomia sonori, musica enharmonica, chromatica, diatonica, mixta, nova et antiqua; terminorum musicorum nomenclatura, musica authenta, plagali, chorali, figurali, musicæ historia, antiquitate, novitate, laude et vituperio; Symphonia, cacophonia, psychophonia, proprietate, tropo, stylo, modo, affectu et defectu*, etc. Vetero-Pragæ, 1719, in-fol. de deux cent vingt-trois pages. Le P. Vogt a laissé en manuscrit un bon recueil de fugues pour l'orgue, intitulé : *Vertumnus vanitatis musice in XXXI fugis delusus*.

VOGT (Jean), cantor à Staden, dans la première moitié du dix-huitième siècle, naquit dans cette ville. Il s'est fait connaître par un opuscule intitulé : *Historische Untersuchungen doch der alten und bekannten Kirchen-Lieder : Allein Gott in der Hœh sey Ehr ingentlicher Autor Sey* (Recherches historiques sur l'auteur inconnu de l'ancien chant d'église *Allein Gott* etc.); Staden, 1725, in-4° de seize pages.

VOGT (Gustave), hautboïste distingué, né à Strasbourg, le 18 mars 1781, suivit fort jeune ses parents à Paris, entra au Conservatoire de cette ville, le 19 messidor an VI (1798), et y devint élève de Salentin pour le hautbois. Doué des plus heureuses dispositions, il fit de si rapides progrès, que le premier prix de cet instrument lui fut décerné à la fin de l'année suivante. Plus tard, il suivit, dans la même école, le cours d'harmonie de Rey, où il fut le condisciple de l'auteur de cette notice. Entré à l'orchestre du *théâtre Montansier*, comme second hautbois, en 1798, il en sortit pour aller à celui de l'Ambigu-Comique, d'où il passa, le 31 mai 1801, à l'Opéra italien du théâtre des Victoires nationales, en qualité de premier hautbois; puis il suivit l'empereur Napoléon comme hautboïste de la musique de la garde impériale, dans la campagne de 1805, se trouva à la bataille d'Austerlitz, et connut, à Vienne,

(1) *Allgem. Litterat. der Musik*, p. 437.

Haydn et Beethoven. De retour à Paris, il eut la place de premier hautbois du théâtre Feydeau et la conserva jusqu'en 1814. Entré alors à l'Opéra, comme successeur de son maître Salentin, il y resta jusqu'en 1834, époque de sa retraite. Devenu membre de la Société de concerts du Conservatoire, à l'époque de son institution (1828), il y fut attaché comme premier hautbois jusqu'en 1844. En 1825, il fut appelé à Londres, pour la saison, comme premier hautbois de la Société philharmonique. En 1828, Vogt fit un second voyage à Londres et y passa la saison, recherché, pour son talent, dans toutes les sociétés musicales. De retour à Paris, il reprit sa position de premier hautbois de la société des concerts du Conservatoire, où il se faisait autant remarquer par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument que par le fini de son exécution. Dès 1808, il avait été nommé professeur adjoint de hautbois au Conservatoire : la place de professeur en titre de cette école lui fut donnée à la nouvelle organisation de 1816. C'est là qu'il a formé tous les hautboïstes français qui se sont fait un nom dans ces derniers temps, particulièrement Brod, Vinit, Verroust, Barré, Lavigne, de La Barre et plusieurs autres. Nommé premier hautbois de la chapelle du roi, en 1815, il a conservé cette position jusqu'à la révolution de juillet 1830. En 1829, il avait reçu la décoration de l'ordre de la Légion d'honneur. Aussi distingué par son talent qu'estimé par son noble caractère, ce digne artiste a pris sa retraite de la place de professeur du Conservatoire et de membre de la société des concerts, en 1844 : depuis lors, il a vécu dans le repos. On a gravé de la composition de M. Vogt : 1° Airs du ballet de *Nina* et de *l'Épreuve villageoise*, arrangés en sérénade pour des instruments à vent, Paris, Frey. 2° *La Bordelaise*, grande marche militaire en harmonie, Paris, A. Petit. 3° Première sérénade sur un choix d'airs d'opéras, *ibid.* 4° Trois nocturnes ou pots-pourris d'airs connus pour flûte, hautbois, cor et basson, Paris, Pleyel. 5° Concertos pour hautbois et orchestre, n° 1 (en *fa*); n° 2 (en *ré* mineur), Paris, Pleyel. 6° Romance de *Joseph* variée pour le hautbois, avec orchestre, Paris, Sieber. 7° Trois airs variés *idem*, Paris, Janet. 8° Solo du *Carnaval de Venise* varié *idem*, *ibid.* 9° Troisième concerto pour hautbois et orchestre; Paris, Janet. 10° Lettre A. Solo pour cor anglais et orchestre; Paris, Richault. 11° Air varié pour hautbois avec orchestre ou piano, lettre B; *ibid.* 12° Concerto pour hautbois et orchestre ou piano, lettre C; *ibid.* 13° Duo pour deux hautbois et orchestre ou piano; *ibid.* 14° Mélodie anglaise pour le hautbois et l'orchestre; *ibid.*

VOIGT (JEAN-CHARLES), organiste à Waldenbourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un livre intitulé : *Gespræch von der Musik, zwischen einem Organisten und Adjuvanten*, etc. (Dialogue sur la musique, entre un organiste et son adjoint, etc.). Erfurt. J.-Dav. Jungnikel, 1742, in-4° de cent quarante pages, avec une préface de six pages par Laurent Mizler.

VOIGT (JEAN-GEORGES-HERMANN), organiste de l'église Saint-Thomas de Leipsick, naquit à Osterwick, en Saxe, le 14 mai 1769. Son père, musicien de cette ville, lui enseigna les éléments de la musique, puis l'envoya à Quedlinbourg, pour y terminer ses études sous la direction de Rose, son grand-père. Ayant appris à jouer du clavecin, de l'orgue, du violon, du violoncelle et de plusieurs instruments à vent, il se rendit à Leipsick en 1788, et y fut engagé comme violoniste et comme hautboïste pour le grand concert. Deux ans après, il fut appelé à Zeitz en qualité d'organiste du château. En 1801, il retourna à Leipsick et y eut la place d'organiste de Saint-Pierre; mais, dès l'année suivante, on lui confia l'orgue de Saint-Thomas, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 24 février 1811. On a gravé de sa composition : 1° Douze menuets pour l'orchestre; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1; Offenbach, André. 3° Trois *idem*, op. 20, liv. 1 et 2; Leipsick, Hofmeister. 4° Un quatuor, op. 21; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Ces compositions sont dans le style de Pleyel. 5° Grand trio pour violon, alto et violoncelle, op. 18; Leipsick, Peters. 6° Concerto pour alto et orchestre, op. 11; Offenbach, André. 7° Polonaise pour violoncelle et orchestre, op. 14; *ibid.* 8° Six scherzi pour piano à quatre mains, op. 22; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 9° Trois sonates pour piano seul. 10° Petites pièces pour piano seul, op. 15 et 16; Leipsick, Peters.

VOIGT (CHARLES-LOUIS), fils du précédent, est né à Zeitz, en 1791, et a succédé à son père dans les places de violoncelliste du théâtre, du concert et des églises à Leipsick, dans l'été de 1811. Plus tard, il a reçu des leçons de Dotzauer pour le violoncelle, et a joué des solos avec succès dans quelques concerts. On a gravé de sa composition : 1° Pot-pourri pour violoncelle avec accompagnement de violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 5, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Caprice *idem*,

op. 6, *ibid.* 3° Polonaise *idem*, op. 9, *ibid.* 4° Fantaisie *idem*, op. 11, *ibid.* 5° Scène avec deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 13, Bonn, Simrock. 6° Plusieurs thèmes variés *idem*. 7° Duos pour deux violoncelles, op. 15, 16, 17, Leipsick, Breitkopf, Hofmeister. 8° Sonates pour deux violoncelles. op. 22, 40, *ibid.* 9° Chansons allemandes avec guitare, *ibid.*

VOIGT (Frédéric-Guillaume), chef du corps de musique du 1er régiment d'infanterie de la garde du roi de Prusse à Potsdam, fils du chef de musique Christophe Voigt, du 30e régiment d'infanterie, est né le 22 mars 1833, à Coblence. Il reçut les premières leçons de musique de son père, puis il alla continuer ses études musicales à l'école dirigée par Ferdinand Hiller, à Cologne, où ses premières compositions pour chœur et orchestre furent bien accueillies. Le roi Frédéric-Guillaume IV lui accorda un subside pendant trois ans, pour aller à Berlin perfectionner ses connaissances dans son art; il y entra comme élève à l'Académie royale des Beaux-Arts, où il reçut des leçons de A.-W. Bach et de Grell. En 1857, il fut nommé chef de musique du régiment où il remplit encore ses fonctions (1864). Il y dirige une société de chant et y a fondé des concerts de symphonie. Il a publié des *Lieder* à voix seule avec piano, en recueils et détachées; un chant pour voix de soprano et de contralto, avec un chœur de voix d'hommes, op. 19. Berlin, Trautwein, des pièces détachées pour piano et plusieurs polkas pour cet instrument.

VOIGT A SAN-GERMANO (Adauctus), prêtre, né le 14 mai 1733, à Oberlæutendorf (Bohême), fit ses études à Prague, puis fut professeur d'histoire à Vienne, et en dernier lieu à Prague, où il mourut le 18 octobre 1787. Au nombre de ses ouvrages, on remarque une dissertation intitulée: *Von dem Alterthume und Gebrauche des Kirchengesanges in Bœhmen*, (De l'antiquité et de l'usage du chant de l'église en Bohême). Prague, 1775, in-8°. On a aussi de lui un livre qui a pour titre; *Effigies virorum eruditorum atque artificum Bohemiæ et Moraviæ, una cum brevi vitæ operumque ipsorum enarratione*. Pragæ, 1773-1782, quatre volumes in-8°. On y trouve quelques renseignements sur l'histoire de la musique en Bohême et des notices concernant les compositeurs Tuma, Gasmann, Legipont, Diwisch et Missliweczeck.

VOISENON (l'abbé Claude-Henri FUSÉE DE), littérateur, né au château de Voisenon, près de Melun, le 8 juillet 1708, fut doyen du chapitre et vicaire général du diocèse de Boulogne, abbé commendataire de l'abbaye royale de Notre-Dame de la Chapelle-aux-Planches, et pourvu de plusieurs autres bénéfices, ministre plénipotentiaire du prince-évêque de Spire à la cour de France, et membre de l'Académie française. Il mourut à son château de Voisenon, le 22 novembre 1775. Abbé de boudoir et de coulisses, Voisenon passa pour avoir été l'amant de madame Favart, et pour avoir eu la plus grande part aux meilleures pièces de théâtre de son mari. Voisenon n'est cité dans cette biographie des musiciens que pour un pamphlet publié dans la querelle des Bouffons et de l'Opéra français, intitulé : *Réponse du coin du roi au coin de la reine*; Paris, 1753, in-12. Cet opuscule a eu deux éditions dans la même année.

VOLCKE (F.), professeur d'harmonie au Conservatoire de La Haye, fut d'abord chef de musique du 9me régiment de ligne du royaume des Pays-Bas. Il est auteur d'un livre en langue hollandaise intitulé: *Leerboek der Harmonie* (Manuel d'harmonie). S' Gravenhage (La Haye), Hartmann frères, 1829, in-4° obl. de quatre-vingt-deux pages. Suivant les principes de Vogler et de quelques autres harmonistes allemands, il suppose que les accords parfait, de septième, de neuvième, de onzième et de treizième se placent sur toutes les notes de la gamme. Par ce moyen, dit-il, il fait disparaître toutes les considérations de retards d'intervalles, d'anticipations, ou d'autres modifications des accords, et obtient une grande simplicité, représentée par *quarante-deux accords*, diversement constitués en raison du degré de la gamme qu'ils occupent. Quelle simplicité! Du reste, qu'il n'y ait ni sentiment de tonalité, ni succession régulière possibles dans un pareil système, c'est de quoi Volcke ne s'occupe guère. Cet artiste est mort à La Haye vers 1850.

VOLCKLAND (François), facteur d'orgues, vécut à Erfurt, vers le milieu du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages, cités par Adlung (*Musica mechan. organ.*), sont ceux-ci : 1° L'orgue de Mullberg, près d'Erfurt, composé de vingt-cinq jeux, achevé en 1729. 2° Celui d'Eystadt, près de la même ville, de dix-neuf jeux. 3° Celui de l'église Saint-Thomas, à Erfurt, composé de dix-huit jeux, deux claviers et pédale. 4° Celui d'Ollendorff, à deux claviers, près de cette ville. 5° Celui de Zimmern, de vingt-trois jeux, deux claviers et pédale. 6° Celui d'Exleben, de vingt-huit jeux, deux claviers et pédale, terminé en

1750. 7° Et enfin celui de Længwitz, près de Rudolstadt, de vingt-cinq jeux et à deux claviers, en 1751.

VOLCKMAR (Jean), cantor à Francfort-sur-l'Oder, vécut dans les premières années du seizième siècle. Il est auteur d'un livre rarissime intitulé : *Collectanea quedam musice discipline utilia que necessaria in unum redacta diligenterque castigata*. Au verso de la page du titre, on trouve une épître dédicatoire dont voici l'inscription : *Joannes Volckmar omnibus Dominis scholasticis S. P. D.* Cette épître est datée de Francfort-sur-l'Oder, le 18 des calendes de janvier 1510. La souscription de la fin de l'ouvrage est ainsi formulée : *Est vobis, lectores amandi, opusculum musices perpulchrum sane quoddam; quamvis calcographus notulas minus adjunxerit, non erratui suo adscribetis velim sed rariludini*. Impressus Francophordio ad Oderam. 4 kal. Januarias, anno 1510. Un volume in-4° de vingt-quatre feuillets non chiffrés, en caractères gothiques. Les quatre premières feuilles ont les signatures *a, b, c, d*. L'ouvrage est divisé en deux parties, dont la première traite du plain-chant; la seconde, de la musique mesurée. La première partie a neuf chapitres; la seconde, quatorze. Les caractères de plain-chant, en notation allemande, sont imprimés; les exemples de musique mesurée de la seconde partie ont été laissés en blanc et sont écrits à la main dans l'exemplaire de la Bibliothèque royale de Berlin que j'ai vu et d'après lequel je donne cette description : il est vraisemblable qu'ils ont été remplis de la même manière dans tous ceux qui ont été tirés. Ce même volume a été inconnu à tous les bibliographes musiciens; cependant Ornitoparchus (*voyez* ce nom) a cité l'ouvrage avec éloges. Peut-être le livre, cité par Gesner (*Bibliot. univ.*) sous le nom de Wolcher (*voyez* ce nom), n'est-il qu'une édition postérieure de l'ouvrage de Volckmar, sous un autre titre.

VOLCKMAR (Adam-Valentin), né le 6 mars 1770, à Smalkalde, fit son éducation musicale sous la direction de l'organiste distingué Jean-Godefroid Vierling. Après avoir terminé ses études, il obtint une place de professeur de musique à Rothenburg. En 1805, il fut appelé à Herzfeld-sur-la-Fulde comme organiste de la ville, et, en 1817, il devint organiste de l'église principale de Rinteln et professeur de chant au gymnase. Il vivait encore dans cette position en 1847. Quelques sonates de sa composition pour piano et violon et pour piano et violoncelle, des *Lieder* et des pièces d'orgue ont été publiées en Allemagne.

VOLCKMAR (A.-B.-Wilhelm), fils du précédent, né à Herzfeld, le 26 décembre 1812, commença, à l'âge de huit ans, l'étude du piano et de l'orgue, sous la direction de son père, puis il alla, à Buckebourg, apprendre à jouer du violon chez le maître de concert Lupse et acquit aussi la connaissance du violoncelle et de plusieurs autres instruments. Après avoir achevé ses études au gymnase de Rinteln, il fut, pendant une année, organiste de l'église des réformés à Soest (Souabe) et y fréquenta, pendant le même temps, le séminaire des instituteurs. Pendant les années 1834 et 1835, il vécut, comme professeur de musique, dans une famille de Brunswick. A la fin de cette dernière année, il obtint la place de professeur de musique au séminaire de Homberg, dans la Hesse électorale. Il occupait encore cette position en 1860. On a publié de M. Volckmar : 1° Pièces d'orgue, en trois suites; Cassel, Fischer. 2° *Hülfsbuch für Organisten* (Compagnon des organistes), contenant des préludes et des conclusions pour l'orgue; recueil divisé en quatre suites de préludes et de conclusions; Cassel, Luckardt. 3° École d'orgue; *ibid.* 4° Méthode élémentaire de violon; *ibid.* 5° Prélude à quatre mains, pour l'orgue; Erfurt, Kœrner. 6° *Choralbuch mit Vorspielen, Zwischenspielen und geschichtlichen Anmerkungen* (Livre choral avec des préludes pour l'orgue, des versets et des remarques historiques, etc.); *ibid.*

VOLDER (Pierre-Jean DE), compositeur et facteur d'orgues, né à Anvers, le 27 juillet 1767, a eu pour maître de violon et de composition Redin, alors premier violon de la cathédrale de cette ville. A l'âge de seize ans, De Volder fut nommé premier violon de l'église de Saint-Jacques. En 1794, il alla s'établir à Anvers, où il devint rival de Van Peteghem dans la facture des orgues. Dans la même année, il inventa un mécanisme de *crescendo* et de *decrescendo* pour cet instrument et le soumit, en 1796, à l'examen des professeurs du Conservatoire de Paris, qui l'approuvèrent. Ce mécanisme fut l'objet d'une distinction particulière à la première exposition des produits de l'industrie du royaume des Pays-Bas, en 1820. Dès son arrivée à Gand, De Volder fut nommé premier violon, chef d'orchestre du concert de cette ville et premier violon solo du théâtre. Plus tard, il donna sa démission de ces emplois pour se livrer en liberté à la facture des orgues. Le nombre des instruments

de cette espèce qu'il a construits s'élève à soixante-dix-huit, et il en a réparé ou refait entièrement cinquante-six. Parmi ses ouvrages, l'orgue de Saint-Michel, de Gand, et celui qu'il a refait à l'église Sainte-Waudru, de Mons, occupent la première place. Fixé à Bruxelles, en 1831, il a continué d'y travailler jusqu'à sa mort, arrivée le 27 juin 1841. Dans la liste de ses compositions, on remarque : 1° Cinq messes à quatre voix et orchestre. 2° Trois symphonies à grand orchestre. 3° Deux concertos pour violon, dont le premier a été gravé à Bruxelles, chez Weissenbruch. 4° Un concerto pour cor. 5° Deux symphonies concertantes. 6° Neuf quatuors pour deux violons, alto et basse, dont trois ont été gravés à Berlin, chez Hummel. 7° La bataille de *Jéna*, symphonie à grand orchestre. 8° La bataille de Waterloo, *idem*. 9° *La Jeunesse de Henri V*, opéra en trois actes. 10° Plusieurs hymnes, motets et litanies. 11° Fantaisie pour deux orchestres. 12° Nocturnes et divertissements pour plusieurs instruments. De Volder était membre de l'Institut des Pays-Bas, de l'Académie des beaux-arts d'Amsterdam et de plusieurs sociétés musicales de la Belgique.

VOLKERT (François), organiste de l'église collégiale des Bénédictins, à Vienne, brilla, depuis 1810 jusqu'en 1830, comme compositeur d'opéras-comiques, mélodrames, parodies, etc., qu'il a fait représenter au théâtre National de Léopoldstadt, dont il était chef d'orchestre. Le nombre de ses ouvrages en ce genre s'élève à plus de cent; ceux qui ont obtenu le plus de succès sont les suivants : 1° *Le Visionnaire* (1810). 2° *Les Enchantements d'Arlequin* (1811). 3° *Le Chapeau magique* (1812). 4° *Herrmann, libérateur de la Germanie* (1813). 5° *Les trois Énigmes miraculeuses* (1813). 6° *Aventures au château des Serpents* (1814). 7° *L'Amour vainqueur* (1814). 8° *Gaspard le Tyrolien* (1815). 9° *Le Naufrage* (1815). 10° *Ernest, comte de Gleichen* (1815). 11° *Junon protectrice* (1816). 12° *La Cavalcade à pied* (1816). 13° *La Vallée des gnomes* (1816). 14° *Le Phare* (1817). 15° *Les Émigrés* (1817). 16° *La Chute d'Icare* (1817). 17° *La Pucelle d'Orléans* (1817). 18° *Le Carnaval à Vienne* (1820). 19° *Le Combat des Amazones* (1820). 20° *Le Lutin au Prater* (1821). 21° *Le Vieux Esprit dans le monde nouveau* (1821). 22° *La Coquille de perles* (1822). 23° *Le Géant raillé* (1823). 24° *Les Ciseaux magiques* (1823). 25° *La Conversation dans la cuisine* (1825). 26° *Félix et Gertrude* (1826). 27° *Pygmalion* (1827). 28° *Le Cheval sans tête* (1828). Volkert a écrit aussi quelques morceaux de musique instrumentale, parmi lesquels on remarque : 1° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 8; Vienne, Haslinger. 2° Variations pour le piano sur un thème allemand; *ibid.* 3° Vingt-quatre cadences pour l'orgue; *ibid.* 4° Trois préludes faciles pour l'orgue, op. 20; Vienne, Diabelli. 5° Trois préludes faciles pour les organistes commençants. Volkert est mort à Vienne, le 22 mars 1845.

VOLKMAR (Tobie), né à Reichenstein, en Silésie, le 18 mars 1678, apprit la musique chez Hennemann Reysing, et le clavecin sous la direction d'un nommé *Purmann*. Plus tard, il devint élève de Jean Krieger, directeur de musique à Zittau, qui lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. Après avoir achevé ses études littéraires à l'université de Kœnigsberg, il fut appelé à Hirschberg, en 1706, pour y remplir les fonctions de directeur de musique et de *cantor*. Il y vivait encore en 1740. Volkmar a publié à Hirschberg, en 1723, une collection de motets à voix seule avec instruments, sous ce titre : *Gott gefællige Musik-Freude, in XV geistlichen Sing-Stücken a voce sola, 2 violini, viola und einem blasenden Instrumente, nebst dem Basso per organo*. Il a laissé aussi en manuscrit : 1° Une année entière de motets à deux voix, deux violons, viole et basse continue. 2° Une année entière de motets à quatre voix. 3° Une autre année à quatre voix et instruments, terminée en 1740. 4° L'histoire de la naissance de Jésus-Christ, de la Passion, de la Résurrection et de l'Ascension, l'histoire de la Pentecôte, avec des airs et des cantiques. 5° Des morceaux de musique pour les mariages, les funérailles, etc., à 2 chœurs.

VOLLBEDING (Jean-Christophe), né à Schœnebeck, près de Magdebourg, en 1757, fut professeur de belles-lettres du corps des cadets nobles à Berlin, dans les années 1791 et 1792, et fut appelé, en 1793, à Luckenwalde, dans la Moyenne-Marche, en qualité de magister et de prédicateur. Il a traduit, en allemand l'introduction de la quatrième partie du *Facteur d'orgues* de D. Bedos, sous ce titre : *Kurzgefasste Geschichte der Orgel, aus den Franzœsischen des Dom Bedos de Celles. Nebst Herons Beschreibung der Wasserorgel, aus dem Griechischen übersetzt*, Berlin, Ernest Felisch, 1793, in-4° de trente-quatre pages, avec une planche. Vollbeding avait déjà publié précédemment sa traduction de la description de l'orgue hydraulique de Héron, dans les Archives des inventions relatives aux arts et aux

sciences (Leipsick, 1792, in-8°, p. 340-346, et p. 507-511).

VOLLWEILER (G.-J.), né en 1770, vécut à Francfort-sur-le-Mein, comme professeur de musique et de composition; puis il s'établit à Heidelberg, où il mourut le 17 novembre 1847. Il passait en Allemagne pour un savant théoricien. Aloys Schmitt fut un de ses premiers élèves. On connaît de Vollweiler une méthode élémentaire pour le piano, intitulée: *Anleitung zum Elementarunterricht im Klavierspiel*, etc., Mayence, Schott; et *Elementar-Gesang Unterricht für Schulen* (Enseignement élémentaire du chant pour les écoles); *ibid*.

VOLLWEILER (Charles), fils du précédent, naquit à Offenbach, en 1813, et fut élève de son père. Dans sa jeunesse, il vécut quelque temps à Hanau; puis il se rendit à Pétersbourg et s'y livra à l'enseignement. De retour en Allemagne, il alla se fixer à Heidelberg, près de son père, et y mourut le 27 janvier 1848, à l'âge de 34 ans. Il a écrit des symphonies, des quatuors et de quintettes pour des instruments à cordes. Parmi les compositions publiées, on remarque: 1° Premier trio pour piano, violon et violoncelle (en *fa*), op. 20; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Grande sonate pour piano seul, op. 3; Hambourg, Schuberth. 3° Six études mélodiques, en 2 suites; op. 4, *ibid.* 4° *Sur le lac,* nocturne *idem,* op. 6; *ibid.* 5° Trois études lyriques *idem*, op. 9; Mayence, Schott. 6° Deux études lyriques et une tarentelle *idem*, op. 10; Hambourg, Schuberth. 7° Élégie en forme de marche funèbre *idem*, op. 11; *ibid.* 8° Deuxième tarentelle, op. 12; *ibid.* 9° Grand caprice sur *Rossaus et Ludmilla* idem, op. 13; *ibid.* 10° Trio concertant sur des thèmes italiens pour piano, violon et violoncelle, op. 15; *ibid.* 11° Diverses petites pièces pour le piano. 12° Variations concertantes sur l'Hymne russe pour deux violons, alto et violoncelle, op. 14; Berlin, Schlesinger. Une des symphonies de Charles Vollweiler a été exécutée avec succès dans un concert à Pétersbourg, en 1846.

VOLPE (Jean Baptiste); *voyez* **ROVETTINO.**

VOLUMIER (Jean-Baptiste), musicien belge, fut maître de concerts et inspecteur des ballets à Berlin. Il entra dans la chapelle électorale de Brandebourg le 22 novembre 1692, et y resta jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, puis il fut engagé à la cour de l'électeur de Saxe, en 1706, pour les mêmes fonctions. Il mourut à Dresde, le 7 octobre 1728. Mattheson, dit dans son *Ehrenpforte* que Volumier composa, à Berlin, la musique de plusieurs ballets, particulièrement les airs de danse et les entrées pour l'opéra intitulé *Le Triomphe de la beauté,* composé et représenté au mariage de Frédéric-Guillaume I^er^, en 1707. Il a écrit aussi les divertissements pour les opéras représentés à la cour de Saxe.

VOLUPIUS DECORUS. *Voyez* **SCHONSLEDER** (Wolfgang).

VOPELIUS (Godefroid), né à Herwigsdorf, près de Zittau, le 28 janvier 1645, fut *cantor* de l'école Saint-Nicolas, à Leipsick, et mourut dans cette ville, le 3 février 1715. Il a publié le livre de chant des églises de Leipsick à 4, 5 et 6 voix, sous ce titre: *Neu-Leipziger Gesangbuch von den schœnsten und besten Liedern, verfasset mit 4 und 6 Stimmen,* etc., Leipsick, Klinger, 1682, in-8° de 1,104 pages. Il a été fait une deuxième édition de ce recueil en 1690, avec une préface de Georges Moebius, qui contient des notices sur les compositeurs des mélodies chorales.

VOSS (Charles), virtuose sur le piano, né à Strélitz, en 1810, y commença ses études musicales, qu'il continua à Berlin. Arrivé à Paris, au mois de juillet 1846, il s'y fit bientôt connaître dans les concerts et déploya une grande activité dans la production d'une multitude de fantaisies, d'arrangements, d'études décorées de titres à la mode, et enfin de musique de salon, qui a joui de la vogue pendant douze à quinze ans. Jusqu'en 1860, M. Charles Voss fut un des professeurs de piano les plus recherchés à Paris. En 1858, il fit un voyage en Italie, puis il passa environ trois mois à Bade. Le nombre de ses morceaux de piano est trop considérable pour que la liste en soit donnée ici, car on y compte environ deux cents *œuvres,* et peut-être plus. La plupart des opéras donnés à Paris, pendant les quinze années de son séjour dans cette ville, lui en ont fourni les thèmes; la musique de Richard Wagner même a passé par la plume de M. Voss. Il a fait de tout, des *Cascades de fleurs,* des *Méditations,* des *Galops militaires,* des *Mélancolies* et des *Larmes,* des *Polkas* et des *Quadrilles de bravoure.* J'ignore où se trouve en ce moment (1864) M. Charles Voss.

VOSS (Jules DE), officier de l'armée prussienne, mort le 1^er^ novembre 1832, s'est fait connaître comme écrivain distingué sur l'art militaire, sur la politique et la philosophie. Parmi les nombreux ouvrages qu'il a mis au

jour, on remarque celui qui a pour titre : *Beleugtung der vertrauten Briefe über Frankreich des Herrn J. F. Reichardt* (Examen des lettres confidentielles de M. J.-F. Reichardt), Berlin, 1804, 1 vol. in-8° de 239 pages. Dans ce livre, où règnent un esprit de dénigrement et un sentiment haineux contre la France, on trouve des considérations développées sur le grand opéra de Paris, l'opéra italien et l'opéra allemand.

VOSSIUS (Gérard-Jean), littérateur, dont le nom était *Voss*, naquit en 1577, près de Heidelberg, de parents originaires de Termonde. Devenu orphelin à l'âge de sept ans, il fit ses études à Dordrecht et les acheva à l'université de Leyde. Ayant été nommé directeur du collége de Dordrecht à l'âge de vingt-deux ans, il se maria et eut neuf enfants, tous distingués par leur mérite, et qu'il eut la douleur de perdre. Un seul fils, Isaac, objet de la notice suivante, lui survécut. En 1618, Vossius accepta la place de professeur d'éloquence et de chronologie à l'université de Leyde. Des querelles religieuses où il fut mêlé, à l'occasion de son histoire du pélagianisme, troublèrent sa tranquillité en Hollande, tandis que le même ouvrage lui faisait obtenir la faveur du roi d'Angleterre, qui récompensa son travail par un canonicat de Cantorbéry, sans l'obliger à résidence. En 1633, Vossius abandonna l'université de Leyde pour une chaire d'histoire à la nouvelle académie d'Amsterdam. Il mourut dans cette ville, le 19 mars 1649. Les œuvres de Vossius ont été recueillies en six volumes in-folio, à Amsterdam, chez Blaeu, en 1701. On y trouve le traité *De Artium et Scientiarum natura*, dont les trois premiers livres parurent en 1650, les deux derniers en 1658, Amsterdam, in-4°, et qui fut réimprimé en 1660 sous ce titre : *De quatuor Artibus popularibus, de Philologia et Scientiis mathematicis*, Amsterdam, Blaeu, in-4°. Les quatre arts appelés *populaires* par Vossius sont la grammaire, la gymnastique, la musique et la peinture : ils sont l'objet du premier livre de son ouvrage. Le quatrième chapitre (p. 36-60) est consacré à la musique : il peut être lu encore avec fruit, sous le rapport historique. Les chapitres 19, 20, 21 et 22 du traité des sciences mathématiques, intitulé *De Universæ Matheseos natura et constitutione*, traitent (p. 79-97) de la musique contemplative, de l'antiquité de la musique, de son utilité et des parties de cet art. Le traité des institutions poétiques du même auteur (*Poeticarum institutionum libri III*, Amstelodami, Lud. Elzevirium, 1647, in-4°) renferme une multitude de passages utiles pour l'histoire de la musique des anciens. Enfin, Vossius a traité de la musique en plusieurs endroits de son livre intitulé : *De Artis Poeticæ natura ac constitutione*, Amsterdam, L. Elzevier, 1647, in-4°.

VOSSIUS (Isaac), fils du précédent, naquit à Leyde, en 1618. Élève de son père, il fit de bonnes études, et devint un des philologues les plus distingués de son temps. Après avoir passé plusieurs années au service de la reine Christine de Suède, il retourna en Hollande, en 1652. Dix-huit ans après, il passa en Angleterre, où le roi Charles II le fit chanoine de Windsor. Il mourut dans ce lieu, le 21 février 1689. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque une dissertation intitulée : *De Poematum cantu et viribus rhythmi*, imprimée à Oxford, en 1673, in-8° de 136 pages. Beaucoup d'éloges ont été donnés à cette production, qui avait le mérite de l'originalité à l'époque où elle parut, mais où la matière n'est point approfondie comme elle l'a été par Boeckh, dans son excellente édition de Pindare. Toutefois, il est juste de dire que le livre de Vossius contient des observations ingénieuses concernant l'union des vers et de la musique dans les chants des Grecs et des Romains. Il y traite avec quelque étendue de la musique, des instruments, et particulièrement de l'orgue hydraulique (pages 99-106), d'après les descriptions de Héron et de Vitruve.

VOZ (Laurent **DE**), ou **DE VOS**, né à Anvers, en 1533, était frère de Martin de Vos, peintre célèbre. Après avoir été attaché comme musicien à la cathédrale de sa ville natale, il fut appelé à Cambrai par l'archevêque Louis de Berlaymont, en qualité de directeur de musique et de maître des enfants de chœur de la cathédrale. Son attachement pour ce prélat le fit se compromettre pendant les troubles, par la composition d'un motet qui fut la cause de sa mort. Cette aventure est rapportée en ces termes dans la *Revue cambrésienne* (année 1838, page 81) : « Laurent Voz composa » un motet à grands chœurs, de plusieurs versets de différents psaumes qui étaient si artistement arrangés, que toute l'histoire des » troubles de ce temps y était écrite : l'usurpation tyrannique d'Inchy, la perfidie du » prévôt et de sa cabale, l'ingratitude, la révolte et la mort funeste de plusieurs bourgeois, l'éloignement et les malheurs de l'archevêque, la vaine espérance des secours du » duc d'Alençon et le peu de durée de la » gloire des méchants. Ce motet fut chanté

» après les vêpres, un jour de fête solennelle. » D'Inchy l'entendit; il entra dans une si terrible fureur, qu'il ordonna que l'on saisit » incontinent le maître de musique. On le » conduisit en prison et, sans autre forme de » procès, d'Inchy, de son autorité privée, or» donna qu'on le pendit. On lui représenta » vainement que l'usage demandait que l'on » appelât le juge de l'Église; qu'il fallait la » cérémonie de la dégradation; rien ne put » arrêter ni suspendre l'exécution d'une sen» tence contraire à toutes les règles. » Jean Doudelet, dit, dans ses Chroniques inédites, que cet événement arriva à la fin de janvier 1580 (1). Lacroix du Maine cite (*Bibliothèque française*) Laurent de Voz comme auteur de chansons et de motets imprimés, mais il n'indique ni les dates ni les noms d'imprimeurs. Je ne connais de ce musicien qu'un motet à cinq voix (*Cum inducerent*) publié par Pierre Phalèse dans la collection intitulée *Concentuum sacrorum quæ motecta vocant, quatuor, quinque et sex vocibus plur. celeb. auctorum*, Anvers, 1591, in-4° obl.

VRANCKENZONE (Gautier) occupait, dans les dernières années du règne de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, la place de maître de chant (*zangmeester*) de la chapelle de la cour et de l'hôtel du duc, à La Haye. En 1465 ou 1466, il lui fut payé 15 florins du Rhin (*XVrynsgulden*) à compte du salaire qui lui était dû pour avoir écrit, noté et *relié* certain livre de déchant à l'usage de la chapelle. Charles le Téméraire lui donna, en 1469, des marques particulières d'estime et de générosité.

VREDEMAN (Jacques), professeur de musique à Leuwarden, en Hollande, enseignait déjà dans cette ville en 1600, et y vivait encore quarante ans après. On connaît sous son nom : 1° *Musica miscella o mescolanza di madrigali, canzoni e villanelle a 4 et 5 voci*, avec un texte en patois de la Frise, Leuwarden, 1603, in-4°. 2° *Isagoge Musicæ, dat is corte, perfecte ende grondighe Instructie vandt principale Musijcke soo die in allen Collegien der selver Const ghebruykt werden, ende in de vertreffelijcke groote Schoole der Stadt Leuwarden* (Instruction courte, parfaite et fondamentale concernant les principes de la musique, etc.), Leuwarden, Abraham Van den Rode, 1618, in-4° de 64 pages. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, imprimée en 1643, à Leuwarden.

(1) M. E. de Coussemaker a publié dans ses *Notices sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai* (Paris, Techner, 1843, in-8°, p. 158 et suiv.), le passage de ces chroniques relatif à la mort de De Voz, ainsi que l'épitaphe de celui-ci, et le fragment d'une complainte, qui lui avaient été communiqués par M. Arthur Dinaux.

VREDEMAN (Michel), professeur de musique à Arnheim, en Hollande, au commencement du dix-septième siècle, a publié une collection de pièces en tablature à quatre parties pour deux violes et deux guitares à cinq cordes, sous ce titre : *Der Violen Cyther mit vyf snaaren, en niewe sorte melodieuse inventie, twe naturen hebbende, vier parthyen spelende, licht te leeren, half violen, half cyther*, etc. Arnheim, J. Janssen, 1612, in-4°.

VROYE (Théodore-Joseph DE), chanoine titulaire de la cathédrale de Liége et directeur général de la musique religieuse dans ce diocèse, est né le 19 août 1804, à Villers-la-Ville, dans le Brabant (Belgique). Il a fait ses études au collége de Nivelles, où la musique lui a été enseignée par un bon maître nommé *Lebrun*. Entré au séminaire de Malines en 1823, il en sortit à la suite de difficultés relatives au collége philosophique de Louvain, et passa au séminaire de Liége, où il fut ordonné prêtre, en 1828. Après deux ans de vicariat, il devint curé de Saint-Christophe, à Liége, fut élu chanoine en 1833, grand chantre de la cathédrale dans la même année, puis examinateur synodal et président de plusieurs sociétés savantes. M. le chanoine De Vroye est aussi membre correspondant de la commission royale des monuments de Belgique. La musique religieuse, sous toutes ses formes, a été l'objet principal des études et des travaux de ce savant ecclésiastique : le plain-chant, en particulier, a fixé son attention. Son système d'amélioration de ce chant a de l'analogie avec celui de l'auteur de cette Biographie, et, seul en Belgique, M. le chanoine De Vroye est parvenu à obtenir l'unité du chant dans son diocèse. Auteur de nombreuses recherches sur les types mélodiques du chant romain, il a constaté l'existence de ces types primordiaux. Au moment où cette notice est écrite, il prépare la publication d'un livre sur ce sujet important. M. De Vroye a publié de nombreux morceaux de critique aussi remarquables par la solidité de l'érudition, que par le mérite de la forme et l'exquise politesse de l'écrivain. Parmi ses publications, on remarque : 1° *Le Vesperal*, dont la première édition a paru à Liége, Kersten, 1829. 2° Le *Graduel*, qui fut publié pour la première fois, dans la même ville, en 1831. Postérieurement, dix éditions de cha-

eun de ces livres ont été épuisées. 3° *Traité du plain-chant à l'usage des séminaires*; Liége, Kersten, 1839. 4° *Manuale Cantorum*; ibid., 1849. 5° *Processionale*; ibid., 1849. Quatre éditions de ce livre ont été publiées. 6° *Rituale romanum*; ibid, 1862.

Non moins zélé pour la musique d'église que pour le plain-chant, M. le chanoine De Vroye s'est attaché à la propager et à en perfectionner l'exécution. La maîtrise de la cathédrale de Liége, qui seule existe encore en Belgique, est placée sous sa direction et lui fournit une partie des voix nécessaires pour faire entendre dans son église les plus belles œuvres des diverses écoles. Le chœur, dans les occasions solennelles, est composé de cinquante voix, et le nombre total des exécutants est de plus de cent (1).

VROLIK (Guillaume), étudiant en médecine à l'Université d'Utrecht, a soutenu, pour obtenir le doctorat, le 26 mars 1821, une thèse qui a été publiée sous ce titre : *Commentatio de auditus organo cum hominis, tum animalium*; Trajecti ad Rhenum. Paddenberg, 1822, in-8° de 96 pages, avec une planche.

VULPIAN (Alphonse), avocat et auteur dramatique, est mort à Paris, à l'âge de trente-quatre ans, le 14 octobre 1829. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : *Code des théâtres, ou Manuel à l'usage des directeurs, entrepreneurs et actionnaires des spectacles, des auteurs et artistes dramatiques*, etc. Paris, Warée aîné, 1829, in-8°.

VULPIUS (Melchior), compositeur de musique d'église, naquit à Wasungen, dans le canton d'Henneberg, vers 1560. En 1600, il devint *cantor* à Weimar, et occupa ce poste jusqu'à l'époque de sa mort, arrivée en 1616. Les compositions connues de Vulpius sont : 1° *Cantionum sacrarum cum* 6, 7, 8 *vocibus*, etc.. Jéna, 1602, in-4°. 2° *Cantiones sacræ* 5, 6 et 8 *vocum*, part. I, Jéna, 1603, in-4°. 3° *Idem*, part. II, *ibid.*, 1604, in-4°. Les deux parties ont été réunies dans une édition publiée en 1611, à Jéna. 4° *Kirchengesænge und geistliche Lieder D. Lutheri und anderer mit vier und fünff Stimmen* (Chorals et cantiques spirituels de Luther et autres à 4 et 5 voix); Leipsick, 1604, in-4°. 5° *Canticum beatissimæ Virginis Mariæ* 4, 5, 6 *et pluribus voc.*; Jéna, 1605, in-4°. 6° *Lateinische Hochzeit Stücke* (Épithalames latins à plusieurs voix); 1608, in-fol. 7° *Opusculum novum selectissimarum cantionum sacrarum* 4, 5, 6 *et* 8 *voc.* Erfurt, 1610, in-4°. 8° *Erster Theil der sonntæglichen Evangelischen Sprüche von* 4 *Stimmen* (Première partie de passages des Évangiles des dimanches à 4 voix). Erfurt, 1619, avec une préface datée de 1612. La deuxième partie a paru en 1620, et la troisième en 1621, dans la même ville. Ces dernières parties ne furent mises au jour qu'après la mort de l'auteur. Vulpius est aussi connu comme éditeur de la traduction allemande du *Compendiolum musicæ* d'Henri Faber, par Jean Gothard, à laquelle il a ajouté un petit traité des modes et qu'il a publiée sous ce titre : *Musicæ compendium latino-germanicum M. Henrici Fabri : pro tyronibus hujus artis ad majorum discentium commoditatem aliquantulum variatum ac dispositum, cum facili brevique de modis tractatu. Septimæ huic editioni correctiori accessit doctrina* : 1° *de intervallis*, 2° *de terminis italicis apud musicos recentiores usitatissimis, ex Syntagmate Musico Michaelis Prætorii excerptis.* Jéna, 1610. Les éditions de Leipsick, 1614, in-8°; de Halle, 1620, in-8°; de Leipsick, 1624, in-8°; de Jéna, 1636, in-8°, et d'Erfurt, 1665, in-8°, ne sont que des copies de celle-là.

VUONNEGGER (Jean-Litavic), habitant de Fribourg en Brisgau, fut ami de Glaréan, dont il a abrégé le *Dodecachordon* dans un petit ouvrage intitulé : *Musicæ Epitome ex Glareani dodechacordo, una cum quinque vocum melodiis super ejusdem Glareani panegyrico de helveticarum XIII urbium laudibus, per Manfredum Barbarinum corregiensem*. Bâle, 1559, in-8° min. L'ouvrage est divisé en deux parties : la première traite des tons de plain-chant, en 103 pages; la deuxième, intitulée *Mensuralis musices ex Glareani dodecachordo compendium*, commence à la page 105 et finit à la page 150. L'avertissement, daté de Fribourg en Brisgau, février 1559, dit que le véritable auteur de cet abrégé est Vuonnegger : il est très-bien fait. On trouve, dans la bibliothèque de Strasbourg, un exemplaire du même ouvrage, différent pour les dates de l'édition ci-dessus, quoique semblable pour tout le reste : l'avertissement est daté : *Anno D.* 1556, et l'année de l'impression : *Basileæ, per Henricum Petri, mense martio anno* 1557. Il est vraisemblable que les exemplaires qui ont la date de 1559, sont de l'édition de 1557, avec un autre frontispice. Brossard dit, dans ses notes manuscrites, déposées à la Bibliothèque impériale de Paris, que

(1) Je suis redevable à M. Van Elewyck des éléments de cette notice.

dans cette même année 1557, on imprima une traduction allemande de cet abrégé. Cette traduction, si elle existe, n'a été connue d'aucun bibliographe.

VUYLAERT, VUILAERT ou **VILAERT**. *Voyez* **WILLAERT** (Adrien).

VYRE (Jean), organiste et facteur d'orgues à Bruges, au quatorzième siècle, est cité dans le registre n° 13075 de la Chambre des comptes, aux Archives du royaume de Belgique, comme *Maistre des orgues*. Il lui est fait un payement en 1387, *pour porter unes orgues par forche* (force) *de gens, tant par l'eauwe* (l'eau) *comme par terre, de Bruges à Arras*, par ordre de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne.

W

WACH (Charles-Godefroid-Guillaume), contrebassiste distingué, né à Lœban, dans la Lusace supérieure, le 16 septembre 1756, fit ses premières études musicales et littéraires dans l'école de ce lieu, et apprit à jouer du piano, du violon et de la flûte ; puis il alla suivre un cours de droit à l'université de Leipsick, en 1777. Lorsque ce cours fut achevé, Wach résolut de s'adonner exclusivement à la musique, et se livra particulièrement à l'étude du violoncelle et de la contrebasse. Il acquit une habileté remarquable sur ce dernier instrument et fut employé, pour le jouer, dans les églises, au théâtre et au grand concert de Leipsick. En 1804, il voyagea en Hollande, où on lui offrit une place de première contrebasse de la société *Felix Meritis,* qu'il n'accepta pas. En 1805, il brilla dans quelques concerts à Berlin, puis retourna à Leipsick, où il est mort le 28 janvier 1833. Wach a arrangé en quintettes, sextuors, etc., plusieurs opéras, entre autres *Le Prisonnier,* de Della Maria, et *La Famille suisse,* de Weigl; *Les Sept Paroles de Jésus-Christ,* de Haydn, etc.

WACHSMANN (Jean-Jacques), directeur de musique de l'église principale, du séminaire et de la société de chant de Magdebourg, né en 1791, s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Choralmelodie zum Magdeburg. Gesangbuch* (Mélodies chorales pour le livre de chant de Magdebourg). Magdebourg 1821-1822, Heinrichshofen, in-4°. 2° *Praktische Singschule oder Anweisung für Lehrer und Schüler. welche sich selbst in Gesang unterrichten wollen* (École pratique de chant, ou instruction pour les professeurs et pour les élèves qui veulent s'instruire eux-mêmes). 1re, 2me et 3me livraisons. Magdebourg, Heinrichshofen, in-4°. 3° *Gesangfibel für elementar Klassen* (A B C du chant, pour les classes élémentaires), Magdebourg, Heinrichshofen, 1822, grand in-8°. 4° *Gesangfibel in Ziffern* (Premiers exercices de chant en chiffres); *ibid.,* 1827, in-8°. 5° *Altargesænge* (Chant de l'autel); *ibid.*, 1828, in-8°. 6° *Elementarschule für Piano forte* (Méthode élémentaire pour le piano) ; *ibid.*, 1838. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1841. 7° Quatre *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano ; *ibid.*, 1836. 8° *Vier stimmige Schulgesange* (Méthode de chant à 4 voix) ; *ibid.,* 1840.

WACHTER (Jean-Michel), voyez **WÆCHTER.**

WACHTER (Ulrich-Benjamin), professeur de musique à Saint-Gall (Suisse), aujourd'hui vivant (1865), est auteur d'un livre qui a pour titre *Ausführliche theoretische Einleitung in die Gesang und Instrumentalmusik* (Introduction théorique et analytique à la musique vocale et instrumentale) ; Saint-Gall, chez l'auteur, 1831.

WACKENRODER (Guillaume-Henri), amateur des arts et jeune homme distingué par les qualités de l'esprit, né à Berlin en 1772, mourut, à Hambourg, à la fleur de l'âge, le 13 février 1798. Il était référendaire de la chambre de justice à Berlin. Il avait fourni au poëte Tieck (*voyez* ce nom) la deuxième partie du livre de celui-ci, intitulé *Phantæsie über die Kunst* (Fantaisie sur l'art), qui concerne spécialement la musique.

WACKENTHALER (Joseph), organiste et maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, est né à Schlestadt, le 20 novembre 1795. Son père, organiste de l'église principale de cette ville, cultiva les heureuses dispositions pour la musique de son fils aîné, sans lui faire négliger toutefois les études littéraires. Joseph Wackenthaler partagea tous les premiers prix du collége de sa ville natale avec les élèves les plus distingués. A l'époque où il termina ses études, il eut d'abord le dessein d'entrer dans les ordres; mais sa vocation, plus décidée pour la culture de la musique religieuse, le fit renoncer à ce projet. Son talent de pianiste et le succès de ses premières compositions le firent appeler à Strasbourg, en 1819, pour succéder à Spindler, qui avait été un de ses maîtres de composition. Dans ce poste important, Wackenthaler écrivit plusieurs messes à grand orchestre et tous les motets qui furent exécutés dans cette cathédrale. En 1833, la place d'organiste de cette église ayant été réunie à celle de maître de

chapelle, l'artiste, objet de cette notice, y donna de nouvelles preuves de l'étendue de ses connaissances et de son habileté, en jouant le noble instrument dans la manière de J.-S. Bach et des autres grands organistes allemands. M. Wackenthaler a composé un grand nombre de pièces d'orgue d'un style sévère qui se sont répandues dans toute l'Alsace. On lui doit aussi un traité du plain-chant et un traité d'accompagnement de ce chant qui ont reçu l'approbation des autorités compétentes. Enfin, il a revu avec soin les nouvelles éditions du Vespéral et du Graduel de son diocèse, et les a purgées des fautes nombreuses qui se faisaient remarquer dans les anciennes éditions.

Un fils de cet artiste, *Xavier Wackenthaler*, fut organiste à Paris et professeur d'orgue à l'école de musique religieuse dirigée par Niedermeyer (voyez ce nom). Il est mort à Strasbourg, le 11 octobre 1856, à l'âge de 33 ans.

WADE (Richard), amateur de musique et claveciniste, vivait à Londres vers 1730. Il est auteur d'un ouvrage publié sous le voile de l'anonyme, et qui a pour titre : *The Harpsichord illustrated and improv'd wherein is shewn the italian manner of fingering, with suites of lessons for beginners, and those who have already proficients on that instrument and the organ. With rules for attaining to play à Thorough-Bass, also with rules for tuning the Harpsichord or spinnet* (Le clavecin expliqué et perfectionné, où est exposée la manière italienne de doigter, avec des suites de leçons pour les commençants et pour ceux qui ont déjà acquis de l'habileté sur cet instrument et sur l'orgue. Suivi de règles pour apprendre à accompagner la basse continue, et de règles pour accorder le clavecin ou l'épinette). Londres (sans date), in-4°. Le professeur Jousse (voyez ce nom) possédait un exemplaire de cet ouvrage, avec un envoi signé du nom de *Richard Wade*.

WÆCHTER (Jean-Michel), chanteur de la cour de Saxe, à Dresde, est né, le 2 mars 1796, à Nappersdorf en Autriche. Après avoir fait ses études musicales à Vienne, il y commença sa carrière théâtrale, comme baryton, en 1816, et ses débuts furent heureux. Deux ans après, il entreprit des voyages en Allemagne, et chanta avec succès sur les principaux théâtres. En 1824, il fut engagé de nouveau pour l'Opéra de la cour impériale ; il y resta jusqu'en 1827, époque où il accepta la place qu'il occupa ensuite à la cour du roi de Saxe. Il s'y trouvait encore au commencement de 1840. Il est mort à Dresde, le 26 mai 1853. La femme de cet artiste, née *Thérèse Wittmann*, vit le jour à Vienne, le 31 août 1802. Elle accompagna son mari à Dresde et fut attachée à l'Opéra de cette ville, en qualité de cantatrice.

WÆLDER (G.), organiste à Augsbourg, en 1844, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Generalbasslehre in Verbindung der Grundenfænge des Præludirens und Modulirens* (Science de l'harmonie dans ses rapports avec l'art de préluder et de moduler) ; Augsbourg, Bœhm.

WAELRANT (Hubert), né à Anvers, en 1517, fut un des musiciens distingués du seizième siècle. L'incertitude sur le lieu de sa naissance dans laquelle j'étais, lorsque j'ai publié la première édition de la *Biographie des musiciens*, provenait de ce que le neuvième livre de motets à cinq et six voix, publié par P. Phalèse, porte au frontispice ces mots : *Liber nonus cantionum sacrarum vulgo moteta vocant, quinque et sex vocum a D. Huberto Waelrant At.*, etc. Ces lettres *At.*, me paraissent signifier ou *Athumensis* (d'Ath) ou *Atrebatensis* (d'Arras); mais vraisemblablement il devait y avoir un trait sur l'*a*, en abrégé *Ant.*, c'est-à-dire *Antverpiensis*, car M. de Burbure a acquis la preuve, par des pièces authentiques, que Waelrant était d'Anvers. Quoi qu'il en soit, il paraît certain que ce musicien alla, dans sa jeunesse, à Venise, étudier sous la direction de son compatriote Adrien Willaert, et qu'il publia ses premières compositions dans cette ville. Il était vraisemblablement de retour en Belgique avant 1547 ; car il existe une tradition d'après laquelle il aurait établi une école de musique à Anvers, vers cette année, et y aurait enseigné la solmisation par la gamme de sept notes, au moyen des sept syllabes *bo, cé, di, ga, lo, ma, ni*, abandonnant ainsi la méthode des muances, alors généralement en usage (*voyez* Anselme de Flandre, De Putte (Henri), Calwitz, Urena (Pierre de), Caramuel de Lobkowitz, Hitzler (Daniel), Lemaire, Gibel (Othon), Buttstedt et Mattheson). La méthode attribuée à Waelrant fut appelée *bocédisation*. Waelrant établit aussi, à Anvers, un commerce de musique en société avec Jean Laet. Le plus ancien ouvrage produit par cette association est un recueil composé par Waelrant et qui a pour titre : *Le premier livre de chansons françoises et italiennes à cinque voix, nouvellement composées par*, etc. En Anvers, par Hubert Waelrant et Jean Laet,

1558, in-4° obl. Ce musicien distingué a été l'éditeur de plusieurs recueils de chansons et de motets, parmi lesquels on remarque celui-ci : *Jardin musiqual, contenant plusieurs belles fleurs de chansons choysies d'entre les œuvres de plusieurs auteurs excellens en l'art de musique, ensemble le blason du beau et laid tetin, propices tant à la voix comme aux instrumens. Le premier livre.* En Anvers, par Hubert Waelrant et Jean Laet (sans date), in-4° obl. Ce recueil renferme quelques morceaux composés par l'éditeur. Waelrant mourut à Anvers, le 19 novembre 1595, à l'âge de soixante-dix-huit ans, et fut inhumé dans l'église cathédrale. On ne connaît de la composition de cet artiste que les ouvrages suivants : 1° *Liber nonus cantionum sacrarum vulgo motetta vocant, quinque et sex vocum, a D. Huberto Waelrant At.* Lovanii apud Petrum Phalesium, 1557, in-4°. 2° *Madrigali et Canzoni francesi a 5 voci.* Anvers, Tilman Susato, 1558, in-4° obl. 3° *Canzoni alla napoletana a 3 et 4 voci.* Venise, 1565, in-4°. Cette édition est la deuxième ; j'ignore la date de la première. On trouve aussi des pièces de sa composition dans les recueils suivants : 4° *Symphonia angelica di diversi eccellentissimi musici a 4, 5 et 6 voci, nuovamente raccolta per Uberto Waelrant et data in luce.* Anvers, Waelrant et Jean Laet, 1565, in-4° oblong. Des exemplaires de cette édition ont un frontispice qui porte l'indication de Venise et la même date. Une autre édition a été donnée à Anvers par Pierre Phalèse, en 1585, et une troisième, en 1594. 5° *Canzoni scelti di diversi eccellentissimi musici a 4 voci.* Anvers, P. Phalèse, 1587, in-4° obl. On trouve des compositions de Waelrant dans les recueils intitulés : 1° *Madrigali et Canzoni francesi a 5 voci.* Anversa, per Tilmano Susato, 1558, in-4° obl. 2° *Canzoni alla Napoletana a 3 et 4 voci.* Venetiis (sic), 1565 (sans nom d'imprimeur), in-4°.

WAET (Jacques) ; *Voyez* **VAET** (Jacques).

WAGENSEIL (Jean-Christophe), docteur en droit, naquit à Nuremberg, le 26 novembre 1633, parcourut pendant six années l'Europe et une partie de l'Afrique, prit ses degrés à Orléans, en 1665, puis fut nommé professeur d'histoire et de droit à l'université d'Altdorf, et, en dernier lieu, bibliothécaire de cette Académie. Il mourut le 9 octobre 1708, à l'âge de soixante-quinze ans. On a de ce savant un livre intitulé : *De sacri Rom. Imperii libera civitate Noribergensi commentatio. Accedit de Germaniæ phonascorum* (maîtres chanteurs) *origine, præstantia, utilitate et institutis, sermone vernaculo liber. Altorfii Noricorum, Typis impensisque Jodoci Wilhelmi Kohlesii*, 1697, in-4° de 576 pages. La partie du livre relative aux maîtres chanteurs allemands comprend pages 435 à 576. On y trouve, dans un appendice de 8 pages, des mélodies de chants des célèbres poètes-musiciens du moyen âge, Henri Muhlings, Frauenlob, Louis Marner et Reyenbogen.

WAGENSEIL (Georges-Christophe), claveciniste et compositeur, naquit à Vienne, en 1688. Fux fut son maître de contrepoint : on ignore le nom de l'artiste qui lui apprit à jouer du clavecin. Il fut le maître de musique de l'impératrice Marie-Thérèse, qui lui accorda une pension de quinze cents florins dans sa vieillesse. Attaqué d'un rhumatisme goutteux qui avait presque paralysé l'usage de ses doigts, et déjà parvenu à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, il joua du clavecin devant l'historien de la musique Burney. Celui-ci assure, dans la relation de ses voyages, qu'on pouvait encore juger de son habileté d'autrefois. Wagenseil avait été, dans sa jeunesse, le compositeur à la mode pour le clavecin, et longtemps après, sa musique était encore recherchée. On se rappelle que Mozart, jouant, à Vienne, devant l'Empereur, en 1762, dit à cet artiste : *Monsieur, je vais jouer un de vos concertos : veuillez me tourner les pages.* Wagenseil mourut à l'âge de quatre-vingt-douze ans, vers la fin de 1779. Il s'était essayé au théâtre; car j'ai vu de lui un opéra intitulé *Siroe*, à Milan. On connaît aussi de sa composition *Gioas re di Giuda*. Un *Confitebor* à 4 voix, un *Salve regina* et un *Magnificat*, sont tout ce qu'on connaît de sa musique d'église. Ses œuvres de musique instrumentale imprimés sont : 1° *Suavis artificiose elaboratus concentus musicus continens* 6 *parthias selectas ad clavicembalum compositas.* Bamberg, 1740. 2° *Sei divertimenti di cembalo*, op. 1. Vienne. 3° Six *idem*, op. 2, *ibid.* 4° Six *idem*, op. 3, *ibid.* 5° Quatre symphonies pour le clavecin, avec 2 violons et basse, op. 4, *ibid.* 6° Deux divertissements pour clavecin, violon et basse, et un troisième pour 2 clavecins, op. 5, *ibid.* 7° Six sonates pour clavecin et violon, op. 6, à Paris. 8° Quatre symphonies pour le clavecin avec 2 violons et basse, op. 7, *ibid.* 9° Deux symphonies *idem*, op. 8; à Vienne. Wagenseil a laissé en manuscrit, 10° Trente symphonies pour la chambre

et l'orchestre. 11° Trente-six trios pour 2 violons et basse. 12° Vingt-sept concertos pour le clavecin. 13° Cinq suites de petites pièces pour le clavecin. Tous ces ouvrages se trouvaient chez Breitkopf, à Leipsick, au commencement du dix-neuvième siècle.

WAGENSEIL (Chrétien-Jacques), licencié à Kaufbauern, en Souabe, né dans ce lieu le 23 novembre 1756, a été l'éditeur d'un recueil périodique intitulé : *Magazin von und für Schwaben*, etc. (Magasin de la Souabe et pour la Souabe, etc.). Memmingen, 1788. On y trouve quelques articles concernant la situation de la musique dans cette partie de l'Allemagne.

WAGNER (Christophe), né à Weydenberg, près de Bayreuth, le 9 novembre 1615, composa les mélodies de quelques chants de l'église protestante, entre autres du cantique *So gebst du nun, mein Jesu*, etc., cité par Wetzel, dans son Histoire de cantiques, t. III, p. 351.

WAGNER (Gothard), bénédictin bavarois, naquit en 1679, à Erding, près d'Augsbourg, fit ses vœux à l'abbaye de Tegernsée, en 1700, et y mourut en 1739. Sa musique d'église a été estimée en Allemagne, particulièrement en Bavière. On a imprimé de sa composition : 1° *Der Marianische Schwan, vor seinem Tode, das Lob Maria Verkündigend, von ettliche und* 80 *Arien* (Le cygne de Marie chantant les louanges de la mère de Dieu avant sa mort, en quatre-vingt et quelques airs). Augsbourg, 1710, in-4°. Ce recueil fait beaucoup d'honneur à son auteur. 2° *Musikalischer Hof-Garten, der übergebenedeyten Himmels Kœnigin allzeit Jungfräuen und Mutter Gottes Mariæ, von* 100 *a canto oder Alto nebst B. C. gesetzen Arien* (Jardin musical de cour, consistant en 100 airs pour soprano ou alto avec basse continue). Augsbourg, 1717, in-4°. 3° *Der Marianische Spring-Brunn in dem Musikalischen Hof-Garten der Jungfrauen und Mutter Gottes Maria in* 31 *Arien, a canto oder Alto solo* (La source d'eau vive dans le jardin musical de Marie, vierge et mère de Dieu, consistant en 31 airs pour soprano ou alto). Augsbourg, 1720, in-4°. 4° *Das Marianische Immelein, in sich haltend* 52 *Arien oder teutsche Motetten a Canto, Alto, Tenore e Basso solo, nebst Zugehœrigen Instrumenten* (La petite abeille de Marie, recueil de 52 airs ou motets allemands pour soprano, alto, ténor et basse solo, avec accompagnement d'instruments). Augsbourg, 1730, in-4°.

WAGNER (Georges-Godefroid), né à Muhlberg, le 5 avril 1698, se livra dès sa jeunesse à l'étude du clavecin, du violon et de plusieurs autres instruments. Le séjour qu'il fit ensuite à Leipsick, pour y suivre les cours de l'université, lui fournit l'occasion d'entendre les bons violonistes qui s'y trouvaient, et surtout de former son goût, en assistant, pendant trois ans, à l'exécution des compositions de J. S. Bach. En 1726, Wagner fut appelé, à Plauen, en qualité de *cantor;* il occupait encore cette place en 1740. Il est mort à Plauen en 1759. Ce musicien distingué a laissé en manuscrit beaucoup de morceaux de musique d'église, des oratorios, des ouvertures pour l'orchestre, des concertos, trios et solos pour violon.

WAGNER (Jean-Joachim), très-bon facteur d'orgues, vécut à Berlin au commencement du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages ont été : 1° L'orgue de l'église Sainte-Marie, à Berlin, composé de quarante jeux, trois claviers et six soufflets, construit en 1722. Longtemps après, Vogler a appliqué à cet instrument son système de simplification. 2° L'orgue de l'église de la garnison, composé de cinquante et un jeux, terminé en 1725. 3° L'orgue à deux claviers et pédale, composé de trente jeux, dans l'église paroissiale de Berlin, construit en 1730. 4° Celui du temple de Jérusalem, dans la même ville, de vingt-six jeux, deux claviers et pédale, achevé en 1732. 5° L'orgue de l'église Saint-Georges, de Berlin, à deux claviers. 6° L'orgue de l'église Sainte-Marie, de quarante jeux, trois claviers, pédale, etc. 7° Plusieurs petits instruments de huit pieds, à un ou deux claviers.

WAGNER (Jean-Michel), et son frère *Jean,* facteurs d'orgues et de clavecins renommés, vécurent à Schmiedtfeld, près de Henneberg, vers le milieu du dix-huitième siècle. En 1770, ils construisirent dans la grande église d'Arnheim, en Hollande, un orgue composé de quarante-sept jeux, trois claviers, pédale et huit soufflets de dix pieds de longueur sur six de largeur. Cet instrument leur fut payé cent mille florins (?). Les clavecins des frères Wagner ont eu de la réputation.

WAGNER (Chrétien-Salomon), né à Medingen, en 1754, et son frère aîné, Jean-Gottlob, furent facteurs d'instruments à Dresde, et travaillèrent ensemble jusqu'à la mort de Jean-Gottlob, en 1789. Chrétien-Salomon continua seul alors la fabrication des instruments. Il vivait, encore à Dresde en 1806. Les frères Wagner construisirent, en 1786, un instrument à trois claviers auquel ils donnèrent

le nom de *clavecin royal*. Le nombre de pianos et de clavecins sortis de leurs ateliers s'élève à plus de huit cents.

WAGNER (.....); on a sous ce nom un écrit intitulé : *Etwas von und über Musik* (Quelque chose concernant la musique). Francfort-sur-le-Mein, 1778, in-8° de douze feuilles.

WAGNER (Jean-Georges), professeur de philosophie à Würzbourg, né à Ulm, le 21 janvier 1775, et auteur de nombreux ouvrages remarquables par l'originalité des idées, concernant les diverses parties de la philosophie, a écrit aussi plusieurs bonnes dissertations sur l'esthétique musicale, sur le chant et sur les instruments, sur la modulation et sur la composition, dans les volumes 25e et 26e de la *Gazette musicale* de Leipsick.

WAGNER (Jacques-Charles), né à Darmstadt, le 22 février 1772, fut d'abord élève de Portmann, puis reçut des leçons de l'abbé Vogler, vers 1791. Admis en 1790 à la chapelle du grand-duc de Hesse-Darmstadt, il y brilla comme virtuose sur le violon, depuis cette époque jusqu'en 1805. En 1808, il fit un voyage à Paris et s'y fit connaître comme musicien distingué. De retour à Darmstadt, il obtint la place de maître de concert de la cour, et quelques années après, le prince lui accorda le titre de maître de chapelle. Il mourut dans cette ville, le 25 novembre 1822, à l'âge de cinquante ans. Wagner a écrit pour le théâtre de Darmstadt : 1° *Pigmalion*, grand opéra en deux actes. 2° *Der Zahnartz* (Le Dentiste), opéra comique en un acte, représenté en 1810. 3° *Herodes von Bethleem*, en deux actes, dans la même année. 4° *Adonis*, monodrame. 5° *Nitétis*, grand opéra en trois actes, représenté en 1811. 6° *Chimène*, grand opéra en trois actes, représenté en 1821. 7° Plusieurs cantates dramatiques, en diverses circonstances, pour le service de la cour de Darmstadt. Wagner a publié de sa composition : 1° Première symphonie à grand orchestre; Darmstadt, chez l'auteur. 2° Deuxième *idem;* Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Ouverture à grand orchestre, n° 1 (en *ut*); n° 2 (en *re*), Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Ouverture pour *la Pucelle d'Orléans*, ibid. 5° *idem* pour le drame *Goetz de Berlichingen*, ibid. 6° Trois trios pour flûte, violon et violoncelle, op. 1; Heilbronn, 1795. 7° Trois sonates pour piano et violon, op. 4; Brunswick. 8° Quarante duos pour deux cors, op. 5; Darmstadt, 1796. 9° Plusieurs thèmes variés pour piano. 10° Quelques petites compositions pour flûte et pour violon. Dans ses dernières années, Wagner s'occupa particulièrement de la théorie et de la critique de la musique. On a de lui un livre intitulé : *Handbuch zum Unterricht für die Tonkunst* (Manuel pour l'enseignement de la musique); Darmstadt, 1802. Il a fourni aussi quelques articles de critique à la *Gazette musicale* de Leipsick.

WAGNER (Ernest-David), directeur de musique et organiste à l'église de la Trinité à Berlin, est né le 18 février 1806, à Drambourg (Poméranie). Une première instruction incomplète lui fut donnée par son père, pour le piano, et par son frère aîné pour le violon; puis il se livra seul à l'étude de plusieurs autres instruments. Dès l'âge de douze ans, il remplissait les fonctions d'organiste et de *cantor* dans les églises de quelques villages voisins. Destiné à l'état ecclésiastique, il dut interrompre ses études, à cause de la mort de ses parents et fut obligé d'accepter une place de précepteur, à l'âge de dix-huit ans. Quelque temps après, il entra au séminaire de Coslin. En 1827, on lui confia les places d'organiste et de professeur de la première école des filles à Neu-Stettin. Ce fut alors qu'il prit la résolution de suivre la carrière de musicien. Dans le but de perfectionner ses connaissances dans l'art, il écrivit au ministre des cultes pour solliciter son admission à l'Institut de musique religieuse de Berlin, et, comme preuve de sa capacité, il accompagna sa demande d'un morceau de sa composition pour piano et orchestre. Sa requête ayant été favorablement accueillie, il partit pour Berlin, en 1830, ayant déjà atteint l'âge de vingt-quatre ans. Son professeur d'orgue à l'Institut fut A.-W. Bach, et Killitschgy lui donna des leçons de piano. Plus tard, il fut aussi élève de l'Académie royale des beaux-arts et y reçut de Rungenhagen des leçons de théorie de la musique. Plusieurs de ses compositions furent exécutées aux séances publiques de l'Académie, depuis 1835 jusqu'en 1838, et des prix lui furent décernés. Ses études musicales étant terminées, Wagner obtint les places de directeur de musique et de *cantor* à l'église Saint-Matthieu de Berlin, et, le 1er avril 1848, il fut nommé organiste de l'église de la Trinité, en remplacement de Kühnau. En 1858, cet artiste estimable a obtenu le titre honorifique de directeur royal de musique. Dès 1837, il était membre de l'Académie de chant, pour laquelle il a écrit divers morceaux de musique religieuse. Au nombre de ses compositions, on remarque : 1° Le Psaume *Gott ist meine Zuversicht*,

pour des voix d'hommes, op. 1; Berlin, Bechtold et Hartje. 2° Deux motets *idem*, op. 6; Leipsick, Klemm. 3° Des *Lieder* à voix seule et pour des voix d'homme. 4° Des pièces de différents genres, en général faciles, pour le piano. 5° Préludes d'orgue pour quarante-huit mélodies chorales, op. 16; Berlin, Trautwein (Bahn). 6° *Choralbuch* (Livre choral) contenant les mélodies connues, arrangées pour piano; *ibid.*

WAGNER (Guillaume-Richard), musicien et poëte novateur, est né à Leipsick, le 22 mai 1813. Il n'était âgé que de dix mois lorsqu'il perdit son père, qui était greffier du tribunal. Sa mère ayant contracté un nouveau mariage avec l'acteur et peintre, Louis Geyer, qui bientôt après fut engagé au théâtre de Dresde, toute la famille alla se fixer dans cette ville. D'après le désir de son beau-père, Wagner était destiné à cultiver la peinture. Ce projet ne reçut pas son exécution, parce que Geyer mourut avant que l'enfant eût accompli sa septième année. A l'âge de neuf ans, il fut envoyé par sa mère à l'école de La Croix. Plus tard, il reçut quelques leçons de piano d'un précepteur qui lui expliquait *Cornelius Nepos;* mais l'indépendance de son caractère ne s'accommodant pas de l'éducation régulière qui lui était donnée, il rompit avec son maître et n'eut plus d'autre guide que lui-même. Passionné pour la poésie, il la cultiva avec zèle et se rendit à Leipsick, où il entra dans l'école de Nicolaï. Il s'y occupait d'une tragédie dont il avait conçu le plan, lorsque l'audition d'une symphonie de Beethoven fit sur lui une impression si profonde, qu'il prit dès lors la résolution d'être musicien. Entré à l'Université, il y suivit les cours de philosophie et d'esthétique, et dans le même temps il se livra à l'étude de l'harmonie et de la composition sous la direction de Weinlig, *cantor* de l'école Saint-Thomas. Le premier fruit de cette étude fut une ouverture qu'il écrivit et qui fut exécutée aux concerts du *Gewandhaus*. Elle fut suivie, après plusieurs autres travaux, d'une symphonie, qui fut également entendue avec quelque succès dans la même salle de concert, le 10 janvier 1833.

Les éléments de la suite de cette notice vont être tirés de la longue préface placée par Wagner en tête du recueil des poëmes de trois de ses opéras (1), et à laquelle il a donné le titre de *Communications à mes amis* (*Mittheilungen an meine Freunde*). Rien de plus curieux que ce morceau, dont l'étendue est de près de deux cents pages; car il ne nous fait pas seulement connaître les vues de l'artiste et l'histoire de ses œuvres, il nous révèle l'homme tout entier. Or, comme le dit Wagner lui-même, l'homme est inséparable de l'artiste. Il s'explique à ce sujet d'une manière catégorique dès la première page de ses révélations : « J'adresse, dit-il, ces communications à mes amis; car je ne puis être compris que par ceux qui éprouvent le besoin et le désir de me comprendre, et ceux-là ne peuvent être que mes amis. Mais je ne puis considérer comme tels ceux qui disent m'aimer *comme artiste*, et qui croient devoir me refuser leur sympathie *comme homme*, parce qu'ils confondent le nom d'*homme* avec celui de *sujet*. Si la séparation de l'artiste de l'homme est aussi dépourvue de bon sens que la séparation de l'âme d'avec le corps (!), il est certain que jamais artiste n'a pu être aimé, jamais son art n'a pu être compris, sans qu'il fût aimé (du moins involontairement) comme homme, et sans qu'on comprît à la fois ses œuvres et sa vie. »

Wagner avait atteint sa vingtième année, lorsqu'on exécuta sa symphonie à Leipsick : il n'entendit pas son œuvre, parce que le mauvais état de sa santé l'avait obligé de s'éloigner de cette ville pour aller chercher un climat plus doux à Wurzbourg, près de son frère, professeur de chant et père de la cantatrice Johanna Wagner. Se trouvant dans une situation de santé meilleure, après une année de calme et de repos, Richard Wagner s'occupa de la recherche d'une position; il la trouva dans la place de directeur de musique au théâtre de Magdebourg, où il fut installé dans les derniers jours de 1834. Ainsi qu'il le dit lui-même, il ne connaissait jusqu'à cette époque que l'imitation du style des compositeurs renommés. L'*Obéron*, de Weber, et le *Vampire*, de Marschner, qu'on représentait alors à Leipsick, lui donnèrent l'idée d'un texte d'opéra intitulé *Les Fées*, qu'il tira d'une nouvelle de Gozzi : il le mit immédiatement en musique (1). Cette musique était l'écho des impressions qu'avaient produites sur lui les œuvres de Beethoven et de Weber. Bientôt désabusé sur son ouvrage, et placé sous l'empire de passions d'un autre genre, que ses relations de théâtre avaient attisées, il sentit ses idées se modifier et prendre

(1) Drei Operndichtungen nebst Mittheilungen an seine Freunde als Vorwort; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1852, 1 vol. pet. in-8°.

(1) Lobe donne un autre titre à cet ouvrage : il l'appelle *La femme comme serpent.*

des tendances plus individuelles. Ce fut alors qu'il conçut le plan d'un opéra intitulé *La Novice de Palerme,* qui fut représenté sur le théâtre de Magdebourg, le 29 mars 1836, et ne réussit pas. Le mécontentement qu'eut Wagner de la chute d'un ouvrage auquel il attachait alors de l'importance, lui fit abandonner sa place dans la même année (1). Au commencement de 1837, on le retrouve à Kœnigsberg, dans la position de chef d'orchestre du théâtre; mais, par des motifs qui ne sont pas connus, il n'y resta que quelques mois. Lui-même garde le silence sur cette époque de sa vie, dans ses *Communications à ses amis.* J'ai tiré ce renseignement des journaux allemands de musique qui paraissaient alors. Autant qu'on peut comprendre son récit (page 45), c'est à la même époque que dut avoir lieu le mariage qu'il contracta *trop légèrement,* dit-il. Voici la traduction de ses paroles : « J'étais » amoureux ; je me mariai par obstination, et » je rendis malheureux moi-même et autrui, » tourmenté par les ennuis de la vie domes- » tique pour laquelle je ne possédais pas le » nécessaire. C'est ainsi que je tombai dans » la misère, dont les effets tuent tant de » milliers d'individus. »

Engagé comme directeur de musique du théâtre de Riga, Wagner se rendit dans cette ville. Il y eut d'abord le projet de composer un opéra-comique dont il tira le sujet des *Mille et une Nuits :* il en écrivit les deux premières scènes; mais bientôt, dit Lobe, il vit avec effroi qu'il s'engageait dans une mauvaise voie, en imitant le style de la musique d'Auber, et il abandonna cette entreprise. Résolu de sortir de la malheureuse situation où il se trouvait et de se rendre à Paris, pour y écrire un grand opéra, il conçut le plan d'un ouvrage de ce genre, et en tira le sujet d'un roman de Bulwer. C'était *Rienzi, le dernier des tribuns.* Travaillant avec ardeur, il acheva dans l'été de 1839, le texte de cet ouvrage, ainsi que la musique des deux premiers actes. Ce fut alors que, poussé par le désespoir, *il rompit,* dit-il, *les rapports qui avaient existé jusqu'à ce moment,* et se mit en route directement de Riga pour Paris, sans posséder les ressources nécessaires pour un si long voyage. Le vaisseau sur lequel il s'était embarqué fut battu par la tempête et jeté sur les côtes de la Norwége. Ces rudes épreuves et la vue des contrées du Nord furent pour lui l'occasion d'une nouvelle inspiration : il en rapporta l'ébauche du *Vaisseau fantôme.* Arrivé à Boulogne, il y resta quatre semaines et y fit la connaissance de Meyerbeer, qui se montra pour lui plein de bienveillance et de générosité, et qui, après son arrivée à Paris, le présenta à M. Léon Pillet, directeur de l'Opéra. En entrant dans la capitale de la France, Wagner ne possédait que l'ébauche d'un opéra et l'espoir d'un temps meilleur. « Je me fiais en la musique, dit-il; la musique, » langue universelle, et je la croyais propre à » remplir, entre la vie parisienne et ma per- » sonne, une lacune sur l'existence de laquelle » mon sentiment intérieur ne pouvait me » tromper » (Page 52 des *Communications à ses amis.*)

Le premier soin de Wagner fut de chercher des compatriotes qui pussent l'aider à sortir de sa position actuelle. M. Maurice Schlesinger, alors éditeur de musique et propriétaire de la *Gazette musicale,* fut celui qui lui rendit les services les plus utiles, en le chargeant de travaux dont le salaire suffisait aux besoins les plus pressants. Puis il le mit en relation avec les artistes et les littérateurs qui pouvaient l'aider à se faire connaître et à réaliser ses espérances en lui-même. Souvent aussi, M. Schlesinger essayait de le diriger par ses conseils. Tantôt il lui faisait composer des romances sur des paroles françaises, afin que son nom pénétrât dans les salons; mais les formes insolites de ces *mélodies* et les difficultés dont elles étaient remplies, à cause de l'ignorance absolue du compositeur dans l'art du chant, rebutèrent les chanteurs : pas un d'eux ne voulut se hasarder parmi les écueils de cette musique aussi étrangère aux habitudes de leur oreille qu'à celles de leur larynx. Plus tard, Schlesinger obtint de la société des concerts du Conservatoire la promesse qu'on essayerait une ouverture de son protégé, si l'effet répondait à ce qu'il annonçait. Sur cette assurance, Wagner se mit au travail, traça le plan d'une ouverture pour le *Faust* de Goethe, qui ne devait être que le premier morceau d'une grande symphonie sur le même sujet, et acheva rapidement cette œuvre. On en fit une répétition, qui parut une longue énigme aux exécutants. Après cette épreuve, il ne fut plus question du placement de l'ouverture dans le programme d'un concert. Schlesinger et les autres amis de Wagner avaient conçu le projet de lui faire écrire un opéra de genre mixte pour le théâtre de *la Renaissance.* A cette occasion, il se souvint de son ancien livret de *la Défense de l'amour :*

(1) Lobe mentionne aussi un opéra intitulé *la Défense d'amour,* que Wagner envoya alors à Berlin, et dont il ne put obtenir la représentation.

on en commença une traduction française, et on en confia l'arrangement à un littérateur connu par ses succès au théâtre ; mais celui-ci déclara bientôt que cette pièce n'avait aucune chance de réussite sur la scène française, et il n'en fut plus question.

Par une disposition d'esprit qui peut paraître fort bizarre au premier aspect, mais qui n'est qu'une conséquence naturelle de l'organisation de Wagner, il éprouvait peu de regrets de ces contre-temps. Il s'en rehaussait même à ses propres yeux : car il considérait comme indigne de lui de descendre des hauteurs auxquelles il aspirait pour les œuvres frivoles qu'on l'engageait à faire. S'il se prêtait en apparence aux conseils de ses amis, c'était dans le but de ne pas décourager leur bonne volonté. Pour lui, il ne voulait arriver qu'à l'Opéra, avec toute la puissance de son effet musical et les magnificences de son spectacle. La persuasion que là était sa place l'avait seule conduit à Paris. Ce qu'il avait vu à ce théâtre avait de beaucoup surpassé ce qu'il avait imaginé, et son désir de se produire sur cette vaste scène par un ouvrage sérieux en était devenu plus énergique. Il ne se dissimulait pas les difficultés qu'il devait rencontrer pour la réalisation de ses vœux : « Je » manquais absolument, dit-il, des qualités » personnelles qu'il eût fallu posséder. » A peine avais-je appris assez de français » pour me faire comprendre : cette langue » m'inspirait des dégoûts invincibles. Je ne » me sentais aucune inclinaison pour les ma- » nières françaises, mais je me flattais d'im- » poser les miennes. » Dans les premiers temps de son séjour à Paris, lorsqu'il assistait à une représentation de l'Opéra, ce qui, du reste, était assez rare, il éprouvait une sorte de vertige par l'effet des voix et de l'orchestre ; mais, plus tard, il eut l'espoir, *la certitude même*, dit-il, qu'il emporterait la palme sur ses rivaux, lorsqu'un de ses ouvrages serait représenté sur cette scène magique.

Il y avait loin de là à l'arrangement de la musique d'un vaudeville pour un théâtre des boulevards : la misère obligea cependant l'auteur de *Tannhæuser* et de *Lohengrin* à subir cette humiliation. Il n'en recueillit pas même le bénéfice ; car il se trouva, je ne sais comment, que cette musique ne put servir. Alors il ne resta plus à Wagner qu'une ressource offerte par Schlesinger, à savoir, d'arranger, pour le violon et pour le cornet à pistons, la musique des opéras nouveaux. Il dut grincer les dents en faisant ce travail. Le dégoût qu'il en éprouvait détermina le bienveillant propriétaire de la *Gazette musicale* à lui proposer d'écrire des morceaux de fantaisie pour ce journal ; morceaux que traduisait de l'allemand en français une plume exercée. Wagner réussit mieux dans cette entreprise que dans ce qu'il avait fait précédemment à Paris. Deux nouvelles composées par lui se font remarquer par l'intérêt du sujet et par l'originalité de la forme. La première est le pèlerinage d'un jeune compositeur à Vienne, pour y voir Beethoven ; l'autre, un musicien étranger qui veut se faire connaître à Paris et qui meurt à la peine. Dans le premier de ces morceaux, Wagner avait pris pour sujet ses sentiments ; dans le second, sa personne même. Ces fantaisies furent lues avec intérêt.

Après deux années de séjour à Paris, passées en tentatives infructueuses, Wagner arriva enfin à la conviction que ses idées et les tendances de son goût n'y pouvaient réussir. Dès lors, une seule pensée le préoccupa : retourner en Allemagne et y faire représenter sur un grand théâtre, sur un *théâtre aulique*, suivant son expression, son *Rienzi*, qu'il avait achevé, et qui lui semblait alors la réalisation complète de l'idée qu'il poursuivait depuis sa première jeunesse. Il avait achevé aussi son poëme du *Hollandais volant* et s'était mis en relation avec son pays pour l'admission de ces ouvrages dans quelque grande capitale. La mauvaise fortune qui le poursuivait depuis longtemps vint à cesser tout à coup. Il reçut, à peu d'intervalle, des lettres de Dresde et de Berlin qui l'informaient de l'admission de *Rienzi* au théâtre de la première de ces villes et du *Hollandais volant* dans l'autre. Cependant une difficulté considérable l'arrêtait encore ; car pour s'éloigner de Paris et faire un long voyage, alors que les chemins de fer n'existaient pas, il fallait beaucoup d'argent, et Wagner n'en avait pas. Ce fut encore Schlesinger qui vint à son secours, en lui confiant l'arrangement de *la Reine de Chypre*, d'Halévy, pour le piano. Quelle que fût la répugnance du musicien-poëte pour des travaux de cette espèce, il accepta avec joie les propositions de l'éditeur, dans la vue d'une prompte délivrance de l'esclavage où Paris le retenait. Partir, arriver, entendre enfin ces productions qui avaient été le rêve de sa vie, telle était alors sa seule pensée : le reste n'était que le moyen. Une autre ressource plus immédiate qu'un long et fastidieux travail lui fut offerte dans le même temps par M. Léon Pillet, directeur de l'Opéra. Cet administrateur avait

besoin d'un sujet de drame pour le confier à M. Dietsch, son protégé. On lui avait parlé du *Hollandais volant* de Wagner : une négociation fut engagée pour qu'il le cédât en échange de quelques centaines de francs, sous la condition qu'il conserverait la propriété de son œuvre en Allemagne et que le titre serait changé à Paris. C'est ce même sujet qui, traité par M. Paul Fouché sous le titre du *Vaisseau fantôme*, a été joué à l'Opéra avec la musique de M. Dietsch. Wagner était donc libre : une ère nouvelle s'offrait à lui ; le temps des humiliations était passé ; celui du triomphe était venu. C'est dans cette pensée consolante qu'il s'éloigna de Paris, au commencement de 1842, après trois années de séjour qui n'avaient été pour lui qu'une longue torture.

Au moment où Wagner s'éloignait de Paris, son esprit était préoccupé d'un nouvel ouvrage dans lequel, ses tendances continuant à se caractériser, il se proposait de rompre d'une manière absolue avec les formes du drame musical de l'époque actuelle, et de placer l'art dans des conditions différentes. Le sujet de cet ouvrage lui avait été donné par la légende populaire et par la chanson de *Tannhœuser*. Ce Tannhœuser, d'une famille noble de Franconie, était un de ces trouvères allemands qui brillèrent dans les douzième et treizième siècles sous le nom de *Minnesingers*, qu'on traduit par ceux de *troubadours* et de *trouvères*, mais qui, littéralement, signifie *chanteurs amoureux*, parce que le sujet de leurs poésies chantées était souvent l'amour. Tannhœuser était bon chevalier, suivant la vieille chanson allemande :

« Der Tannhæuser was ein Ritter gut. »

Il cultivait avec un égal succès la poésie, la musique et fut un digne rival des Wolfram d'Eschenbach, de Walther de Vogelweide, de Rodolphe de Rothenbourg, d'Ulrich de Lichtenstein, en un mot des plus célèbres, si nous en jugeons par les seize chansons et ballades qui nous sont parvenues sous son nom. En 1207, Tannhæuser, ou Tannhauser, ou, enfin, Tanhüser, reçut, comme tous les poëtes-chanteurs de l'Allemagne, une invitation du landgrave de Thuringe pour prendre part au mémorable tournoi poétique ouvert par ce prince à son château de Wartbourg, près d'Eisenach. Point ne manqua au rendez-vous le *Minnesinger*. C'est ici que commence le sujet de l'opéra de Wagner. Il paraît que le chevalier avait trouvé en son chemin un des rares manuscrits des métamorphoses d'Ovide, et qu'il s'était épris d'une véritable passion pour les allégories du paganisme, particulièrement pour les galanteries de Vénus. Il chanta avec enthousiasme les délices que l'on goûte dans un lieu mystérieux nommé le *Venusberg*. Un cri d'indignation s'échappa de toutes les bouches, lorsqu'on entendit faire l'éloge de l'amour sensuel, au lieu de cet amour si pur, si platonique, dont étaient épris la plupart des minnesingers, pour des beautés qui n'existaient que dans leur imagination. Déclaré indigne du prix, Tannhæuser s'éloigna le cœur ulcéré. Cependant, le remords finit par y pénétrer, et le poëte se rendit à Rome pour y confesser ses fautes, dont il espérait l'absolution ; mais elle lui fut refusée. Désespéré, furieux, et n'espérant de joie que dans ce qui avait causé sa perte, Tannhæuser voua de nouveau son culte à la fausse divinité qui l'avait égaré. Il mourut dans l'impénitence finale et tomba au pouvoir du démon. Telle est la légende dont Richard Wagner s'empara comme sujet d'un drame musical dans lequel il se proposait de réaliser ses vues finales concernant l'opéra. Cette légende et la chanson populaire lui étaient tombées sous la main à Paris. Se dirigeant vers Dresde, où l'attendait la mise en scène de son *Rienzi*, il suivit la vallée de la Thuringe et passa près du château de Wartbourg, dont l'aspect donna plus de force au projet qu'il avait conçu. Dès ce moment, il élabora le sujet de Tannhæuser, et caressa son imagination de l'espoir d'un beau succès. Son retour en Allemagne était alors l'espoir de son avenir, comme l'avait été, trois ans auparavant, son arrivée à Paris. « Je foulais de nouveau, dit-il, le sol de ma patriotique et chaleureuse Allemagne. »

Arrivé dans la capitale de la Saxe, Wagner eut à s'occuper des répétitions de *Rienzi* ; il y trouva une satisfaction qu'il n'avait pas encore goûtée. L'intérêt que les chanteurs accordaient à son ouvrage, le zèle dont ils faisaient preuve dans l'étude de leurs rôles, et les éloges qu'ils lui décernaient, le remplissaient de joie. Enfin arriva le jour de la représentation, qui fut aussi celui du triomphe de l'artiste : le succès de l'opéra fut complet. Le public comprit-il ce qu'il applaudissait? Cela est au moins douteux, quoique les formes de la musique de *Rienzi* soient moins étrangères aux habitudes acquises que celles des autres ouvrages de Wagner. Beaucoup de personnes m'ont avoué, à Dresde, qu'il y avait eu pour elles un mouvement d'entraînement causé par l'étrangeté des déterminations de la pensée, qui leur avait paru annoncer un génie

créateur destiné à diriger l'art dans des voies nouvelles. Quoi qu'il en soit, cet heureux résultat eut, peu de jours après, des conséquences que l'artiste n'avait pas prévues et qui achevèrent la transformation de son existence, car le roi de Saxe le nomma son maître de chapelle et lui accorda un traitement considérable. « Eh quoi, dit-il, moi, naguère isolé, » abandonné, sans feu ni lieu, je me trouvais » tout à coup aimé, admiré, contemplé même » avec étonnement ! De plus, par l'effet de ce » succès, je trouvais une base solide et dura- » ble de bien-être de mon existence dans ma » nomination, aussi inattendue que surpre- » nante, de maître de la chapelle royale de » Saxe ! N'était-il pas naturel que je m'aban- » donnasse à de douces illusions, destinées » pourtant à être dissipées par un douloureux » réveil ? »

Tout le monde comprendra le sentiment exprimé dans ces phrases ; mais il est difficile d'accorder une raison bien saine à celui qui, après cette explosion conforme à la nature humaine, nous apprend qu'il eut une grande répugnance à accepter la position que la bonté du roi venait de lui accorder. Il y a sur cela deux pages d'incroyables divagations dans les *Communications* de M. Wagner *à ses amis* (pages 75 et 76). Quel que soit l'immense orgueil dans lequel se résume toute la personnalité de cet artiste, et dont les *Communications à ses amis* sont un monument si curieux, on a peine à se persuader la réalité de ses hésitations. Pour moi, je considère ces pages comme une préparation à des explications difficiles qui doivent venir plus loin sur certaines circonstances dans lesquelles l'auteur s'est trouvé. Quoi qu'il en soit, les amis auxquels il confia ses scrupules, dit-il, ne les comprirent pas. Plus sensés que lui, ils écartèrent ses objections et le décidèrent à accepter l'humiliation d'être heureux.

Le succès de *Rienzi* avait décidé la direction du théâtre de la cour de Dresde à mettre en scène *le Vaisseau fantastique,* appelé par Wagner *le Hollandais volant* (Der fliegende Hollander). L'ouvrage fut mis immédiatement à l'étude, bien que la composition du personnel chantant ne fût pas pour cet ouvrage ce que l'auteur aurait désiré. Le ténor chargé du rôle principal était, suivant lui, absolument insuffisant. Soit pour cette cause, ou pour toute autre, cette œuvre, à laquelle Wagner accordait ses prédilections, eut une chute complète, le 2 janvier 1843. Je n'ai pas besoin de dire que l'auteur ne vit dans cette chute qu'un défaut d'intelligence du public. Cependant ses amis les plus intimes n'essayèrent même pas de défendre son ouvrage; ils crurent lui rendre un service plus utile en effaçant le souvenir de cette défaite par une reprise brillante de *Rienzi*. On se rappelle que des arrangements avaient été faits par le compositeur avec le théâtre royal de Berlin pour la représentation de ce même *Hollandais volant ;* mais, après la chute de cet ouvrage au théâtre de Dresde, Wagner avait peu d'espoir qu'on voulût encore le mettre en scène dans la capitale de la Prusse ; toutefois il y fut représenté deux fois au commencement de 1844. L'exécution en fut satisfaisante, mais l'ouvrage ne put se soutenir au répertoire, bien que plusieurs morceaux eussent été applaudis, car la salle fut presque déserte à la seconde représentation. La critique ne parla guère que de l'excentricité des formes de la musique, et le peu de sympathie qu'elle montra pour cette musique eut sans doute une fâcheuse influence sur le public. Au milieu des chagrins que lui causait l'insuccès de son opéra, une consolation vint pourtant trouver le poëte-musicien : ce fut une lettre de Spohr, par laquelle ce vieux maître informait Wagner qu'il avait donné des soins à l'exécution de son *Hollandais volant*, au théâtre de Cassel, et l'encourageait à persévérer dans la voie qu'il s'était tracée.

Wagner attachait tant d'importance à la conception de son ouvrage et croyait si fermement à son succès, que la chute le jeta, pendant quelque temps, dans le découragement. Ses projets de gloire par la transformation du drame musical se trouvaient tout à coup renversés. Diverses circonstances vinrent ajouter à sa disposition d'esprit actuelle. A Hambourg, *Rienzi* n'avait pas réussi ; des copies autographes de ses deux opéras avaient été envoyées par Wagner aux directeurs de théâtres de quelques grandes villes : la plupart lui furent retournées, sans qu'on eût même, dit-il, ouvert les paquets. Enfin, l'artiste se trouvait dans une de ces phases, trop fréquentes dans la carrière des arts, où la route à parcourir présente plus d'écueils que de sentiers fleuris. Le ciseau du statuaire, les pinceaux du peintre, la plume du poëte et du musicien sont souvent foulés aux pieds comme d'indignes instruments de supplice. Cependant il y a au cœur de celui qui a foi en sa mission un besoin de produire qui, bientôt, guérit les blessures de l'amour-propre et ramène l'artiste à l'art qui, tour à tour, est l'objet de son culte et de ses malédictions. *Le véritable artiste,* disait Mé-

lui, *n'est jamais entièrement satisfait, si ce n'est de l'ouvrage qu'il va faire.* Mais si l'homme d'élite s'avoue les imperfections de son œuvre et se consume en efforts pour les éviter à l'avenir, il ne veut pas que d'autres les aperçoivent, encore moins qu'elles deviennent l'objet de manifestations humiliantes. Cette disposition d'esprit n'était pas celle de Wagner, car il était satisfait de ce qu'il produisait. S'il éprouvait du découragement, la cause n'en était pas dans un aveu tacite des défauts de son ouvrage, mais bien dans la conviction, ou que l'exécution n'en avait pas mis les beautés en relief, ou que le public était inhabile à le comprendre. Ses *communications à ses amis* ne laissent aucun doute à cet égard. Çà et là il rencontrait quelque enthousiaste qui, par penchant pour la nouveauté des formes, quelle qu'elle fût, l'encourageait à persévérer dans sa voie : celui-là seul lui paraissait digne de l'entendre. « A Berlin, dit-» il, où j'étais absolument inconnu, je reçus » de deux personnes qui m'étaient étrangères » et que l'impression produite par le *Hollan-» dais volant* avait amenées vers moi, la » première satisfaction complète qu'il m'eût » été donné de goûter, avec l'invitation de » continuer dans la direction particulière que » je m'étais tracée. Dès ce moment, je perdis » de plus en plus de vue le véritable public. » L'opinion de quelques hommes intelligents » prit chez moi la place de l'opinion de la » masse, qu'on ne peut jamais saisir, bien » qu'elle eût été l'objet de mes préoccupations » dans mes premiers essais, alors que mes » yeux n'étaient pas ouverts à la lumière. » L'intelligence de mon but me devint » de plus en plus lucide, et pour m'assurer » qu'elle serait partagée, je ne m'adressai » plus à cette masse qui n'avait aucun rap-» port avec moi, mais bien aux individualités » dont les dispositions et les sentiments » étaient analogues aux miens. Cette position » plus certaine, relativement à ceux qui de-» vaient recevoir mes communications, exerça » désormais une influence très importante sur » mon caractère d'artiste. »

Sorti enfin de l'accablement occasionné par la chute du *Hollandais volant*, Wagner voulut poursuivre sa mission de réformateur de l'opéra et revint à son sujet de *Tannhæuser*, dans la disposition d'esprit qu'il vient d'expliquer lui-même. La composition de cet ouvrage fut laborieuse et pénible; la santé de l'artiste en fut même altérée. Les médecins avaient jugé nécessaire qu'il allât aux bains de la Bohême et qu'il suspendît ses travaux : il s'y rendit en effet, mais il n'y suivit qu'à demi les prescriptions de la médecine ; car il y ébaucha le plan de son opéra *le Lohengrin*. De retour à Dresde, il fit commencer les répétitions de *Tannhæuser*. La direction du théâtre royal espérait beaucoup de cet opéra, et avait fait de grandes dépenses pour sa mise en scène. Les acteurs, le chœur et l'orchestre rivalisèrent de zèle, pour que l'exécution répondît à la pensée du poëte-musicien ; mais le résultat ne répondit pas aux espérances de succès qu'on avait conçues. Ici se trouve une des nombreuses contradictions qui remplissent la longue préface des œuvres dramatiques de Wagner. Il a dit tout à l'heure qu'il avait pris la résolution, en écrivant *Tannhæuser*, de ne plus s'occuper de l'effet à produire sur le public en masse et de ne chercher à satisfaire que quelques individualités dont les opinions sympathisaient avec les siennes : maintenant il avoue qu'il avait cru répondre, dans son ouvrage, aux tendances du goût de la population de Dresde; mais le public fut complétement trompé dans son attente : il sortit de la représentation en témoignant son mécontentement, et l'ouvrage ne put être joué que deux fois. « Je fus, dit Wagner, accablé de ce revers et » ne pus me dissimuler l'isolement dans le-» quel je me trouvais. Le petit nombre d'amis » qui sympathisaient de cœur avec moi se sen-» taient eux-mêmes découragés par un vif » sentiment de ma pénible situation. Une se-» maine s'écoula avant que la deuxième re-» présentation pût être donnée, parce que des » changements et des coupures avaient paru » nécessaires pour rendre plus facile l'intelli-» gence de l'ouvrage. Cette semaine eut pour » moi le poids d'une vie tout entière. Ce ne » fut pas la vanité blessée qui me frappa au » cœur, mais l'anéantissement absolu de » toutes mes illusions. *Il devint évident pour » moi, qu'avec le Tannhæuser, je ne m'étais » révélé qu'au petit nombre de mes amis in-» times, et non au public à qui je m'adres-» sais involontairement par la représenta-» tion de l'ouvrage.* Il ne me parut pas pos-» sible de concilier cette contradiction. » Les coupures, les changements qui avaient été faits dans l'intervalle de la première représentation à la deuxième, n'avaient produit aucune amélioration dans l'impression que faisait l'opéra sur le public : il fallut renoncer à le faire entendre une troisième fois. C'est alors seulement que Wagner fit les réflexions qu'on vient de lire. Je suppose que mes lecteurs con-

naissent déjà assez celui qui est l'objet de cette notice, pour être persuadés qu'il ne lui vint pas à l'esprit que, dans cette lutte prolongée avec le public, l'erreur pouvait être de son côté. Non : ce qu'il aurait fallu, c'eût été de lever le voile qui couvrait l'intelligence de la masse; mais comment l'espérer, placé comme il était en face de notre opéra actuel, sous l'empire de ses jouissances auditives et toutes sensuelles? Voilà, suivant l'auteur de *Tannhæuser*, où se trouvait toute la difficulté : pour lui, il était dans la bonne voie et créait le vrai, qui est le beau dramatique.

Nouvelle contradiction. Après avoir acquis la conviction de l'incapacité du public à comprendre et à goûter sa musique, il semble que Wagner va se renfermer dans ses fonctions de maître de chapelle et se borner à écrire pour le petit nombre de ses amis intimes et satisfaire aux lois de son organisation ; mais non, un autre soin le préoccupe, à savoir, de faire représenter le *Tannhæuser* sur les théâtres des grandes villes de l'Allemagne. « Je fis, » dit-il, des démarches pour la propagation de » mon opéra et jetai particulièrement les re» gards sur le théâtre de Berlin; mais je reçus » un refus formel de l'intendant des théâtres » royaux de Prusse. L'intendant général de la » musique de la cour paraissait mieux dis» posé : par son intermédiaire, je fis solliciter » le roi pour qu'il voulût bien s'intéresser à » l'exécution de mon ouvrage et demandai la » permission de lui dédier la partition de » *Tannhæuser*. Par la réponse, on me dit que » le roi n'acceptait jamais de dédicace d'un » ouvrage sans le connaître; mais qu'attendu » les obstacles qui s'opposaient à l'exécution » de mon opéra sur le théâtre de Berlin, on » pourrait le faire entendre au roi, si j'arran» geais quelques morceaux pour la musique » militaire, lesquels seraient joués à la pa» rade. Je ne pouvais être plus profondément » humilié, ni reconnaître avec plus de certi» tude quelle était ma véritable position. Dé» sormais toute publicité d'art avait cessé » pour moi. »

Après ces aveux, c'est une chose curieuse de voir l'auteur si peu favorisé du *Hollandais volant* et de *Tannhæuser* expliquer comment, au moment où ses sentiments recevaient de si rudes atteintes, il se remit immédiatement à la composition du *Lohengrin*. Sa séparation d'avec le public et le sentiment de son isolement furent, dit-il, la cause de l'excitation qu'il éprouva à se manifester à son entourage dans tout le développement de ses idées. Je passe la description qu'il fait du sujet de son nouvel opéra avec le langage amphigourique qui lui est familier. Près de trois années s'étaient écoulées entre la représentation du *Hollandais volant* et celle de *Tannhæuser*, car ce dernier opéra n'avait été joué pour la première fois que le 20 octobre 1845 : le *Lohengrin* ne fut terminé que dans les derniers jours de l'année 1847. L'ouvrage fut mis à l'étude au commencement de 1848; mais les événements qui survinrent bientôt après en empêchèrent la représentation.

La politique étant étrangère à ce livre, je crois devoir garder le silence sur la part que prit Wagner aux mouvements révolutionnaires dont Dresde fut le théâtre. Je me bornerai à dire qu'au moment de la réaction, cet artiste s'éloigna de la capitale de la Saxe et se réfugia à Zurich. Pendant les années 1849 et 1850, son nom ne retentit en Allemagne que par les essais tentés par Liszt sur le théâtre de Weimar, pour ramener l'attention publique sur les œuvres du musicien-poëte et pour en exalter la valeur. Une sorte d'agitation, causée par les représentations de *Tannhæuser* et de *Lohengrin* à Weimar, ayant succédé à l'oubli dans lequel leur auteur était tombé depuis les événements de 1848, Wagner jugea le moment favorable pour la publication de divers écrits relatifs à son système de drame musical, et, dans le courant de l'année 1852, il fit paraître, à Leipsick, ses trois poëmes d'opéra (*Le Hollandais volant, Tannhæuser* et *Lohengrin*), précédés de la préface de près de deux cents pages, à laquelle il a donné le titre de *Communications à ses amis* (Mittheilungen an seine Freunde), et le livre où sont exposées ses doctrines sur l'art, sous le titre d'*Opéra et drame* (1). J'ai donné une analyse de ces ouvrages dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (1852, nos 23, 24, 25, 26, 28, 30, 32) et ne crois pas devoir la répéter ici, à cause de son étendue. De l'époque de la publication de ces écrits date la curiosité qui se manifesta en Allemagne pour les drames en musique de Wagner. Tout un parti s'était organisé en faveur de ces œuvres monstrueuses : il se composait d'une certaine jeunesse ardente en paroles, qui déjà figure parmi les vieillards impuissants, de journalistes circonvenus et endoctrinés et de révolutionnaires amateurs. Tout ceux-là firent tant de bruit autour des productions dramatiques de leur idole, que l'attention publique s'éveilla. Les directeurs de

(1) *Oper und Drama*, Leipsick, J. J. Weber, 1852, 3 petits volumes in-16.

théâtre virent que le moment était favorable pour faire des recettes avec ces choses autrefois dédaignées, et *le Hollandais volant*, *Tannhæuser* et *Lohengrin* furent joués partout, particulièrement d'abord dans les villes de second ordre, où ces ouvrages eurent de nombreuses représentations. Quelques spectateurs admiraient de bonne foi cette musique qu'ils ne comprenaient pas; d'autres en éprouvaient beaucoup d'ennui ; mais les Allemands sont admirables par leur patience à s'ennuyer dans leurs spectacles, sans quitter la place. On parlait beaucoup de *Tannhæuser* et de *Lohengrin*, cela suffisait pour que tout le monde voulût les connaître. Aujourd'hui la curiosité est satisfaite et l'indifférence est venue. Cette musique, qui devait être celle de l'*avenir* est déjà celle du *passé*.

Pendant le séjour de Wagner à Zurich, il avait conçu le plan d'une sorte d'opéra monstre, dont la représentation durerait plusieurs journées. Le sujet est pris dans les *Niebelungen*. Il en a formé trois drames complets, c'est-à-dire une trilogie dont les trois parties ont reçu de lui les noms de *Rheingold*, *la Jeunesse de Siegfried* et *la Mort de Siegfried*. *Rheingold* a été publié en partition pour le piano (1). Il paraît que l'entier achèvement de l'œuvre fut suspendu pendant quelque temps, car, dans l'intervalle, Wagner écrivit un drame de *Tristan et Iseult* qu'il a voulu faire mettre en scène dans plusieurs villes, notamment à Vienne et à Dresde; mais les chanteurs ont déclaré, dans ces deux capitales, que la musique de cet ouvrage est inexécutable. Je ne connais pas cette musique, mais j'ai lu le livret, où il n'y a ni conception véritablement dramatique, ni art de la scène, ni bon sens, et le pis, c'est que rien n'est plus ennuyeux. Une analyse de *la Jeunesse de Siegfried*, publiée dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, par M. Paul Smith, a fait voir qu'il en est de même à l'égard de cette autre conception wagnerienne.

Le retentissement qu'avaient en Allemagne *Tannhæuser* et *Lohengrin* persuada à Wagner que le moment était venu pour lui de se faire connaître à Paris. Il y arriva, dans l'été de 1860, y trouva de zélés protecteurs dans l'aristocratie, et débuta avec adresse par des concerts, où il fit entendre quelques morceaux de ses drames que l'expérience lui avait signalés comme ceux qui avaient eu le meilleur accueil. Suivant l'usage à Paris, pour toute nouveauté dont on parle, ces concerts produisirent une certaine sensation, et il fut de mode parmi les femmes de se montrer favorable à une musique dont elles ne comprenaient pas une phrase. Grâce à cette espèce de succès et à une haute protection, l'administration de l'Opéra reçut l'ordre de mettre en scène *le Tannhæuser*, dont la première représentation fut donnée au mois de février 1861. Malheureusement pour Wagner, dont la rare intelligence et l'adresse ne peuvent être révoquées en doute, il en manqua cette fois; car il fit précéder la représentation de son ouvrage par la publication d'une lettre dans laquelle son orgueil colossal se montrait à découvert, et qui contenait toutes les impertinences contre les compositeurs les plus illustres dont il avait déjà rempli ses *Communications à ses amis*. Cette lettre révolta les artistes et les amateurs français; elle prépara les orages qui éclatèrent aux représentations de *Tannhæuser*. Rien de plus regrettable que ces scènes de scandale ou les éclats de rire, les huées et les sifflets ne permirent pas d'entendre l'ouvrage; car le résultat en fut que Wagner a le droit de dire que sa musique a été condamnée sans être connue. Si le parti qui s'éleva contre elle avait été mieux avisé, il aurait laissé aller tranquillement quelques représentations, tout aurait été bientôt fini, car le profond ennui attaché à toutes les conceptions de Wagner en aurait bientôt amené l'oubli. Toutefois, le ridicule dont les Parisiens ont couvert son œuvre n'a pas été sans influence sur l'opinion générale, car on a remarqué, depuis 1861, un abaissement sensible dans le mouvement wagnerien en Allemagne.

Parti de Paris, il se rendit en Russie et donna, à Pétersbourg ainsi qu'à Moscou, des concerts qui eurent une sorte de succès populaire lequel, toutefois, ne fut pas de longue durée. Madame la grande-duchesse Hélène, protectrice généreuse des artistes, et dont le goût en musique est porté vers les tentatives d'innovations, accueillit avec sa bienveillance accoutumée l'auteur de *Tannhæuser*, et le combla de ses bienfaits; mais l'empereur et la cour se tinrent sur la réserve à son égard. De retour en Allemagne, Wagner a vécu quelque temps à Vienne, où il donna des concerts et obtint la mise à l'étude de son opéra *Tristan et Iseult*; mais après plusieurs mois d'efforts infructueux pour une bonne exécution, les chanteurs du théâtre de la Porte de Carinthie déclarèrent l'ouvrage inexécutable et refusèrent de le chanter. Wagner dut retirer

(1) A Mayence, chez les frères Schott.

sa partition. Le bruit s'est répandu récemment que le jeune roi de Bavière, plein d'admiration pour ses œuvres, l'a nommé son premier maître de chapelle, l'a logé dans un palais, lui a assuré des avantages dont aucun compositeur n'a joui jusqu'à ce jour, et, enfin, lui fait élever une statue dans *Ludwig Strasse*, à Munich. Tout cela est plus facile que de faire arriver à la postérité la musique de *Lohengrin*, de *Tannhæuser* et du *Rheingold*.

Il est nécessaire de connaître le système de Wagner pour apprécier la valeur de ses œuvres : ce système ne peut être compris que par la lecture de ses écrits, dans leur ordre chronologique. Le premier a paru à Leipsick, en 1849, sous le titre *Art et révolution* (en allemand). Il s'y efforce d'établir, par des paradoxes insoutenables, ses opinions contre l'utilité de l'étude pour le développement des facultés de l'artiste. Dans l'année suivante, il publia, également à Leipsick, l'*Œuvre d'art de l'Avenir*. Il s'est défendu avec chaleur, à Paris, d'avoir eu la moindre part à l'expression *la musique de l'avenir*, dont ses partisans ont fait grand bruit et qui est devenue populaire : il n'avait cependant pu oublier cet écrit dans lequel il fut le premier à faire usage de cette désignation pour son œuvre propre. C'est dans ce même écrit qu'il pose les premières bases de ses théories, établies ensuite avec plus de développement dans son livre l'*Opéra et le Drame*, et enfin dans les *Communications à ses amis*, qui forment la préface de ses poëmes dramatiques. Quelle que soit son adresse à détourner le vrai sens des choses et des mots pour formuler sa doctrine de l'art, si toutefois cela peut s'appeler une doctrine, il n'a pas même eu l'approbation des partisans les plus dévoués de ses drames musicaux, et tous l'ont considérée comme dérivant d'un point de vue faux. On lui a fait aussi le reproche, avec beaucoup de raison, d'avoir faussé, dans ses écrits, la vérité de l'histoire de la musique, pour donner à son système une apparence de base historique. Pour ne pas donner trop de développement à cette notice, déjà bien longue, je me bornerai à la citation de quelques-uns de ses principes.

« L'ouvrage d'art absolu, c'est-à-dire l'ouvrage qui n'est lié ni au lieu, ni au temps, » et qui n'est pas destiné à certains hommes, » dans de certaines circonstances, pour être » compris, seulement par eux, cet ouvrage » est un non-sens, une chimère qui ne peut » exister que dans des rêves esthétiques. » (*Communications à ses amis*, page 10.) »

Une première et inévitable conséquence de cette maxime, c'est que les œuvres considérées comme des modèles de beauté, de perfection, ne doivent avoir qu'une existence momentanée, transitionnelle. Elles n'ont de valeur qu'au moment de leur création, et seulement comme manifestation de la puissance d'invention de leur auteur. Plus tard, *elles sont moins que rien, et leur valeur n'est tout au plus que celle du papier* (keinen Pfifferling werth ist, und hœchtens als das Papier : *ibid*, p. 15). Cette conséquence du principe, c'est Wagner lui-même qui la tire, la développe en quinze pages dans un style boursouflé : il choisit le *Don Juan* de Mozart comme un exemple à l'appui de sa thèse. La conclusion est que le respect, l'admiration des artistes et des connaisseurs pour certaines œuvres du génie sont des liens qui garrottent notre intelligence et l'empêchent de comprendre les créations hardies de notre temps. L'existence même du génie qui a produit ces œuvres est combattue par Wagner : c'est pourquoi il lui substitue *L'esprit mécontent de ce qui existe*. Son tempérament se révolte contre la réalité de cette faculté exceptionnelle, dont certains individus seraient doués par l'*arbitraire de Dieu ou de la nature* (sie nicht durch die Willkür Gottes oder der Natur in das Lebengewürfen werden)! La faculté de conception et d'invention, dit-il, n'est que le développement de la force vitale accordée à tous, et qu'il appelle *faculté communiste*. Si cette force vitale n'arrive à son développement que par exception, c'est qu'elle se détériore et s'étiole sous l'influence de la discipline ou de l'éducation. Celui qui a le bonheur d'échapper à cette délétère influence conserve l'intégrité de sa force vitale, d'où résulte sa faculté de conception : celui-là seul est capable des plus grandes choses. Tel est M. Wagner.

On voit, par ce qui précède, que, pour se mettre au point de vue favorable à la conception du drame musical de Wagner, il faut rompre avec les notions du beau absolu, du génie qui le réalise, de ses monuments et de la théorie esthétique qu'on en aurait déduite. Supposons pour un instant que ces résultats sont obtenus, et voyons si l'auteur de *Tannhæuser* et de *Lohengrin* atteint enfin sans obstacle le but vers lequel il se dirige. Hélas! non ; car s'il ne trouve pas en son chemin l'art du passé, il y rencontre celui du présent : *l'art de la mode*, comme il l'appelle ! Peut-être pensera-t-on que si cet art a des déterminaisons différentes de celles du passé, c'est qu'il s'est

trouvé des esprits mécontents qui ont fait de leur côté ce que Wagner fait du sien, et conséquemment qu'il doit y avoir sympathie entre eux? Mais, non : une différence radicale les sépare, ainsi qu'on va le voir. Les poëtes dramatiques et les compositeurs de l'époque actuelle, suivant l'opinion de Wagner, ont pour but unique l'art sensuel, c'est-à-dire qui vise à produire des sensations agréables, à plaire, à caresser les penchants de la multitude ignorante, tandis que lui songe à réformer cet art, sans se préoccuper du plaisir qu'y pourront prendre les gens de cour et la bourgeoisie. Cette différence de détermination provient de ce que la force vitale, qui se développe en faculté de conception, est composée de deux principes, dont un est masculin et l'autre féminin. Si le principe mâle domine dans le développement de la faculté de conception, on arrive à l'énergique, au grand, et l'on voit se produire *Rheingold*, *Lohengrin* et *Tannhæuser*. Mais par cela même que la conception est forte, elle reste obscure pour le vulgaire, et le temps seul peut initier celui-ci à l'intelligence de ses beautés vigoureuses. Si, au contraire, le principe féminin de la force vitale prend le dessus dans le développement de la faculté de conception, celle-ci n'arrive qu'au sensuel, aux émotions qui tiennent plus de la sensibilité (il veut dire du sentiment) que de l'intelligence, et l'on voit naître des compositions telles que *Guillaume Tell*, *Robert le Diable* et *les Huguenots*, *la Muette de Portici* et *la Juive*. Ces productions, faisant une large part à la sensibilité, aux affections de la multitude, sont dans le domaine de la mode, et diffèrent essentiellement des créations wagnériennes.

Ainsi qu'on le voit, Wagner n'admet comme principe producteur des œuvres de l'art que l'intelligence, en d'autres termes, la faculté de conception, parce qu'il en est lui-même abondamment pourvu ; quant à l'imagination, qui lui fait défaut, il n'en tient compte, bien qu'en son absence, l'*idée*, proprement dite, ne puisse se produire. Or, l'existence de l'art purement idéal de la musique, sans l'inspiration de l'idée, est une absurdité dont l'évidence est saisissante. Par l'intelligence, on parvient à la conception du plan de l'œuvre et on lui donne une forme déterminée, mais on ne peut créer l'idée qui se développe sous cette forme : celle-ci ne peut naître que de l'action simultanée du sentiment et de l'imagination. Si elle est véritablement belle, quel qu'en soit le caractère, elle sera saisie et sentie dans tous les temps, quoi qu'en dise l'auteur de *Tannhæuser*. Remarquons, d'ailleurs, qu'il y a une contradiction manifeste entre son affirmation que l'œuvre d'art n'est bonne que pour le temps où elle est faite, et sa prétention de travailler pour l'avenir. Ce qui ressort avec évidence de l'examen des théories de Wagner et de celui de ses partitions, c'est qu'il a eu conscience de sa force intellectuelle et de sa débilité sentimentale et imaginative. Toute son habileté, tous ses paradoxes n'ont eu pour objet que de dissimuler celle-ci.

WAGNER (CHARLES), pianiste et compositeur pour son instrument, né à Paris, le 11 octobre 1816, commença l'étude de la musique à l'âge de cinq ans. Admis au Conservatoire, le 21 août 1826, il y devint élève de Zimmerman, dont il avait reçu précédemment des leçons, et le premier prix de piano lui fut décerné au concours de 1827, à l'âge de douze ans. Toutefois il ne quitta pas cette école, car il étudia l'harmonie sous la direction de Dourlen, et obtint le second prix en 1830. Après huit années d'études au Conservatoire, il en sortit au mois de novembre 1834. Après s'être fait entendre avec succès dans les concerts, cet artiste s'est livré à l'enseignement et a publié environ vingt-cinq œuvres d'airs variés, de fantaisies et de mélanges pour le piano. En 1845, il s'est fixé à Mexico.

WAGNER (JOHANNA), aujourd'hui (1865) madame **JACHMANN**, cantatrice du théâtre royal de Berlin, est née le 13 octobre 1828, près de Hanovre, pendant un voyage de son père, Albert Wagner, autrefois professeur de chant à Wurzbourg, et plus tard régisseur du théâtre royal de Berlin. Dès l'âge de cinq ans, elle joua un rôle d'enfant, dans *les Joueurs*, d'Iffland, au théâtre de Wurzbourg. A dix ans, elle jouait des rôles de génie, au théâtre de féeries, alors en vogue. En 1841, mademoiselle Wagner eut son premier engagement au théâtre de la cour ducale de Bernbourg. Son premier rôle de quelque importance fut celui du page dans les *Huguenots*. Sa voix acquérant chaque jour plus d'ampleur, elle chanta ensuite la *Reine de Chypre* et le rôle d'*Elvire* dans *Don Juan*. Lorsque son oncle, Richard Wagner, eut été nommé maître de chapelle à Dresde, il la fit venir dans cette ville et obtint pour elle un engagement de trois ans, en 1844. De remarquables progrès se manifestèrent alors dans son talent dramatique, parce qu'elle prit madame Schrœder-Devrient pour modèle. Au commencement de 1846, elle fut envoyée à Paris par l'inten-

dance du théâtre royal, pour y prendre des leçons de chant de Manuel Garcia. Les conseils de ce maître et les occasions fréquentes qu'eut Johanna Wagner d'entendre les chanteurs du Théâtre Italien, mesdames Grisi, Persiani, l'excellent baryton Ronconi et Lablache, lui firent faire de rapides progrès. De retour à Dresde, dans l'automne de la même année, elle y fut accueillie avec beaucoup de faveur par le public. Au mois de mai 1849, elle alla donner des représentations à Hambourg, et y obtint de brillants succès. Ce fut alors qu'éclata, à Dresde, la révolution à laquelle son oncle prit part. Ne pouvant retourner dans cette capitale, où le théâtre était fermé, Johanna accepta un engagement à celui de Hambourg. Au printemps de 1850, elle alla donner des représentations au Théâtre royal de Berlin, où son succès eut tant d'éclat, qu'elle y fut immédiatement engagée à des conditions très-avantageuses. Elle y débuta, le 6 juin 1851, dans le rôle de *Fidès*, du *Prophète*. En 1853, elle obtint le titre de cantatrice de la cour, et dès ce moment elle fut considérée comme le plus beau talent dramatique de l'Allemagne. Le 2 mai 1859, elle a épousé le conseiller Jachmann, de Berlin; mais ce changement de position sociale ne lui a pas fait quitter la scène.

WAGNER. Plusieurs artistes de ce nom se sont fait connaître dans le domaine de la musique; mais les biographes allemands gardent le silence sur eux. Parmi ces musiciens, on remarque : 1° *Charles-Wilhelm-Louis Wagner*, *cantor* à Kirchbrüsselbach (Bavière), auteur d'un livre choral (*Choral-Buch*) pour quatre voix d'homme, à l'usage des temples protestants de la Bavière, des séminaires d'instituteurs, des gymnases, des sociétés de chant, etc., publié avec la collaboration de J.-F. Buck, *cantor* de la ville de Bayreuth; Bayreuth, 1839, in-4°. 2° *François Wagner*, directeur de musique à Schleitz, auteur d'un recueil de huit chants à quatre voix (*Acht vierstimmige Gesænge*), à l'usage des sociétés de chant, des écoles et des séminaires; Schleitz, Riebel, 1836, in-4°. 3° *Jacques Wagner*, professeur de musique à l'école des Ursulines d'Aix-la-Chapelle, auteur d'un recueil de chants chorals avec accompagnement d'orgue, intitulé *Der Jugend Morgentœne*; Aix-la-Chapelle, A. Mayer, 1833, in 4°. 4° *P.-J.-P. Wagner*, hautboïste distingué à Leipsick, vers 1825, auteur de plusieurs compositions pour son instrument, et particulièrement d'un *Andante et variations pour hautbois et orchestre*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° *Wilhelm Wagner*, virtuose clarinettiste à Munich, vers 1830, voyagea en Italie, puis se rendit en Russie, dans l'année 1837, et se fixa à Pétersbourg, où il se trouvait encore en 1851. Il a publié des thèmes variés pour clarinette et orchestre, et deux œuvres de duos pour deux clarinettes. 6° *Auguste Wagner*, professeur de chant et compositeur de *Lieder* à Kiel, en 1840. On a publié sous son nom des *Lieder* à voix seule avec piano, op. 1, 3, 4 et 5; Kiel et Berlin. 7° *Jean Wagner*, joueur de *Zither* à Munich, a publié divers ouvrages de sa composition pour cet instrument; à Munich, chez Falter, 1842.

WAISSELIUS (Matthieu), luthiste du seizième siècle, né à Bartstein, en Prusse, a publié de sa composition pour le luth : 1° *Tabulatura continens insignes et selectissimas quoque cantiones, quatuor, quinque et sex vocum, testudini aptatas, ut sunt : Præambula, phantasiæ, cantiones germanicæ, italicæ, gallicæ et latinæ, Passamesiæ Gagliardæ et Choreæ. Francofordiæ ad Viadrum* in officina Joannis Eichhorn, 1573, in-fol. 2° *Tabulatura, oder Lautenbuch allerley Küntslicher Præambula ausserlesener teutscher und polnischer Tæntze, Passamezen, etc., auff der Lauten zu schlagen* (Tablature ou livre de Luth contenant des préludes, danses allemandes et polonaises, passamèses, etc.). Francfort-sur-l'Oder, 1592, in-fol.

WALBERT (Jean), né à Nuremberg, le 19 décembre 1661, étudia à Altdorf et à Iéna, et obtint, en 1692, les places de *cantor* et de professeur à Altdorf, puis fut appelé dans sa ville natale, en 1703, pour y occuper les mêmes emplois à l'école de Saint-Sébald. Il y mourut le 12 juin 1727. On a de lui une collection de cantiques pour la communion intitulée : *Gott geheiligter Christen Tafelmusik, ein Communion-Liederbuch*. Nuremberg, 1718. La préface de cet ouvrage a été écrite par le prédicateur Jean Wülfers.

WALCH (Albert-Georges), professeur et recteur du gymnase de Schleusingen, mort le 5 janvier 1822, est auteur d'une dissertation intitulée : *Ueber den religiœsen Gesang der Christen* (Sur le chant religieux du chrétien), Schleusingen, 1800, in-4° de 8 pages.

WALCH (Jean-Henri), d'abord musicien de chambre au service de la cour de Saxe-Gotha, fut ensuite directeur du chœur de cette chapelle. Le 1er mars 1846, il obtint sa pension de retraite avec le titre de maître de chapelle. Cet artiste de mérite est mort à Gotha le 2 octobre 1855, à l'âge de 80 ans. Il a arrangé

en musique d'harmonie beaucoup de morceaux d'opéras modernes, et a publié plusieurs recueils de danses pour l'orchestre et pour divers instruments.

WALCKIERS (Eugène), flûtiste et compositeur, né à Avesne (Nord), en 1789, commença ses études musicales sous la direction d'un maître nommé *Marchand*, puis se rendit à Paris, où Tulou lui donna des leçons de son instrument : Reicha lui enseigna plus tard l'harmonie et la composition pratique. M. Walckiers a publié plus de cent œuvres pour son instrument avec accompagnement de piano et de quatuor, dont la plupart sur des fantaisies de thèmes d'opéras, de variations et des rondos ; Paris, Brandus ; Mayence, Schott. On connaît aussi de lui des concertinos et des quatuors pour flûte, violon, alto et violoncelle ; *ibid.*, ainsi que plusieurs œuvres de duos pour deux flûtes, et des duos pour flûte et piano, en collaboration avec Kalkbrenner.

WALD (Samuel-Théophile), professeur de philosophie et docteur en théologie, naquit à Breslau, le 17 octobre 1760. Après avoir achevé ses études à Halle, il fut nommé professeur de littérature grecque à Kœnigsberg en 1786, inspecteur du séminaire de la même ville en 1791, et enfin, en 1796, conseiller et membre du consistoire à Thorn, où il mourut en 1828. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque une dissertation académique intitulée : *Historiæ artis musicæ Specimen primum* ; Halle, 1781, in-4° de 24 pages. Je crois qu'il y a eu une deuxième édition de cet écrit en 1783. L'auteur y traite spécialement de la musique des Grecs.

WALDECK (François-Adam), né en 1743 à Fritzlar, près de Cassel, remplit pendant plusieurs années les fonctions de *cantor* et d'organiste de la cathédrale de Munster, et mourut en 1776, à l'âge de trente-trois ans. Il écrivit pour cette église des messes, des *Te Deum* et des motets, ainsi que des airs et des duos pour les drames et comédies représentés par les élèves du Gymnase. Il fit jouer dans cette ville deux opéras allemands de sa composition intitulés : 1° *Le Jour de noces ;* 2° *La Barque verte.* On connaît sous son nom une symphonie pour l'orchestre, des quatuors pour violon, et plusieurs autres ouvrages qui n'ont point été imprimés.

WALDENFELD (Henri de), musicien à Brunswick, vers 1840, a fait imprimer dans cette ville une petite méthode de flûte, chez Spehr, éditeur de cette ville.

WALDER (Jean-Jacques), né en 1730, à Unterwetzikau, dans le canton de Zurich en Suisse, fit ses études musicales sous la direction d'Egli et de Schmidlin, à l'école de Zurich. Fixé dans cette ville, il y fit exécuter, en 1779, la cantate de sa composition intitulée *Der letzte Menschen* (Le Dernier Homme), qui fut reçue avec applaudissements. En 1788, il publia une instruction concernant l'art du chant, sous le titre : *Anleitung zur Singkunst.* La cinquième édition de cet ouvrage a paru à Zurich, chez Gessner, en 1820, grand in-8°. Walder a mis en musique à 3 ou 4 voix, avec accompagnement de piano, les cantiques du poëte suisse Zullikofer, qui ont eu un brillant succès. Ce recueil a pour titre : *Sammlung christlicher Gesænge zum Gebrauche bey der Hauslichen*, etc. Zurich, 1791, grand in-8°. Précédemment Walder avait aussi publié sa cantate du *Dernier Homme,* en partition pour le piano. Zurich, 1779, in-4° ; et des chansons avec accompagnement de piano, *ibid.*, 1780, grand in-4°. Cet artiste mourut en 1827, laissant en manuscrit plusieurs compositions.

WALDHOER (Mathias), professeur de musique au gymnase de Kempten (Bavière), mort au mois de juillet 1856, s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages suivants : 1° *Theoretisch-Praktische Klavier-, Partitur-, Præludier- und Orgel-Schule, sowohl für Anfænger, als auch für schon grübtere Clavier- und Orgelspieler* (Méthode théorique et pratique de piano, d'accompagnement, d'art de préluder et d'orgue, etc.). Kempten, Kœsel, 1826-1828, trois parties in-fol. 2° *Neue Volksgesang-Schule oder gründliche Anleitung den Gesang, sowohl in den œffentlichen Schulen, als auch beim Privat-Unterrichte,* etc. (Nouvelle École de chant populaire, ou Introduction au chant, tant pour les écoles publiques que pour l'enseignement privé, etc.). Kempten, Kœsel, in-4° de quatre-vingt-dix pages. On connaît aussi sous le nom de Waldhœr des variations faciles pour le piano sur l'air allemand : *Du, du liegst mir am Herzen*, ibid.

WALDMANN (Joseph), professeur de musique au Collége des jésuites à Fribourg, vers 1840, est auteur d'un livre intitulé : *Harmonik oder volstændige heuristische Darstellung der Harmonielehre und des Generalbasses* (Harmonique, ou tableau complet de la science de l'harmonie et de la basse continue). Fribourg, Herder, in-8°.

WALDMÜLLER (Ferdinand), pianiste, né en Autriche, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville et a reçu des leçons

de Charles Czerny. En 1840, il était professeur de piano à Brême; il fit ensuite un voyage à Paris, où il se trouvait, en 1846, sans y être remarqué. Il retourna ensuite à Vienne. On a, sous le nom de cet artiste, un grand nombre de fantaisies sur des thèmes d'opéras, de nocturnes, de tarentelles, d'études de salon et de rondeaux, qui ont paru à Vienne, chez Mechetti, Haslinger, Witzendorf et autres éditeurs.

WALDNER (P.), savant suédois, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle et publia, à Upsal, en 1751, une dissertation *De Septem Artibus liberalibus*. Il y traite de la musique dans le huitième paragraphe.

WALE (Ghelekin ou Gérard De), musicien belge sur qui l'on n'a pas de renseignements jusqu'à ce jour, mais qui, d'après le style d'un morceau qui se trouve dans le manuscrit de la bibliothèque de Cambrai, n° 124, dut vivre vers le milieu du seizième siècle. Ce morceau est le motet à quatre voix *Dum penderet Petrus in Cruce*. M. de Coussemaker, qui a donné la description du manuscrit (1), a mis en partition la première partie de ce motet et l'a publiée (2), mais avec des fautes de tonalité (pages 27 et 30) et d'harmonie (p. 32).

WALKER (Jean). Sous ce nom, Forkel, copié par Gerber, Lichtenthal, Ch.-Ferd. Becker et autres, a cité des mémoires concernant diverses expériences sur le son qui appartiennent au mathématicien Jean Wallis. (*Voyez* ce nom).

WALKER (Jean), auteur d'un dictionnaire de la prononciation de la langue anglaise devenu célèbre et de plusieurs autres ouvrages estimés, naquit en 1732, dans un hameau de la paroisse de Friern-Barnet, fut quelque temps acteur, puis maître d'école, et mourut au mois de juillet 1807. Au nombre des livres qu'il a publiés, on trouve celui qui a pour titre : *The Melody of speaking delineated* (La mélodie du langage rendue sensible). Londres, Robinson, 1787, in-4°, dont la sixième édition parut en 1810, in-8°. Il en avait donné l'esquisse, dans une dissertation insérée, au mois de septembre 1787, dans le *Monthly Review*. Walker se propose dans cet ouvrage d'enseigner la déclamation par des signes visibles, comme ceux de la musique, et y donne des préceptes pour les modulations de la voix et l'expression des passions. (Voyez sur le même sujet les notices de *Josué Steele* et de *James Rush*.)

WALKER (Joseph-Cooper), littérateur, né à Dublin, au mois de novembre 1760, fit ses études à l'Université de cette ville, et occupa un emploi à la Trésorerie d'Irlande. Dès sa jeunesse il publia quelques essais littéraires qui le firent admettre, en 1785, au nombre des membres de l'Académie irlandaise. Ayant fait plus tard un voyage en Italie, il y obtint le titre d'académicien des Arcades de Rome. Le mauvais état de sa santé le conduisit en France dans l'espoir de s'y rétablir; mais il mourut peu de temps après, à Saint-Valery, le 12 avril 1810, à l'âge de quarante-neuf ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, il en est un rempli d'intérêt, non-seulement pour l'histoire de la musique des Irlandais, mais pour celle des anciens peuples du Nord, en général; ce livre a pour titre : *Historical Memoirs of the Irish Bards, interspersed with anecdotes and occasional observations on the Music of Ireland. Also, an historical and descriptive account of the musical instruments of the ancient Irish, and an appendix containing several biographical and other papers, with select irish Melodies* (Mémoires historiques des bardes irlandais, entremêlés d'anecdotes et d'observations concernant la musique de l'Irlande, et suivis d'une notice historique et descriptive des instruments de musique des anciens Irlandais, d'un appendice contenant des mémoires biographiques ou autres, et de mélodies irlandaises choisies). Dublin, de l'imprimerie de Luke White, et Londres, Payne, 1786, un volume in-4° de cent soixante-six pages, avec un appendice de cent vingt-quatre pages et des planches. L'appendice renferme : 1° Recherches concernant l'ancienne harpe irlandaise, par Édouard Ledwich, membre de la Société des antiquaires de Londres. 2° Lettre à Joseph-C. Walker sur le style de l'ancienne musique irlandaise, par le même. 3° Essai sur les accents poétiques et musicaux des Irlandais, par William Beauford, membre de la Société des antiquaires d'Irlande. 4° *Dissertazione del signor canonico Orazio Maccari (di Cortona), sopra un' antica statuetta di marmo rappresentante un suonator di cornamusa*, etc. Cette dissertation est extraite du septième volume des *Saggi di dissertazione accademiche, pubblicamente lette nella nobile Accademia etrusca dell' antichissima città di Cortona*. 5° Mémoires du barde Cormac-Comman, avec son portrait à l'âge de quatre-

(1) *Notice sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai*, pages 65-91.

(2) *Ibid.*, N° 11 des morceaux en partition.

vingt-trois ans, par Ralph Ouseley, de Limerick. 6° Mémoires du barde Turlough O'Carolan, par J.-C. Walker, déjà publiés en 1784. 7° Notice sur trois trompettes de bronze trouvées près de Cork. 8° Essai sur la construction et l'étendue de la harpe irlandaise, depuis son origine jusqu'aux temps modernes, par William Beauford. 9° Choix de mélodies irlandaises, contenant quinze morceaux.

WALKER (Eberhardt-Frédéric), facteur d'orgues à Kanstadt, dans le Wurtemberg, naquit dans cette petite ville vers le milieu du dix-huitième siècle, et apprit son art chez Fries, à Heilbronn. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de l'église de la Garnison à Louisbourg, terminé en 1790. 2° L'orgue de l'église de Kanstadt, achevé en 1793.

WALKER (Eberhardt-Frédéric), fils du précédent, né à Kanstadt, est un des meilleurs facteurs d'orgues de l'Allemagne. Élève de son père, il travailla dans sa ville natale jusqu'en 1820, époque où il s'est fixé à Louisbourg. Incessamment occupé du soin de perfectionner les diverses parties de l'orgue, il en a amélioré le mécanisme en le simplifiant, et par de nouvelles formes données aux tuyaux de plusieurs jeux, en a singulièrement augmenté le timbre et l'intensité. C'est ainsi qu'il a donné, dans ses instruments, une excellente qualité à la flûte traversière, à la clarinette et au hautbois. Ses flûtes ouvertes de 32 pieds ont une égale puissance dans toute leur étendue, et jusque dans les notes les plus graves. Le premier grand instrument qui a rendu la réputation de M. Walker européenne est l'orgue de Saint-Paul, à Francfort-sur-le-Mein, composé de 74 jeux, dont deux 32 pieds ouvert et bouché, 3 claviers à la main, et pédale double. Depuis qu'il l'a terminé, M. Walker en a construit trente autres, parmi lesquelles on remarque : 1° L'orgue de 16 pieds et 2 claviers, de Tubingue. 2° Celui de Reutlingen, *idem*. 3° Celui de l'église Saint-Michel à Halle, en Saxe. 4° L'orgue de l'église de la cour à Stuttgard, composé de 24 jeux. 5° Le grand orgue de Saint-Pierre, à Pétersbourg, composé de 65 jeux. 6° Celui de Saint-Olaus, à Reval, en Russie, commposé de 68 jeux, dont un 32 pieds ouvert, 3 claviers et pédale double.

WALKIERS (Eugène). Voyez **WALCKIERS**.

WALLACE (William-Vincent), compositeur, né en 1815, à Waterford, en Irlande, est fils d'un chef de musique militaire qui était en garnison dans cette ville. La première instruction musicale fut donnée au jeune Wallace par son père. A l'âge de 15 ans il se rendit à Dublin, où il continua ses études de piano, de violon et de clarinette. D'abord employé comme violoniste à l'orchestre du théâtre de cette ville, il fut ensuite chargé de la direction de celui de la Société philharmonique. A la suite d'une maladie grave dont il fut atteint à l'âge de 18 ans, les médecins lui conseillèrent de faire un long voyage maritime. Il se rendit en Australie, et y donna des concerts dont les produits furent considérables. Après un séjour d'environ six mois dans cette contrée, il visita la terre de Van Diemen, la Nouvelle-Zélande, les Indes orientales et occidentales, Valparaiso, Mexico et les États-Unis d'Amérique, donnant partout des concerts, et vivant même chez les sauvages. Dans les années 1841 et 1842, il fut directeur de musique du théâtre italien de Mexico. Depuis 1843 jusqu'en 1853, il vécut à New-York ; mais dans l'intervalle, il fit, en 1846, un voyage en Angleterre, à Vienne et en Belgique. Ce fut dans cette même année 1846 que Wallace écrivit, pour le théâtre de Covent-Garden, à Londres, *Maritana*, opéra romantique dans lequel il y a quelques bons morceaux et qui a réussi sur cette scène comme à Vienne. En 1847, il a donné, dans les mêmes villes, et avec succès, *Mathilde de Hongrie*. Les partitions de ces ouvrages, réduites pour le piano, ont été publiées à Londres, chez Cramer, Beale et C^e^. Un long intervalle s'est écoulé avant que Wallace écrivît de nouveau pour l'opéra, car ce ne fut qu'en 1860 qu'il fit représenter, au théâtre royal anglais un opéra en trois actes intitulé *Luzinne*, qui obtint un brillant succès. Au mois de mars 1861, il donna, au théâtre de la reine, *Amber Witch*, qui fut chaleureusement applaudi, et, au mois de novembre 1862, il fit jouer *Love's Triumph* (Le triomphe de l'amour), qui réussit également. Wallace a publié pour le piano un grand nombre de nocturnes, de valses, d'études et d'autres pièces légères. On connaît aussi de lui pour le chant des trios, des duos, des mélodies à voix seule et des ballades avec accompagnement de piano.

WALLBRIDGE (A.), amateur de musique à Londres, s'est fait connaître par un nouveau système de notation de la musique dont il est inventeur et dont il a donné une description qui a pour titre : *The Sequential System of Musical notation, an entirely new Method of writing Music in strict conformity with nature and essentially free from all absurdity and intricacy; with explanatory plates*. (Le Système méthodique de la notation

musicale; méthode entièrement nouvelle pour écrire la musique, en rapport exact avec la nature, et essentiellement débarrassé de toutes les absurdités et difficultés, avec des planches explicatives). Londres, 1844, in-4°. Ce système, comme tous ceux du même genre, n'a excité aucun intérêt et a été oublié aussitôt que publié.

WALLER (......), musicien allemand, né à Manheim, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait représenter, en 1795, l'opéra de sa composition intitulé : *Die Spiegelritter* (Le Chevalier du Miroir). On n'a pas d'autres renseignements sur cet artiste, qui n'est pas mentionné par les biographes allemands.

WALLERIUS (H.), savant suédois, vécut à la fin du dix-septième siècle. Il est auteur de deux dissertations relatives à la musique, intitulées : 1° *De Sono dissertatio*. Upsal, 1674. 2° *De Modis musicis dissertatio*. Ibid, 1686.

WALLERIUS (Georges), né dans le comté de Necke, en Sudermanie, vers 1680, fit ses études à Upsal, et y publia une dissertation qui a pour titre : *De antiqua et medii ævi Musica*. Upsal, 1706, in-12 de 106 pages. Une autre dissertation intitulée : *De Instrumentis musicis* a été lue par lui à l'Académie d'Upsal, et imprimée dans cette ville en 1717, in-12.

WALLERSTEIN (Antoine), virtuose violoniste, pianiste et compositeur, est né à Dresde en 1812. Dès l'âge de dix-huit ans, il fut musicien de la chapelle royale de Saxe. En 1832, il entra dans la chapelle royale à Hanovre et y fut attaché pendant plus de vingt ans. En 1858, il était retiré à Dresde et y vivait sans emploi. On a gravé de sa composition : Variations pour violon et orchestre, op. 2; Leipsick, Hofmeister; Variations brillantes sur un thème original pour piano, op. 3; *ibid.*; Six valses brillantes pour le piano, op. 4. Dresde, C.-F. Mœser. Wallerstein s'est fait particulièrement connaître comme compositeur de valses et de polkas pour l'orchestre et pour le piano : il en a publié environ 30 recueils. On a aussi de lui quelques *Lieder* à voix seule avec piano.

WALLIN (Georges), ecclésiastique suédois, naquit en 1686, à Gefle (*Gevalia*), sur le golfe de Bothnie (1). Après avoir achevé ses études à Upsal, il parcourut une partie de l'Europe pour augmenter ses connaissances, s'arrêta quelques temps à Wittenberg, fut professeur à l'Université d'Upsal, puis surintendant ecclésiastique de la Gothie, et enfin évêque de Gothenbourg, où il mourut en 1760. Parmi les écrits de ce savant, on remarque : *De Prudentia in cantionibus ecclesiasticis adhibenda*. Wittenberg, 1723, in-4°.

WALLIS (Jean), illustre mathématicien anglais, naquit, le 23 novembre 1616, à Ashford. Fils d'un ecclésiastique anglican, il demeura orphelin à l'âge de six ans, et fut placé dans une école d'Ashford pour y faire ses premières études, puis il suivit les cours du Collége de Felstad, dans le comté d'Essex, et, enfin, il entra à l'Université de Cambridge, où il acquit une connaissance profonde des langues hébraïque, grecque et latine, de la théologie, et des diverses branches de la philosophie. Admis dans les ordres, il occupa différentes positions ecclésiastiques, et fut chargé d'enseigner la géométrie à l'Université d'Oxford. Ce savant mourut à Londres, le 28 octobre 1703, dans sa quatre-vingt-huitième année. L'histoire de ses travaux importants dans les sciences mathématiques n'appartient point à cette notice : il n'y est mentionné que pour ses ouvrages relatifs à la musique, dont voici la liste : *Tractatus elenchticus adversus Marci Meibomii dialogum de proportionibus*. Oxford, 1657, in-4°. Cette réfutation du traité des proportions de Meibom est dédiée à lord Brouncker, et précédée d'une savante préface concernant les équations cubiques. Wallis fit réimprimer cet ouvrage en 1663, in-4°, puis dans le premier volume de ses œuvres mathématiques, p. 257-290. (*Voyez* sur cet ouvrage la notice de Meibom.) 2° *Claudii Ptolemæi harmonicorum libri tres, ex cod. mss. undecim, nunc primum græce editus*. Oxonii, e theatro Sheldoniano, 1682, 1 vol. in-4°. Ainsi qu'on le voit par le titre, le texte grec du traité des harmoniques de Ptolémée n'avait jamais été imprimé avant que Wallis en donnât cette édition, qui est correcte et accompagnée de notes instructives et d'une version latine beaucoup meilleure que celle de Gogavin (*voy.* ce nom). Le volume est terminé par une savante dissertation : *De Veterum Harmonica ad hodiernam comparata* (pages 281-328). Wallis s'y prononce contre l'opinion de ceux qui pensent que les anciens ont fait usage de l'harmonie simultanée des sons. Il ne s'est trompé d'une manière grave que dans la traduction qu'il donne des modes grecs au second livre de Ptolémée, n'ayant pas vu que les sept modes de cet auteur ne sont qu'une seule échelle prise à ses différents degrés. Le traité de Ptolémée, avec la version, les notes et l'ap-

(1) Forkel, Gerber et leurs copistes ont confondu ce savant avec Georges Wallin, son père, né à Hernœsand, en 1644, et mort en 1723, évêque de cette ville.

pendice contenant la dissertation, a été réimprimé dans le troisième volume de la collection des œuvres mathématiques de Wallis publiée sous ce titre : *Johannis Wallis S. T. D. geometriæ professoris Saviliani in celeberrima Academia Oxoniensi, opera mathematica*. Oxoniæ, e theatro Sheldoniano, 1693-1699, 3 vol. in-fol., avec un quatrième volume contenant les œuvres mêlées. 3° *Porphirii in harmonica Ptolemæi commentarius. Nunc primum ex cod. mss. (græce et latine) editus*. Ce commentaire de Porphyre sur les harmoniques de Ptolémée, dont Wallis a donné la seule version latine connue, est dans le troisième volume de ses œuvres mathématiques (p. 187-355). 4° *Manuelis Bryennii harmonica, ex cod. mss. nunc primum edita*. Cette édition des Harmoniques de Manuel Bryenne, en trois livres, est aussi la seule qui existe ; Wallis y a joint une version latine et quelques notes. On la trouve dans le troisième volume des œuvres mathématiques (p. 357-508). Les autres ouvrages de Wallis relatifs à la musique ou à l'acoustique sont des mémoires ou dissertations insérés dans les *Transactions philosophiques*. En voici la liste : 1° *On the Trembling of consonant strings* (ann. 1677, p. 380). 2° *Observations concerning the Swiftness of sound* (année 1672). Il y a aussi des exemplaires tirés à part de cette dissertation portant la date de Londres, 1672, in-4°. 3° *Some Experiments and Observations concerning the sounds* (ann. 1697, p. 455). 4° *On the Division of the Monochord, or section of the musical canon* (ann. 1698, p. 287). 5° *On the Imperfection of an organ* (ann. 1698, p. 249). 6° *On the strange Effects of Music in former times* (ann. 1698, p. 303). On a aussi des remarques étendues de Wallis sur le mémoire de Salmon intitulé : *A Proposal to perform Music in perfect and mathematical proportions*. Londres, 1688, in-4°.

WALLISER (Christophe-Thomas), professeur du Collége de Strasbourg et directeur de musique de la cathédrale et de l'université, depuis 1599, était né dans cette ville, et y mourut le 26 avril 1648. On a de lui un traité de musique intitulé : *Musicæ Figuralis Præcepta brevia, facili ac perspicua methodo conscripta, et ad captum tyronum accommodata : quibus præter exempla, præceptorum usum demonstrantia, accessit centuria exemplorum fugarumque, ut vocant, 2, 3, 4, 5, 6 et plurium vocum, in tres classes distributa : ac in gratiam et usum classicæ juventutis scholæ Argentoratensis elaborata*. Argentorati, 1611, in-4° de 18 feuilles. La première partie de cet ouvrage traite des éléments de la musique ; la deuxième renferme les exemples, qui sont tous fugués, c'est-à-dire en canons, dont une partie sans paroles pour des exercices de solfége, et les autres avec texte. Walliser s'est fait connaître aussi comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Chorus Nubium ex Aristophanis comœdia ad æquales compositus ; et Chori musici novi Eliæ dramati sacro-tragico accommodati*. Strasbourg, 1613. 2° *Chori Musici novi harmoniis 4, 5 et 6 vocum numeris exornat, et in Charicleis tragico-comœdia, in Argentoratensis Academiæ theatro exhibita, interpositi*. Strasbourg, 1641. Ces chœurs ont été composés pour les pièces représentées par les étudiants de l'Université de Strasbourg. 3° *Catecheticæ Cantiones Odæque spirituales ; Hymni et Cantica præcipuorum totius anni festorum et Madrigalia*. Strasbourg, 1611. 4° *Sacræ Modulationes in festum Nativitatis Christi, quinis vocibus elaboratæ*. Ibid., 1613. 5° *Kirchengesænge oder Psalmen Davids, nicht allein una voce, sondern auch mit Instrumenten von 4, 5 bis und 6 Stimmen* (Chant d'église ou Psaumes de David, non-seulement à voix seule, mais aussi avec des instruments à 4, 5 et 6 parties). Strasbourg, 1614. 6° *Ecclesiodiæ novæ, das ist Kirchengesænge, etc., 4, 5, 6 und 7 Stimmen* (Motets à 4, 5, 6 et 7 voix). Strasbourg, 1625. 7° *Herrn Wilhelms Salusten von Bartas Triumph des Glaubens*, etc. (Le Triomphe de la foi, par Guillaume Salluste du Bartas, traduit en allemand, et mis en musique, etc.). Strasbourg, 1627, in-4° de 10 feuilles.

WALSINGHAM (Thomas de), historien anglais et continuateur de Mathieu Pâris, naquit dans le comté de Norfolk et fut bénédictin au monastère de Saint-Albans, vers l'an 1440, sous le règne de Henri VI. Outre ses histoires d'Angleterre et de Normandie, il a laissé un traité de musique intitulé : *Regulæ Magistri Thomæ Walsingham de Figuris compositis et non compositis, et de cantu perfecto et imperfecto*. A l'époque où Hawkins écrivait son histoire de la musique, cet ouvrage existait en manuscrit dans la bibliothèque du comte de Shelburn ; il se trouve encore vraisemblablement dans sa famille. Une copie de ce traité se trouve au Muséum britannique, n° 105 du catalogue de musique dans un volume connu, en Angleterre, sous le nom de *Manuscrit de Waltham Holy Cross Abbey*, et qui contient beaucoup d'extraits d'autres traités de musi-

que faits par un moine nommé *John Wylde*.

WALTER (IGNACE), né en 1758, à Radowitz, en Bohême, fut conduit à Vienne dans sa jeunesse, y étudia la musique, et devint élève de Starzer, maître de chapelle. Après avoir appris, sous la direction de ce maître, l'art du chant et le contrepoint, il reçut un engagement pour le théâtre de la cour, en 1779, et s'y fit remarquer par la beauté de sa voix de ténor et par l'expression de son chant dramatique. En 1783, il était au théâtre de Prague, puis il chanta, à Riga, et entra, en 1789, au service de l'électeur de Mayence. Les troubles de la guerre ayant obligé l'électeur à s'éloigner de cette ville, en 1793, Walter entra dans la troupe d'Opéra dirigée par Grossmann, et chanta à Halle et à Brême. Après la mort de ce directeur, il se chargea lui-même de l'entreprise du théâtre de Francfort avec la même troupe, puis il se rendit à Ratisbonne, en 1804, et y donna des représentations pendant plus de dix années. Il mourut dans cette ville à l'âge d'environ soixante-dix ans. Walter a été considéré comme un des meilleurs chanteurs du théâtre allemand. Il était aussi compositeur, et les ouvrages qu'il a écrits pour le théâtre y ont eu du succès. Au nombre de ses opéras, on remarque : 1° *Le Marchand de Smyrne*. 2° *Le Moulin du Diable*. 3° *Fünf und zwanzig tausend Gulden* (Vingt-cinq mille florins). 4° *Le Comte de Waltron*. 5° *Le Breuvage de l'immortalité*. 6° *Le Chevalier du Miroir*. 7° *Les Bergers des Alpes*. 8° *La Méchante Femme*, en 1795. 9° *Le Docteur Faust*, en 1797. 10° *La Venaison*, en 1799. 11° *Le Château de plaisance du Diable*. 12° *Le Droit du plus fort*. Walther a écrit aussi une cantate pour le couronnement de l'empereur Léopold, en 1791, une cantate pour la paix et d'autres morceaux de circonstance, six messes, six motets, une cantate de Noël et plusieurs œuvres de musique de harpe, entre autres, un quatuor pour harpe, flûte, violon et violoncelle, op. 9, publié à Brunswick, chez Spehr.

WALTER (GEORGES-ANTOINE), violoniste allemand, se fixa à Paris, vers 1785, et y devint élève de Kreutzer. En 1792, il fut engagé, comme premier chef d'orchestre, au théâtre de Rouen ; il en remplissait encore les fonctions en 1801 ; mais j'ignore ce qu'il est devenu depuis cette époque. On a gravé de sa composition : 1° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1 et 2, Paris, Naderman ; op. 5, 7, Paris, Pleyel. 2° Trois trios pour deux violons, livres I, II, III, Paris, Sieber ; livre IV, Paris, Schlesinger ; livres V, VI, Paris, Naderman ; livres VII, VIII, Paris, Sieber ; op. 14, Paris, Pleyel. 4° Six sonates pour violon et basse, op. 24, Paris, Porro.

WALTER (ALBERT), clarinettiste et compositeur, né à Coblence, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, se rendit jeune à Paris, et entra à l'orchestre du théâtre Montansier, en qualité de seconde clarinette, puis devint première clarinette du même théâtre, en 1798. A l'époque de la formation de la garde des consuls, il y obtint un emploi de première clarinette ; en 1805, il fut nommé sous-chef de musique des chasseurs de la garde impériale. Après la restauration, il vécut à Paris sans emploi, travaillant à des arrangements de musique pour divers instruments, à la solde des éditeurs. Je le crois mort depuis plusieurs années. On a gravé de sa composition : 1° Symphonie concertante pour deux clarinettes et orchestre, Paris, Pleyel. 2° Six quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 27. *Ibid.* 3° Pots-pourris pour deux clarinettes, nos 1, 2, 3. *Ibid.* 4° Airs variés pour deux clarinettes. *Ibid.* 5° Valses pour clarinette seule, livres I, II. *Ibid.* 6° Duos pour deux flûtes, op. 22, Paris, Porro. 7° Six duos faciles pour flûte et violon. Paris, Pleyel. 8° Airs variés pour flûte, Paris, Sieber.

WALTER (A.), professeur de piano à Bamberg, est auteur d'une méthode de piano en dialogue, intitulée : *Elementarwerk für pianofortespieler*, etc., Bamberg, 1823.

WALTER ODINGTON. *Voy.* **ODINGTON** (WALTER).

WALTER (AUGUSTE), compositeur, né à Stuttgard, en 1821, fit ses études musicales pour le violon et pour l'harmonie sous la direction de Molique ; puis il se rendit à Vienne et reçut des leçons de contrepoint de Simon Sechter. En 1846, il a été appelé à Bâle, en qualité de directeur de musique. Il occupe encore cette position (1864) et s'y est fait estimer par son mérite comme professeur. Les compositions connues de cet artiste sont : 1° Une symphonie à grand orchestre ; 2° un *ottetto* pour des instruments à cordes et à vent ; 3° trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle ; 4° des *Lieder* pour une et plusieurs voix.

WALTHER (HANS OU JEAN), un des plus anciens compositeurs de chant choral pour le culte réformé, était maître de chapelle à Torgau, lorsque Luther, qui connaissait son mérite, le fit venir à Wittenberg, en 1524, pour appliquer aux prières et cantiques de la nou-

velle église quelques-uns des chants du culte catholique, et pour composer de nouvelles mélodies sur d'autres parties de l'office, afin d'en former la messe allemande. Après avoir achevé son travail, Walther retourna à Torgau, et présenta au prince Maurice de Saxe, en passant à Dresde, une copie de cette messe, par ordre de Luther. Peu de temps après, ce prince nomma Walther son maître de chapelle, et prit à sa solde tout le chœur qu'il dirigeait. Ce chœur était composé de dix-huit chanteurs et de douze jeunes garçons. Walther occupait encore cette position en 1552. L'année de sa mort n'est pas connue; mais on croit généralement qu'il décéda en 1555. Il n'avait pas seulement réglé le chant de la messe allemande, mais il avait composé beaucoup de mélodies pour les cantiques nouveaux; il fut aussi le premier qui mit tout le chant de l'Église réformée à 4, 5 et 6 parties. Voici les titres des ouvrages et recueils qui ont été publiés sous son nom, ou auxquels il a pris part : 1° *Deutsche Messe und ordnung Gottis Dienst*, in-4° de vingt-quatre feuilles notées en grosses notes chorales allemandes. Au bas du dernier feuillet, on lit : *Gedruckt zu Wittenberg* M. D. XXVI. Il y a une autre édition de la messe allemande, imprimée en caractères de musique plus petits, en vingt feuillets in-4°, avec la date M. D. XXVI, mais sans nom de lieu. Il paraît qu'il y a aussi une édition de cette messe publiée à Wittenberg, en 1524; mais je ne la connais pas. 2° *Geystliche Gesangbuchlein, erstlich zu Wittenberg und volgend durch Peter Schœffern getruckt im Jar* (sic) M. D. XXC. Cette première édition des chants de l'Église réformée, à quatre et cinq voix, contient quarante-trois chants. La préface est de Luther. Les voix sont le *discant*, l'*alto*, le *ténor*, la *basse* et le *vagans*, qui n'est point employé dans toutes les pièces. A la dernière page de la partie d'*alto*, on lit ces mots : *Auctore Joanne Walthero*. 3° *Wittenbergisch teutsch geistlich Gesangbuchlein mit 4 und 5 Stimmen, durch Johann Walthern, Churfürstlichen von Sachsen Sangermeistern, auss neue mit Vleiss corrigirt, und mit vielen schœnen Liedern gebessert und gemehret* (Petit livre de chant spirituel allemand de Wittenberg à quatre et cinq voix, etc.). Wittenberg, chez Georges Rhaw, 1544, in-4° oblong. Ce recueil contient en tout soixante-trois mélodies de cantiques allemands, dont trente-deux à quatre voix, vingt à cinq voix, onze à six, et trente-sept hymnes en langue latine, à quatre et cinq voix, dont quelques-uns en canons à la quinte et à la quarte, suivis de trois hymnes à six voix. 3° *Wittenbergische deutsche geistliches Gesangbuch, mit 4 Stimmen, durch Joh. Walthern auss neu corrigirt und vermehrt*. Wittenberg, 1551, in-4°. Ce recueil contient tout le chant de l'Église réformée à quatre voix, écrit d'une manière plus simple, pour l'harmonie, que le recueil précédent. Quelques-uns des cantiques de ce recueil ont été arrangés pour l'orgue par Jacques Paix, et publiés dans son *Orgeltabulaturbuch* (voyez PAIX). 4° *Ein news Christlichs Lied, dadurch Deutschland zur Busse vermanet, Vierstimmig gemacht durch Johann Walter* (sic). Wittenberg, durch Georgen Rhawen erben, 1561, in-4° obl. 5° *Das Christlich Kinderlied D. Martini Lutheri :* Erhalt uns, Herr, bey deinem Wort, *auffs new in sechs Stimmen gesetzt und mit etlichen schœnen christlichen Texten, lateinischen und teutschen Gesangen gemehrt durch Johann Walthern den Eltern*, etc. (Le Cantique chrétien du docteur Martin Luther pour les enfants : *Soutiens-nous par ta parole, Seigneur*, mis nouvellement à six voix, etc., par *Jean Walther l'ancien*, etc.), Wittenberg, Jean Schwertel, 1566, in-4°. La désignation d'*ancien* jointe au nom de Walther, semble indiquer qu'il y avait, vers 1566, un autre maître de chapelle ou compositeur du même nom. 6° *Cantio 7 vocum in laudem Dei, omnipotentis et Evangelii ejus, quod sub Joanne Friderico Duci Saxoniæ Electori per doctorum Martinum Lutherum et Philippum Melanchtonum è tenebris in lucem erectum ac propagatum est. Wittenbergæ apud Georgium Rhaw*, in-4° (sans date); c'est le chant du *Te Deum* mis en harmonie à sept voix. 7° *Lob und Preiss der lœblichen Kunst Musica* (Éloge et glorification du louable art de la musique), Wittenberg, 1538, in-4°. Cette pièce, écrite en vers allemands, n'est citée que par Gerber; Godefroid Walther, Forkel, Lichtenthal et Ferd. Becker n'en disent rien; cependant les indications de Gerber sont si précises, qu'on ne peut révoquer en doute l'existence de l'ouvrage.

WALTHER (MICHEL), docteur et professeur de théologie à Wittenberg, naquit, le 5 mars 1638, à Aurich, dans l'Ost-Frise (1), et mourut à Wittenberg, le 21 janvier 1692. Il était fils de Michel Walther, savant théologien, né à Nuremberg, en 1595. On a de Michel

(1) Weiss dit, dans la *Biographie universelle* des frères Michaud, que Walther naquit à Embden; c'est une erreur.

Walther fils une dissertation intitulée : *De Harmonia musica*, Witebergæ, 1679, in-4°.

WALTHER (Jean-Jacques), inventeur remarquable dans l'art de jouer du violon, né en 1650, à Witterda, village près d'Erfurt, fut d'abord domestique d'un seigneur polonais. On ignore qui fut son maître de musique et de violon, et si son éducation musicale fut faite dans la maison de son maître. Plus tard, il entra au service de l'électeur de Saxe, en qualité de violoniste de la chambre, et en dernier lieu, il eut le titre singulier de *secrétaire italien* de la cour électorale de Mayence. Il occupait encore cette position en 1688. On a imprimé sous le nom de cet artiste : 1° *Scherzi di violino solo con il basso continuo per l'organo o cembalo; accompagnabile anche con una viola o liuto, di Giov. Giac. Walther, primo violonista di camera di S. A. E. di Sassonia*. Ann. 1676, in-fol. (sans nom de lieu). 2° *Hortulus Chelicus, uni violino duabus, tribus et quatuor subinde chordis simul sonantibus harmonice modulanti, studiosa varietate consitus a J. J. Walthero, E. E. Elec. Mogunt. Secretario-italico*, etc., Moguntiæ, sumptibus Ludov. Bourgeat, Academiæ bibliopolæ 1688, in-fol. obl. de 129 pages gravées sur cuivre. Cet œuvre, où brille l'esprit d'invention, renferme 28 pièces; le titre de la dernière pourra faire comprendre les nouveautés que Walther introduisit dans l'art de jouer du violon; le voici : *Serenata a un coro di violini, organo tremolante, chitarrino, pica* (cornemuse), *due trombe e timpani, lira tedesca, e arpa smorzata, per un violino solo*. Les effets divers de ce morceau à exécuter sur le violon font voir que Walther fut le Paganini de son siècle.

WALTHER (Jean-Godefroid), musicien de la cour et organiste de Saint-Pierre et de Saint Paul à Weimar, naquit à Erfurt, le 18 novembre 1684. Jacques Adlung fut son premier maître de musique, et Jean-Bernard Bach lui enseigna à jouer du clavecin. Après le départ de celui-ci pour Eisenach, il continua l'étude de cet instrument sous la direction de Kretschmar, successeur de Bach. En 1697, il commença à fréquenter le gymnase de la ville; mais il n'y resta que jusqu'en 1702, à cause de sa nomination d'organiste à Saint-Thomas. L'étude de la composition, qu'il commença dans le même temps, ne lui permit pas, d'ailleurs, de continuer à suivre les cours du collége, ni de fréquenter l'université. Dès lors, il se consacra exclusivement à la musique et ne négligea aucun moyen d'augmenter ses connaissances dans cet art. Préoccupé de cet objet, devenu le but unique de sa carrière, il visita Francfort, Darmstadt, Halberstadt, Magdebourg et Nuremberg, dans le dessein de voir et d'entendre Werkmeister, Jean Graf, Guillaume-Jérôme Pachelbel et d'autres organistes et théoriciens distingués. En 1707, on lui offrit la place d'organiste de Saint-Blaise à Mulhouse, mais il la refusa et préféra la position d'organiste et de musicien de la cour, à Weimar. Il y fut chargé de l'éducation musicale des princes de la famille ducale. Les devoirs de ses places, la composition, et les recherches concernant l'histoire de la musique remplirent toute sa carrière. Il mourut le 23 mars 1748, à l'âge de soixante-trois ans et quelques mois, après avoir joui de la réputation méritée de savant musicien et d'habile organiste. Mattheson et Mizler, peu prodigues de louanges, ne parlent de Walther que comme d'un artiste accompli. Les compositions qu'il a publiées sont celles-ci : 1° Les deux chorals *Jesu meine Freude*, et *Meinen Jesum lass Ich nicht*, variés pour l'orgue, gravés en 1713. 2° Le choral *Allein Gott in der Hoe sey Ehr*, avec huit variations pour l'orgue, gravé en 1738. 3° Concerto pour le clavecin avec accompagnement, Augsbourg, 1741. 4° Prélude et fugue pour l'orgue, Augsbourg, 1741. Walther a laissé en manuscrit *cent dix-neuf chorals variés* pour l'orgue, formant une année entière pour le service d'un organiste.

Ce musicien est connu particulièrement aujourd'hui par le dictionnaire technique et historique de la musique, dont il publia le premier essai sous ce titre : *Alte und Neue Musicalische Bibliothec, oder Musikalisches Lexikon*, etc. (Bibliothèque musicale ancienne et moderne, ou Lexique de musique, etc.), Erfurt, 1728, in-4° de 64 pages, avec une préface. Cet essai ne contient que les termes de l'art et les noms de musiciens qui commencent par la lettre A. Quatre ans après, Walther publia l'ouvrage complet et l'intitula : *Musikalisches Lexikon oder Musikalisches Bibliothec, darinnen nicht allein die Musici, welche so wol in alten als newen Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan*, etc. (Lexique ou Bibliothèque de musique, où l'on trouve non-seulement les musiciens anciens et modernes qui se sont distingués chez différentes nations, tant dans la théorie que dans la pratique, ce qu'on sait de chacun d'eux, et les ouvrages qu'ils ont laissés, mais aussi l'explication des termes tech-

niques de la musique, etc., Leipsick, 1732, un vol, in-8° de 659 pages. Ce livre est la réalisation du plan que Brossard (*voyez* ce nom) avait indiqué à la fin de son Dictionnaire historique de la musique. Bien qu'incomplet et défectueux sous beaucoup de rapports, il a été d'un grand secours aux bibliographes musiciens qui ont écrit postérieurement. Walther n'avait pas à sa disposition les immenses ressources nécessaires pour un tel ouvrage et qu'on ne peut trouver que dans les grandes villes; mais il avait du savoir, de la patience, et avait recueilli des notices qu'on n'aurait pu se procurer plus tard sur les musiciens allemands, ses contemporains de la fin du dix-septième siècle et de la première partie du dix-huitième. Le lexique de Walther et l'*Ehrenpforte* de Mattheson ont été les bases des ouvrages de Forkel, de Lichtenthal et Ferd. Becker, concernant la littérature de la musique, ainsi que des dictionnaires biographiques de musique de Gerber et de tous les livres du même genre. J'y ai puisé bien des corrections pour les fautes non-seulement du premier lexique de Gerber, mais même pour celles du second.

WALTHER (AUGUSTIN FRÉDÉRIC), fils de Michel, cité précédemment, naquit à Wittenberg, en 1688. Orphelin dès l'âge de quatre ans, il trouva dans quelques amis de son père des protecteurs qui lui firent faire de bonnes études. Il suivit à l'Université de Jéna des cours de médecine et devint un des plus savants anatomistes de l'Allemagne. Fixé d'abord à Leipsick et professeur à l'Université, il fut ensuite médecin de la reine de Pologne, électrice de Saxe, et ne reprit ses leçons d'anatomie qu'après la mort de cette princesse. Une courte maladie l'enleva à l'âge de cinquante-huit ans, le 31 octobre 1746. Au nombre des dissertations qu'il a publiées, on trouve celle qui a pour titre : *De Hominis laringe et voce*, Leipsick, 1740, in-4°. Elle a été réimprimée dans les œuvres de l'auteur publiées par Haller sous le titre : *Disputat. anatomicar. select. volumin. septem*, Gœttingue, 1751.

WALTHER (JEAN-LUDOLF), archiviste à Gœttingue, mort le 21 mars 1752, est auteur d'un ouvrage rare et recherché intitulé : *Lexicon diplomaticum cum præfatione Joann. Davidis Koeleri*, Gottingæ, 1745; première partie composée de cent dix planches gravées, in-fol.; deuxième partie, *ibid.*, 1746, cent cinq planches; troisième, *ibid.*, 1747, vingt-cinq planches, avec une préface de J.-H. Jung. Il y a des exemplaires avec la date d'Ulm, 1757, qui ne diffèrent de la première édition que par le frontispice. On trouve dans ce livre les signes des notations musicales du moyen âge, particulièrement des notations saxonnes et lombardes, avec une traduction souvent fausse ou arbitraire, reproduite par Burney et Forkel, dans leurs Histoires de la musique.

WALTHER (JEAN-CHRISTOPHE), second fils de Jean-Godefroid, né à Weimar, en 1715, fit ses études sous la direction de son père. Après avoir occupé pendant dix-neuf ans les places d'organiste et de directeur de musique à la cathédrale d'Ulm, il retourna dans sa ville natale, en 1770, et y mourut le 25 août 1771. On a gravé de sa composition trois sonates pour clavecin, à Nuremberg, en 1766, et quelques petites pièces pour le même instrument, dans les recueils publiés par Bossler, à Spire. Pendant plusieurs années, Walther avait suivi la profession d'avocat avant de se fixer à Ulm.

WALTHER (FRÉDÉRIC), pianiste et compositeur, né à Anspach, vers 1770, a vécu dans cette ville en qualité de professeur de piano et de flûte : il s'y trouvait encore en 1810. On a publié de sa composition : 1° Sonate pour piano avec violon obligé, op. 1, Offenbach, André. 2° Grande sonate pour piano, violon et violoncelle, op. 2, Augsbourg, Gombart, 1802. 3° Trois sonates progressives pour piano et violon, op. 3, *ibid.* 4° Trois sonates, *idem*, op. 4, *ibid.* 5° Sonate *idem*, op. 5, *ibid.* 6° Variations pour piano seul sur l'air allemand : *O du lieber Augustin*, ibid. 7° Douze écossaises pour piano seul, op. 6, *ibid.*

WALTHER (JEAN-FRÉDÉRIC). Sous ce nom d'un écrivain inconnu, on a publié une description de l'orgue de l'église de la Garnison de Berlin, avec ce titre : *Von der Berliner-Garnison Orgel*, in-4° de trois feuilles et demie, sans date ni nom de lieu.

WALTHER (J.-A.), docteur en philosophie et médecin à Bayreuth, vers 1820, est auteur de deux écrits intéressants sur la musique qui ont pour titres : 1° *Die Elemente der Tonkunst, als Wissenschaft* (Les Éléments de la musique comme science), Hof, 1826, un vol. in-8°. La théorie de l'harmonie développée dans cet ouvrage se distingue du système allemand, qui a détruit les bases de la tonalité en plaçant l'accord parfait et celui de septième sur tous les degrés de la gamme. L'auteur, ayant bien compris les fonctions tonales de ces harmonies, n'admet l'accord parfait que sur la tonique, le quatrième degré et la domi-

nante. A l'égard de l'accord de septième, il a très-bien vu qu'il n'a son caractère tonal que sur la dominante; mais il s'est trompé en croyant qu'on peut y substituer quelquefois la tierce mineure à la tierce majeure, car l'accord de septième avec la tierce mineure est incompatible avec la dominante, suivant la loi de la tonalité : c'est au second degré de la gamme qu'il appartient. Il est remarquable que tous les systèmes d'harmonie s'écroulent dans l'origine et les fonctions de cet accord, car on ne peut lui trouver de place et de fonctions que par la substitution réunie à la prolongation dont j'ai donné la théorie dans mon *Traité de l'harmonie*. 2° *Erlæuterungen einiger der verwickeltester Ausweichungen nach dem Dominante-Gesetze, wie es in seinen Elementen der Tonkunst*, etc (Éclaircissements de quelques passages obscurs concernant les lois dominantes qui se trouvent dans les éléments de la musique, etc.), Hof, 1826, in-8°. Des critiques de ces ouvrages se trouvent dans la *Gazette générale de musique*, de Leipsick (t. 28 et 29); mais elles sont remplies d'erreurs, en ce qui concerne la théorie véritable de la tonalité et de l'harmonie.

WALTHOFER (Salomon), organiste de la cathédrale de Padoue, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par deux messes à six voix de sa composition, publiées à Venise, en 1602, in-4°, la première sur le chant : *Cur tristis et afflicta*, la deuxième sur l'antienne *Diligite justitiam*.

WANCZURA. voyez **WANZURA**.

WANDERSLEB (Adolphe) était directeur de la *Liedertafel* de Gotha, en 1844; trois ans après, il fut nommé *cantor* et directeur de musique de la cour dans la même ville. En 1845, il dirigea le festival de chant des chœurs de la Thuringe. Cet artiste s'est fait connaître par la composition de plusieurs opéras parmi lesquels on remarque : 1° *Die Bergenkappen* (Les Mineurs), représenté, à Gotha, en 1846. 2° *Graf Ernst von Gleichen* (Le Comte Ernest de Gleichen), *idem*, en 1847. 3° *Lœuvel; idem, ibid.*

WANHAL (Jean-Baptiste), compositeur agréable, naquit le 12 mai 1739, au village de Neu-Nechanitz, en Bohême. Fils d'un pauvre paysan, il n'eut d'autre éducation que celle de l'école de cet endroit et de celle de Warscherdorf, où il apprit les éléments de la langue allemande. Le maître d'école de Nechanitz, bon musicien, lui apprit à chanter et à jouer de l'orgue. A l'âge de dix-huit ans, le jeune Wanhal fut nommé organiste à Opoczna, et bientôt après il obtint la place de directeur du chœur à l'église de la petite ville de Niemeczowes. Il était déjà habile sur le violon et sur la viole d'amour, et composait tous les morceaux qu'il exécutait sur l'orgue et sur ces instruments. Le doyen de Niemeczowes, Mathias Nowak, possédait un talent remarquable sur le violon; ses conseils furent utiles à Wanhal. Les rapides progrès du jeune artiste fixèrent sur lui l'attention de plusieurs personnes de la noblesse du pays, particulièrement d'une comtesse de Schaffgotsch, qui le prit sous sa protection et le fit venir à Vienne, où son goût se forma par l'audition des œuvres des bons compositeurs italiens et allemands. Admis dans les maisons de la plus haute noblesse, en qualité de maître de piano, de violon et de chant, il y fit entendre ses compositions, où brillaient des mélodies faciles et naturelles soutenues par une harmonie qui ne manquait pas d'élégance : elles devinrent bientôt à la mode. A cette époque, tout paysan bohême devait payer un droit de servage au seigneur sur les terres duquel il était né, quelle que fût la position où il parvenait par son talent ou son industrie, à moins qu'il n'achetât sa liberté au moyen d'une somme déterminée par les constitutions du pays. Wanhal était déjà célèbre comme artiste, à Vienne, lorsqu'il était encore tenu d'acquitter chaque année ce droit humiliant; mais le produit de ses leçons et de ses ouvrages devint si considérable, qu'il put enfin réunir la somme nécessaire pour s'en affranchir. Depuis longtemps, il éprouvait le désir de visiter l'Italie, pour connaître les compositeurs célèbres de ce pays, et perfectionner son savoir et son talent : son protecteur, le baron Reisch, lui en fournit les moyens, en lui accordant une pension pendant le terme de deux années. Dans cet intervalle, Wanhal vit Venise, où il reçut d'utiles conseils de Gluck, Bologne, Florence, Rome et Naples, et y étudia l'art d'écrire sous la direction des meilleurs maîtres. Ayant rencontré, à Rome, le compositeur Gassmann, son compatriote, il écrivit quelques morceaux pour les opéras de celui-ci. Le succès qu'ils obtinrent lui fit avoir un engagement pour écrire lui-même, dans cette ville, *Il Trionfo di Clelia* et *Demofoonte*. Dans l'espace de cinq mois, ces deux ouvrages furent achevés et représentés, aux applaudissements de la population romaine. De retour à Vienne après deux ans d'absence, Wanhal y retrouva ses protecteurs, particulièrement le comte Erdœdy, dans les dispositions les plus bienveillantes pour lui. Tout semblait lui pro-

mettre une brillante carrière, lorsqu'une maladie mentale, qui le jeta dans une dévotion exagérée, lui fit brûler toute sa musique dramatique, et le mit dans l'impossibilité de travailler. Dans les intervalles lucides que lui laissait cette maladie, il composait des petites pièces où l'on remarquait des idées charmantes ; mais bientôt après, il retombait dans les accès de sa folie, dont la durée fut de plusieurs années. Il guérit enfin. Lorsque Burney le vit à Vienne en 1772, il paraissait ne plus ressentir aucune atteinte de son mal ; mais son talent parut amoindri à l'historien de la musique. Vers le même temps, Wanhal suivit le comte Erdœdy dans ses propriétés de la Hongrie et de la Croatie, et composa pour ce seigneur un oratorio de la Passion, plusieurs messes, motets et litanies dont on ne connaît aujourd'hui qu'une partie, le reste étant demeuré dans la possession de ce seigneur. De retour à Vienne, vers 1780, Wanhal s'y trouva dans une situation aisée. Son caractère doux et facile lui avait fait beaucoup d'amis qu'il conserva jusqu'à ses derniers jours. Dlabacz, qui le vit en 1795, le loue beaucoup pour l'affabilité de ses manières. Les grandes compositions de Haydn et de Mozart avaient fait vieillir son style, et ses symphonies, qui avaient eu de la vogue dans sa jeunesse, étaient insensiblement tombées dans l'oubli ; mais il n'en eut pas d'humeur, et ne montra jamais le ressentiment si ordinaire aux artistes que la faveur publique abandonne. Il mourut à Vienne le 26 août 1813, à l'âge de soixante-quatorze ans.

Parmi les nombreuses compositions de Wanhal qui ont été publiées, on remarque : 1° Messes à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux trompettes, timbales et orgue, nos 1 et 2, Vienne, Haslinger. 2° Offertoires pour soprano ou ténor et petit orchestre, nos 1 et 2, *ibid.* 3° Six hymnes faciles à quatre voix et petit orchestre, Vienne, Leidesdorf. 4° Six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 4, Amsterdam, 1787, Paris, Leduc. 5° Trois *idem*, op. 10, Paris, Sieber. 6° Trois *idem*, op. 16, *ibid.* 7° Quintette pour flûte, deux violons, alto et basse, Vienne 1787. 8° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 26, Paris, Sieber. 9° Six *idem*, op. 33, Vienne, Artaria. 10° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 11, Paris, Sieber. 11° Six *idem*, op. 19, *ibid.* 12° Duos pour deux violons, liv. I, II, III, Vienne, Cappi, op. 22, Paris, Porro ; op. 64, Paris, Momigny. 13° Concertos pour clavecin, deux violons et violoncelle, nos 1 et 2, Vienne, Cappi. 14° Quatuors pour clavecin, flûte, violon et violoncelle, nos 1, 2, 3, 4, Paris, Sieber. 15° Quatuors pour clavecin, violon, alto et basse, op. 40, nos 1, 2, 3, Leipsick, Peters. [illegible]

[illegible] symphonies [illegible]

[illegible] ces jeunes [illegible] pour piano ; [illegible]

WANNINGIUS [illegible] composition : 1° *Cantiones sacræ* 5-8 vocum ; Nuremberg, 1580 [illegible]

des évangiles des dimanches, à cinq, six et sept voix, Dresde, Math. Stœckel, 1584, in-4°.

WANSON (François-Antoine-Alphonse), né à Liége, le 11 octobre 1809, fit ses études musicales au Conservatoire de Liége, et fut élève de M. Daussoigne pour la composition. Après avoir terminé ses études, il fut nommé professeur de solfége dans la même école. Cet artiste est mort à Liége le 1er mars 1856. Une messe de sa composition a été exécutée à la cathédrale. Il a fait représenter au théâtre de cette ville les opéras intitulés : 1° L'*Amant pour rire*, en un acte, 1835. 2° *La Seraphina*, en un acte, 1837. 3° *Le Garde de nuit*, en trois actes, 1838. 4° L'*Astrologue*, en deux actes, 1841. On connaît aussi de Wanson quelques motets et des chœurs pour des voix d'hommes. Il fut directeur de la société d'harmonie et de chant, instituée en 1828.

WANZURA (Ceslaus), et non **WANJURA**, récollet, né en Bohême, dirigea, pendant plusieurs années, la musique de l'église Saint-Jacques, à Prague. Il mourut dans cette ville, le 7 janvier 1736. On a publié de sa composition : *VII Brevissimæ et solemnes Litaniæ Lauretanæ a canto, tenore, basso, trombonis partim 2, partim 4, tympanis et organo*, Pragæ, Ad. Wilh. Wessely, 1731, op. 1, in-fol. Le P. Wanzura a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église.

WANZURA (Ernest), né à Waneberg, en Bohême, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut d'abord lieutenant d'infanterie au service d'Autriche, et amateur de musique distingué; puis il se fixa à Vienne, et s'y fit connaître comme violoniste et compositeur. Plus tard, il se rendit à Pétersbourg et y eut la charge d'intendant de la musique de l'impératrice Catherine II. En 1787, il était, dans cette ville, premier violon de l'Opéra et directeur de la musique de la cour. Il y mourut au mois de janvier 1802, laissant en manuscrit des symphonies, des quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse, et des trios de violon.

WANZURA ou **WANCZURA** (Joseph), professeur de piano à Vienne et compositeur de musique facile pour cet instrument, naquit en Bohême et se fixa dans la capitale de l'Autriche vers 1840. On a de lui environ cinquante œuvres de petits rondos, de valses et de polkas, publiés chez Diabelli, à Vienne.

WARD (Jean), professeur de musique anglais, vécut à Londres au commencement du dix-septième siècle. Barnard a inséré une messe et une antienne de la composition de ce musicien dans sa collection de musique d'église ancienne. Ward a publié lui-même les deux ouvrages suivants : 1° *Madrigals to 3, 4, 5 and 6 voices*. 2° *A Song lamenting the death of Prince Henry*, Londres, 1613.

WARING (William), professeur de musique à Londres, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il est auteur de la traduction du dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, publiée sous ce titre : *A Complete Dictionary of Music, consisting of a copious explanation of all the words necessary to a true knowledge and understanding of music*, Londres, 1770, in-8°. Cette première édition n'est pas achevée et ne porte ni le nom de l'auteur, ni celui du traducteur ; mais il en parut une deuxième, contenant la traduction de tout l'ouvrage original, laquelle est intitulée : *The complete Dictionary of Music, consisting of a copious explanation of all the words necessary to a true knowledge and understanding of Music. Translated from the original French of Mons. J.-J. Rousseau, by William Waring*. Londres (sans date), 1 vol. gr. in-8°.

WARNECKE (Georges-Henri), né à Goslar, le 7 avril 1747, obtint, en 1789, la place d'organiste de l'église Sainte-Marie à Gœttingue. En 1780 et 1783, il publia deux recueils de chansons allemandes avec accompagnement de clavecin.

WARREN (Ambroise), amateur de musique, vécut à Londres au commencement du dix-huitième siècle, et y publia un système de division de l'échelle musicale en trente-deux parties ou intervalles par chaque octave, sous ce titre : *The Tonometer : explaining and demonstrating by an easy method, in numbers and proportions, all the 32 distinct and different notes, adjuncts or supplements contained in each of four octaves inclusive of the gammut, or common scale of Musick*, etc., London, 1725, in-4° de sept feuilles. Ce système, essentiellement faux et arbitraire, a été analysé par Scheibe, dans son livre *Ueber die musikalische Composition* (p. 491-509).

WARREN (Joseph), fils d'un gentilhomme de haute naissance, est né à Londres le 20 mars 1804. Dès ses premières années il montra d'heureuses dispositions pour la musique et commença seul l'étude du violon. Plus tard, il reçut des leçons de Joseph Stone pour le piano, l'orgue et la basse continue. A l'exception d'un petit nombre de ces leçons, M. Warren ne doit qu'à lui-même et à ses études persévérantes l'in-

struction étendue qu'il possède dans l'art et dans son histoire. Pendant les années 1820 et 1821, il fut chef d'orchestre d'une société d'amateurs, pour laquelle il écrivit deux symphonies et des chants à voix seule, des duos, trios, quatuors et septuors. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit. D'autres pièces vocales ont été aussi composées par lui et n'ont pas été publiées. En 1833, il fut nommé organiste et directeur du chœur de la chapelle de Sainte-Marie, à Chelsea et composa, pour l'usage de cette chapelle, trois messes à quatre voix, deux messes à deux voix avec accompagnement d'orgue, des offertoires, des hymnes et d'autres pièces de musique religieuse. Quelques morceaux pour le piano écrits par M. Warren ont été publiés à Londres, de 1828 à 1833. On a aussi de cet artiste environ trois cents morceaux pour la *Concertina*, et une méthode pour ce petit instrument qui a eu beaucoup de vogue en Angleterre. En 1840, M. Warren a été engagé par les éditeurs Robert Cocks et C^e, pour donner des soins à la publication de plusieurs ouvrages de littérature musicale parmi lesquels on remarque *Hints to young Composer* (Conseils au jeune compositeur), *Hints to young Organist* (Conseils au jeune organiste), *Instruction-Book for the organ* (Manuel pour l'art de jouer de l'orgue), Le *Guide des chanteurs*, et diverses collections de pièces d'orgue. En 1842, Warren est devenu membre de la société des antiquaires musiciens et a publié, en cette qualité, Les *Falas* de Hilton, d'après l'édition de 1627. La publication la plus importante de M. Warren et qui lui fait le plus grand honneur est la dernière édition de la *Catheral Music* de Boyce, éditée chez Robert Cocks et C^e, en trois volumes in-folio. La remarquable correction de cette édition, la Vie de Boyce et les notices des compositeurs dont on trouve des morceaux dans cet ouvrage, assurent à M. Warren l'estime de tous les musiciens érudits. Cet artiste laborieux a réuni une collection peu nombreuse mais intéressante d'anciens ouvrage de littérature musicale.

WARTEL (Pierre-François), professeur de chant à Paris, né à Versailles, le 3 avril 1806, fut admis comme élève au Conservatoire, le 15 octobre 1825, et entra dans la classe de solfége dont Halévy était alors professeur; mais deux mois après, il sortit de cette école pour entrer dans l'institution de musique religieuse dirigée par Choron. En 1828, il rentra au Conservatoire comme élève pensionnaire et y continua ses études de chant sous la direction de Banderali. Le premier prix de chant lui fut décerné au concours de 1829. Adolphe Nourrit devint ensuite son professeur de déclamation lyrique. Ses études étant achevées en 1831, il sortit du Conservatoire et entra à l'Opéra comme ténor : il resta attaché à ce théâtre pendant environ quinze ans. Lorsqu'il se retira, il voyagea en Allemagne, chanta à Berlin, à Prague, à Vienne, puis revint à Paris, où il s'est livré à l'enseignement du chant. Au nombre des élèves qu'il a formés, on remarque particulièrement la cantatrice distinguée M^lle Trebelli.

WARTEL (Thérèse), femme du précédent, a fait ses études au conservatoire de Paris où elle est née, et s'est fait connaître comme virtuose pianiste.

WASSERMANN (Henri-Joseph), né le 3 avril 1791, à Schwarzbach, près de Fulde, dans la Hesse électorale, était fils d'un musicien de village. Dès son enfance, il montra pour la musique d'heureuses dispositions qui se développèrent avec rapidité par les leçons de l'instituteur du lieu de sa naissance. Celui-ci lui enseigna les éléments du chant et du violon, puis Wassermann reçut des leçons de Hankel, *cantor* à Fulde, pour cet instrument et pour la composition. Spohr, qui était alors à Gotha, devint bientôt après son maître, perfectionna son talent, et lui fit obtenir une place à la cour du duc de Saxe-Hechingen. En 1817, Wassermann fut nommé directeur de musique à Zurich. Il espérait y rétablir sa santé, toujours chancelante depuis son enfance; mais, en 1820, il accepta une place dans la chapelle du prince de Furstemberg, à Donaueschingen, sur l'invitation de Conradin Kreutzer. Après y avoir passé plusieurs années, il se rendit à Stuttgart, puis à Munich, d'où il partit pour faire un voyage à Paris. En 1826, il accepta la place de chef d'orchestre à Genève, puis se rendit à Bâle pour y remplir les mêmes fonctions. Une maladie nerveuse l'obligea à donner sa démission et à se retirer au village de Riehen, près de cette ville, où il mourut au mois d'août 1838. Wassermann a été considéré en Allemagne comme un des bons élèves de Spohr. Il a publié de sa composition : 1° Thème original varié pour violon avec quatuor, op. 4, Leipsick, Hofmeister. 2° Premier quatuor brillant pour deux violons, alto et basse, op. 14, Leipsick, Peters. 3° Duos faciles pour deux violons, *ibid.* 4° Fantaisie en forme de valse, à grand orchestre, op. 18, *ibid.* 5° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, Munich, Falter. 6° Danses à grand orchestre, op. 11, Bonn, Simrock. 7° Quelques pièces pour la guitare.

WATIER (François), né le 6 avril 1800, à Pas (Pas-de-Calais), n'était âgé que de cinq ans lorsque son père, percepteur des contributions directes, fut appelé à Lille. Livré à la fois à l'étude de la peinture et de la musique, Watier choisit ce dernier art définitivement, et apprit, sous la direction d'un bon professeur, nommé *Baumann*, l'harmonie et le contrepoint. Plus tard, il se rendit à Paris pour perfectionner ses connaissances. Il y étudia la méthode d'enseignement de Wilhelm, et, de retour à Lille, il en fit l'application dans des cours gratuits de chant populaire. C'est de cette école que sont sortis les membres des diverses sociétés orphéoniques de Lille. La société des sciences de cette ville a décerné à M. Watier une médaille d'or, en récompense de son dévouement désintéressé et des résultats qu'il avait obtenus. Un concours ayant été ouvert en 1848, par le ministre de la guerre, pour une composition de musique militaire, l'Académie des beaux-arts de l'Institut, chargée de juger ce concours, accorda un prix d'honneur à M. Watier pour une *ouverture solennelle*. Cet ouvrage, publié à Paris chez Gambaro, a fait partie, depuis lors, du répertoire des corps de musique de l'armée française. M. Watier a fait paraître, chez le même éditeur, environ quarante morceaux pour la musique d'harmonie. En 1853, cet artiste a soumis à l'examen de l'Académie des beaux-arts de l'Institut et du Comité d'enseignement du Conservatoire de Paris une *Méthode de dictée et d'écriture musicale* qui a été approuvée par ces deux corps savants, et a été publiée à Paris, chez l'éditeur Regnier-Canaux. Les autres compositions de M. Watier sont : 1° Trois cantates inédites, avec orchestre. 2° Messe pour des voix d'hommes avec accompagnement d'harmonie militaire, dédiée à M. Auber; Paris, Gambaro. 3° Deuxième messe pour des voix d'hommes accompagnées par des altos et violoncelles, exécutée plusieurs fois à la cathédrale de Cambrai. 4° Troisième messe pour quatre voix d'hommes et harmonie militaire, exécutée par deux cents musiciens, à l'église Saint-Maurice, de Lille, le jour de Pâques. 5° *Te Deum* pour quatre voix d'hommes, voix seules et harmonie militaire ou orgue, exécuté le 15 août 1856, pour la fête de l'empereur Napoléon III. 6° Une collection de chœurs pour quatre voix d'hommes, publiée à Paris, chez Richault et Schonenberger, et dont plusieurs ont obtenu de brillants succès dans les concours.

WATSON (William), botaniste et physicien anglais, né en 1715, exerça d'abord la profession de pharmacien, mais il l'abandonna pour la médecine, en 1739, et fut nommé médecin de l'hôpital des enfants trouvés, à Londres, en 1762. Il mourut dans cette ville, le 10 mai 1787. Watson a rendu de signalés services à la science par ses recherches sur l'électricité. Au nombre de ses mémoires insérés dans les *Transactions philosophiques*, on en remarque un qui a pour titre : *Enquiry concerning the respective velocities of electricity and sound* (t. XLV, p. 59).

WAWRA (Wenceslas), organiste distingué à Kremsmünster, en Autriche, naquit en 1767, à Niemeycz, en Bohême, où son père était instituteur. Après avoir fait son éducation musicale au monastère de Kremsmünster, comme enfant de chœur, il y fut attaché, en 1791, en qualité de ténor et d'organiste. Il y vivait encore en 1810. On a imprimé de sa composition : 1° Six menuets avec six trios pour le clavecin, Prague, Widtman, 1808. 2° Messe allemande à trois voix et orgue pour les églises de la campagne, *ibid.*, Vienne, Haslinger. 3° *Requiem* allemand pour soprano, ténor, basse et orgue, *ibid.*

WEBB (Daniel), écrivain anglais, naquit en 1735, à Taunton, dans le comté de Somerset. Il se distingua d'abord comme prédicateur et publia des sermons qui le firent connaître avantageusement ; mais, plus tard, il abandonna la carrière ecclésiastique, accepta un emploi civil, et défendit le ministère du duc de Leeds dans plusieurs écrits. Retiré, vers la fin du dix-huitième siècle, dans sa province natale, il y mourut le 2 août 1815. Au nombre des ouvrages de Webb, on remarque celui qui a pour titre : *Observations on the correspondence between poetry and music* (Observations sur les rapports de la poésie et de la musique), Londres, 1769, in-8°. Cet ouvrage a été réuni avec les autres écrits de l'auteur par un de ses amis (W. Winstantley), dans un volume intitulé : *Miscellanies*, Oxford, 1803, in-4°. Ce volume est devenu rare parce que la plupart des exemplaires ont péri dans un incendie. Eschenburg a donné une traduction allemande du livre de Webb sous ce titre : *Betrachtungen über die Verwandschaft der Poesie und Musik*, Leipsick, 1771, Schwickert, in-8° de cent soixante-neuf pages.

WEBB (Francis), écrivain anglais, n'est connu que par un ouvrage qui a pour titre : *Panharmonium, designed as an illustration of an engraved plate, to wich is attempted to be proved that the Principles of Har-*

mony prevail troughout the whole System of Nature, but more especially in the Human Frame. Londres, 1815, in-4°.

WEBBE (Samuel), musicien anglais, naquit en 1740, à Minorque, où son père était employé du gouvernement. Devenu orphelin dans son enfance, et laissé dans une situation peu aisée, il fut réduit à se faire copiste de musique pour vivre. Son goût pour l'étude lui fit apprendre sans maître le latin, le français, l'allemand et même l'hébreu. Devenu élève de Barbandt, organiste de la chapelle de Bavière, à Londres, il fit de rapides progrès dans la musique sous sa direction, et devint bientôt à la mode par la composition de chansons anglaises dont il a publié trois volumes et qui ont obtenu un succès de vogue. En 1776, il succéda à son maître Barbandt dans la place d'organiste de la chapelle portugaise. Le nombre des *glees, catches,* et autres pièces de chant pour une ou plusieurs voix, connues sous le nom de Webbe, s'élève à plus de cent. On connaît aussi de lui : 1° Huit antiennes à deux chœurs. 2° Trois livres de musique d'église pour l'usage du service catholique. 3° L'ode de sainte Cécile, à six voix. 4° Concerto pour le clavecin, Londres, 1788. 5° Divertissements militaires, consistant en marches et pas redoublés pour deux clarinettes, deux cors, deux bassons, petite flûte, trompettes, bugle et serpent, *ibid.* Webbe est mort à Londres en 1824, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

WEBBE (Samuel), fils du précédent, est né à Londres, vers 1770. En 1798, il s'établit à Liverpool, en qualité de professeur de musique ; mais il retourna à Londres quelques années après, et y obtint la place d'organiste de l'ambassade d'Espagne. Kalkbrenner et Logier l'employèrent aussi pour l'enseignement dans l'école de musique et de piano qu'ils avaient établie, d'après le système de ce dernier. Comme son père, Webbe s'est fait connaître par la composition d'un grand nombre de chansons anglaises. Il a écrit aussi un *Pater noster* et plusieurs motets pour le culte catholique, qui ont été publiés dans la collection de Novello. Webbe est aussi connu par un petit traité d'harmonie intitulé : *Harmony Epitomized or elements of the thoroughbass,* Londres, in-4° (sans date) ; ainsi que par un recueil de solfèges, qui a pour titre : *L'Amico del principiante, being twenty-eight short Solfaing Exercices for a single voice, with a bass accompaniment,* Londres, sans date, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, avec accompagnement de piano, publiée par J.-B. Sala, Londres, sans date, in-4°.

WEBER (Jérémie), né à Leipsick, le 25 septembre 1600, fit ses études dans cette ville et à Wittenberg. Après avoir fini son cours de théologie, il fut attaché à quelques églises comme prédicateur, puis il obtint la place de professeur de théologie à l'université de Leipsick. Il mourut dans cette position le 10 mars 1643. On a imprimé de lui deux sermons sur le chant des hymnes, sous ce titre : *Hymnologia sacra, oder geistliche Singe-Kunst in zwey Predigten,* Leipsick, 1637, in-8°.

WEBER (Paul), prédicateur à Saint-Sebald de Nuremberg, naquit à Lauf, le 18 septembre 1625, et mourut à Nuremberg, le 5 juillet 1690. Musicien habile, il a composé plusieurs chants chorals qui se trouvent dans les livres de chant de Nuremberg, et a publié dans cette ville, en 1667, un éloge de la musique intitulé : *De Encomio musices,* in-8°.

WEBER (Jean-Adam), savant allemand, vécut à Vienne, puis à Salzbourg, depuis 1667 jusqu'en 1681. On a de lui un livre intitulé : *Discursus curiosi ad præcipuas totius litteraturæ humanæ scientias illustrandas accommodati,* Salzbourg, 1673, in-8°. Le vingt-cinquième discours de cet ouvrage traite *De Musurgia, seu de natura musicæ* (p. 372-379).

WEBER (Constant-Joseph), musicien de la chambre et organiste de la chapelle de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, vécut à Dresde vers le milieu du dix-huitième siècle. Il fit graver à Nuremberg, en 1762, six sonates pour le clavecin, op. 1. On croit que cet artiste mourut vers 1764.

WEBER (Frédéric-Auguste), docteur en médecine, et amateur de musique, naquit à Heilbronn, le 24 janvier 1753. Dans son enfance, il apprit à jouer du violon et reçut des leçons de Schubert pour cet instrument. En 1771, il fut envoyé à l'université de Iéna, et il acheva son cours de médecine à Gœttingue, trois ans après. Ayant reçu le doctorat en 1774, il s'établit à Berne, et y demeura trois ans ; puis il se fixa dans sa ville natale et y exerça la médecine, se livrant en même temps à la culture de la musique dans ses heures de loisir, et se distinguant par ses écrits sur cet art et par ses compositions. Il mourut à Heilbronn, le 21 janvier 1806, à l'âge de cinquante-trois ans. La plupart des compositions de cet amateur sont restées en manuscrit ; on remarque dans leur liste : 1° *Le Diable est là,* opéra-comique. 2° *Le Cordonnier alerte,* idem.

Ces deux ouvrages ont été joués avec succès sur des théâtres d'amateurs. 3° *I Pellegrini al sepolcro*, oratorio à trois voix, chœurs et orchestre. 4° Oratorio de Noël, à trois voix et orchestre. 5° Deux cantates à quatre voix et orchestre et plusieurs autres morceaux de chant avec instruments. 6° Dix œuvres pour la viole d'amour, savoir, un concerto, des quatuors, quintettes et trios. 7° Un concerto pour flûte. 8° Un *idem* pour cor. 9° Un trio pour deux pianos et violon. 10° Plusieurs symphonies, dont une intitulée : *La Cappella graziata*, parodie de *la Cappella disgraziata* de Haydn. 11° Des sonates de clavecin à quatre mains. Comme écrivain sur la musique, Weber a publié : 1° Caractéristique des voix dans le chant et de quelques instruments d'un usage habituel (dans la *Gazette musicale* de Spire, année 1788). 2° Observations sur le violon et sur le jeu de cet instrument (*ibid.*, p. 14, 17, 30, 57, 105 et 114). 3° Dissertation sur la viole d'amour et sur les améliorations qu'on y peut faire (*ibid.*, année 1789). 4° Dissertation concernant l'amélioration de la tablature italienne, à l'usage des clavecinistes, avec une suite de pièces pour le clavecin (*ibid.*). 5° Recherches sur la doctrine du contrepoint (*ibid.*). 6° De l'usage de la musique dans la médecine (dans la *Gazette musicale* de Leipsick, ann. IV, p. 561, 577, 593 et 609), bonne dissertation qui renferme des observations curieuses sur ce sujet. 7° De l'influence du chant sur la santé (*ibid.*, t. VI, p. 813). 8° Dissertation concernant l'amélioration et le perfectionnement de la flûte dans la musique (*ibid.*, t. III, p. 409, 485, 501). 9° Des voix chantantes, de leurs maladies et du traitement de celles-ci (*ibid.*, t. II, p. 705, 721, 737, 771, 785 et 801), suite d'articles où l'on trouve de bonnes choses sur un sujet qui a beaucoup exercé les médecins dans ces derniers temps.

WEBER ([illegible]), né à Stuttgart, le 24 juillet 1758, fut attaché à la chapelle du duc de Wurtemberg, en qualité de violoniste. Il composa pour le théâtre de cette cour les opéras suivants : 1° *L'Élysée*, de Jacobi, en 1781. 2° *Claudine de Villa Bella*, en 1785. 3° *L'Éclipse totale de lune*, en 1786. 4° *L'Enthousiaste*, en 1787. On connaît aussi de lui des airs, cantates, quelques chansons allemandes avec accompagnement de piano, des concertos, quatuors et trios pour la harpe.

WEBER (Bernard-Anselme), maître de chapelle du roi de Prusse, chevalier de la Croix de fer, naquit à Manheim, le 18 avril 1766. Bien que ses parents le destinassent à l'état ecclésiastique, ils lui firent commencer fort jeune l'étude de la musique, sous la direction de l'abbé Vogler : il apprit, dans l'école de ce maître, les éléments du piano. Quand Vogler partit pour l'Italie, il reçut des leçons de chant de Holzbauer, et Einberger lui enseigna les éléments de l'harmonie. Plus tard, il fut envoyé à Heidelberg pour y suivre le cours de théologie ; mais l'aversion qu'il avait pour cette science et pour l'état qu'on voulait lui faire embrasser amena entre sa famille et lui de vives discussions, qui se terminèrent par une rupture ouverte. Arrivé à Hanovre, en 1787, il y accepta la place de directeur de musique du théâtre dirigé par Grossmann. Il remplit ces fonctions pendant trois ans. A cette époque, les partitions des plus beaux ouvrages de Hændel lui tombèrent entre les mains, et cette musique, aussi remarquable par la richesse d'invention que par les qualités du style, lui fit comprendre ce qui manquait à son éducation. Dans une lettre qu'il écrivit alors à son ancien maître, il exprimait son découragement avec tant de chagrin, que Vogler l'engagea à se rendre près de lui pour achever de s'instruire dans l'art d'écrire. Weber n'hésita pas à donner sa démission et à partir pour Stockholm. L'étude du contrepoint et du style dramatique y devint son unique occupation. Ce fut là qu'il entendit pour la première fois les opéras de Gluck. Son admiration pour les ouvrages de ce grand homme fut si vive, que dès ce moment, il les prit pour modèles ; mais, par la nature de son esprit étroit, cette admiration fut si exclusive, qu'elle lui fit méconnaître le talent de quelques autres grands artistes, particulièrement de Mozart, dont il dénigra toujours les sublimes productions dramatiques.

La mort de Gustave III ayant décidé l'abbé Vogler à s'éloigner de la Suède, il se rendit en Danemark avec Weber, puis à Hambourg, où les deux amis se séparèrent en 1792. Alors Weber partit pour Berlin, où l'on organisait la troupe de l'Opéra allemand, au théâtre de Kœnigstadt. Il y obtint la place de second directeur de musique, et fut chargé de parcourir l'Allemagne pour engager les meilleurs chanteurs. Arrivé à Vienne, il s'y lia d'amitié avec Salieri. De retour à Berlin, après avoir rempli sa mission, il écrivit de la musique pour plusieurs grands ouvrages de Schiller et de Gœthe, tels que *Guillaume Tell*, *Jeanne d'Arc*, *la Mort de Wallenstein* et *la Fiancée de Messine*, ainsi que pour plusieurs ouvrages de Kotzebue. On lui offrit, en 1796, la place de

maître de chapelle à Rheinsberg ; mais il n'accepta pas cette position. A cette occasion, son traitement de chef d'orchestre du théâtre Kœnigstadt fut porté à 1,000 thalers. Au mois d'octobre 1803, il fit avec Kotzebue un voyage à Paris. Méhul, qui le vit alors chez Millin (*voyez* ce nom), m'a dit quelques années après qu'il lui parut d'humeur assez bourrue, et dominé, comme son compagnon de voyage, par un sentiment d'envie et par l'esprit de dénigrement. De retour à Berlin au commencement de 1804, Weber obtint la place de maître de chapelle du roi de Prusse, avec l'autorisation de conserver la direction de la musique du théâtre de Kœnigstadt. Il mourut à Berlin, le 23 mars 1821, à l'âge de cinquante-cinq ans.

Le talent principal de Weber consistait dans la direction des orchestres. Comme compositeur dramatique, il n'a été que l'imitateur servile de Gluck, et n'a montré de génie dans aucun de ses ouvrages. Gerber a donné la liste suivante des opéras et drames dont il a composé la musique : 1° *Menœceus*, première partie d'un opéra composé à Hanovre. 2° Musique pour les drames *les Bannières de Souabe*, et *Inès de Castro*, avec beaucoup d'airs, des prologues et épilogues, à Hanovre. 3° Quelques morceaux et prologues pour des opéras et drames, à Berlin, en 1795. 4° *Hyala et Évandre*, opéra en un acte, en 1796. 5° Hymne, ouverture et marche pour *Jolantha*, drame représenté en 1797. 6° *Muddrra*, opéra de Herclots, en 1799. 7° *Hero*, monodrame, représenté au théâtre royal de Berlin, en 1800. 8° *Le Jubilé de cent ans*, en 1800. 9° *Susmalla*, duodrame, en 1802, au même théâtre. 10° *La Bénédiction de la force*, en 1806, gravé pour le piano. 11° Musique pour *Guillaume Tell*, de Schiller. 12° *Deodata*, opéra de Kotzebue, en 1810. 13° *La Gageüre*, opéra-comique en un acte, gravé pour le piano, à Berlin, en 1807. 14° Musique pour *la Fiancée de Messine*. 15° *Idem*, pour *Jeanne d'Arc*. 16° *Idem*, pour *Le Réveil d'Épiménide*, de Gœthe, en 1814. 17° *Le Cosaque*, opéra-comique, gravé pour piano, à Berlin, chez Schlesinger. 18° *Hermann et Thusnelda*, grand opéra de Kotzebue, en 1819. On connaît aussi quelques morceaux détachés composés pour des opéras, par Weber, des romances et des chansons allemandes. Parmi ses compositions instrumentales, on remarque : 19° Andante pour piano ou harpe et flûte ; Berlin, Dunker. 20° Sonates pour piano seul, gravées à Hanovre. Quelques-unes de ses ouvertures ont été gravées pour l'orchestre et pour le piano.

WEBER (Georges), organiste, pianiste et compositeur, naquit à Wurzbourg le 1er janvier 1771. Destiné à la magistrature, il se livra dès sa jeunesse à l'étude du droit ; mais les leçons de piano que lui donna l'organiste de la cathédrale de Wurzbourg développèrent ses dispositions pour la musique, et lui donnèrent un goût passionné pour cet art qui lui fit négliger la jurisprudence. Schmidt, directeur de musique de cette ville, acheva son éducation musicale et le décida à suivre exclusivement la carrière de l'art. Dans les premières années du dix-neuvième siècle, il obtint la place d'organiste de la cour, à Wurzbourg, et fut chargé d'enseigner la musique aux enfants du grand-duc. On le considère en Allemagne comme un des meilleurs organistes de son temps. On connaît sous son nom : 1° Plusieurs concertos pour violon. 2° Un concerto pour piano. 3° Des chansons allemandes. 4° Cantate sur la mort d'une jeune fille, gravée à Vienne. 5° Quelques pièces d'harmonie pour des instruments à vent.

WEBER (Frédéric-Dionis ou Denis), directeur du Conservatoire de musique de Prague, naquit en 1771 à Welchau, en Bohême. François Bayer, maître d'école de ce lieu, commença à lui enseigner, dans sa septième année, la musique, le piano et la plupart des instruments à cordes et à vent. A l'âge de douze ans, Weber entra chez les Piaristes de Treppan pour y faire ses études littéraires. Plus tard, il fut admis au séminaire *Clementini*, à cause de sa belle voix et de son habileté dans la musique ; puis il suivit avec éclat, à l'Université de Prague, les cours de philosophie, de théologie et de droit. Cependant, le zèle qu'il y portait ne lui fit pas négliger la musique, et son goût pour cet art finit par devenir une passion véritable. Ses études universitaires étant achevées en 1792, il commença à se livrer spécialement à la culture de cet art. Quelques compositions légères où l'on remarquait un goût heureux de mélodie, et son habileté sur le piano, le mirent en vogue ; bientôt il fut le maître de musique le plus occupé chez la noblesse de Prague. Il passait aussi pour le théoricien le plus instruit parmi ses compatriotes. La première grande composition qui plaça Weber au rang des artistes les plus distingués fut une cantate divisée en deux parties et intitulée : *La Délivrance de la Bohême*. Elle fut exécutée au théâtre de Prague, en 1797, pour l'anniversaire de la naissance

de l'Empereur, par un orchestre et un chœur de 330 musiciens. Le 1er juin 1800, il fit représenter *le Roi des génies*, opéra qui eut du succès. On cite aussi de lui *le Marché aux filles*, petit opéra avec accompagnement de quatuor et de piano, composé pour un théâtre d'amateurs, et *la Perle trouvée*, ouvrage écrit pour le théâtre allemand de Prague, mais qui ne put être représenté à cause des circonstances fâcheuses où se trouvait ce théâtre avant que Charles-Marie de Weber le réorganisât. Frédéric-Dionis Weber ne crut pas déroger de sa qualité de théoricien en écrivant un grand nombre de danses qui obtinrent un brillant succès. Prédécesseur de Lanner et de Strauss, ce fut lui qui commença à rajeunir les formes de ce genre de musique. Plusieurs recueils de ses quadrilles, allemandes et écossaises, ont été gravés à Prague et à Vienne.

En 1810, quelques magnats de la Bohême prirent la résolution de se constituer en société pour les progrès de la musique dans leur patrie, et d'établir un Conservatoire à Prague. Ce projet reçut son exécution, et Weber fut appelé à diriger la nouvelle école. Ce fut vers cette époque que la rivalité qui existait entre lui et Tomaschek dégénéra en une vive inimitié perpétuée par d'imprudents amis de ces deux artistes. Weber fit preuve de talent et de zèle dans la direction de l'école confiée à ses soins. Pendant son administration, le Conservatoire de Prague a vu se former, dans son enceinte, plus de *trois* cents bons musiciens, à la tête desquels se placent le célèbre compositeur et pianiste Moscheles, Kalliwoda et Joseph Dessauer. En prenant possession de ses fonctions de directeur du Conservatoire, Weber avait conçu le projet de rédiger pour cette école des principes de musique, d'harmonie et de composition; il publia les premiers dans un livre qui a pour titre : *Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik* (Méthode élémentaire et générale de musique théorique et pratique); Prague, 1828, M. Berra, un vol. in-8°, avec beaucoup d'exemples notés et le portrait de l'auteur. Cet ouvrage fut suivi d'un autre plus important, concernant l'harmonie et la composition, intitulé : *Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses, für den Unterricht am Prager Conservatorium der Musik bearbeitet* (Traité théorique et pratique de l'harmonie et de la basse continue, rédigé pour l'enseignement dans le Conservatoire de Prague); Prague, 1830-1834, M. Berra, quatre parties in-8°. Weber ne s'est pas proposé d'exposer, dans ce livre, un système nouveau et original de construction et de classification des accords : il en a fait simplement un manuel d'enseignement pratique d'une intelligence facile, et l'on doit lui rendre cette justice qu'il y a réussi; mais les harmonistes instruits par une semblable méthode ne peuvent l'être que d'une manière empirique, et sont incapables de concevoir l'ensemble d'une théorie rationnelle.

Au nombre des compositions de Weber on compte plusieurs messes, dix-huit cantates et beaucoup de musique instrumentale ; on en a gravé : 1° Six marches en harmonie à onze parties, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Petites pièces faciles pour le piano, à quatre mains, op. 5 ; Prague. 3° Six variations avec violon et violoncelle; Prague, 1800. 4° Adagio et polonaise pour le piano, *ibid.* 5° Six variations pour le piano sur un air du ballet de *Castor et Pollux ; ibid.* 6° Environ dix recueils de Lændler, quadrilles, écossaises et menuets pour le piano; Prague, Pott et Berra. 7° Collection de chansons allemandes sur les poésies de Burger, Hœlty et Blumauer; Prague, 1793. 8° Deuxième collection, *idem*, *ibid.* 9° Divertissement pour le chant et le piano, Prague, 1802, Hans. 9° Sextuor pour six cors à pistons. 10° Sextuor pour six trombones. 11° Trois quatuors pour quatre cors à pistons. 12° Variations de bravoure pour le piano. Dionis Weber est mort à Prague le 25 décembre 1842.

WEBER (Jean-Jacques-Frédéric), professeur de piano à Glogau, dans la Silésie. Il publia, vers 1800 : 1° Airs variés pour piano et harpe, chez Günther. 2° Récréation pour piano seul et pour piano à quatre mains; *ibid.*, 1802. MM. Kossmaly et Carlo ne fournissent pas de renseignements sur cet artiste, dans leur Lexique des musiciens de la Silésie.

WEBER (Gottfried ou Godefroid), compositeur et écrivain sur la musique, naquit le 1er mars 1779, à Freinsheim, dans la Bavière rhénane. Fils unique du bourgmestre de cette ville, qui fut, plus tard, conseiller de justice à Manheim, il reçut une éducation sérieuse, et fit ses premières études sous la direction du pasteur de la petite ville où il avait vu le jour; puis il alla les continuer au gymnase de Manheim. En 1796, il fréquenta l'Université de Heidelberg. Dans l'année suivante, il fit un voyage à Vienne, en visitant Munich, Augsbourg et Ratisbonne. De retour à Heidelberg, il y reprit ses études de droit, et alla faire une année de stage en 1799, chez un avocat de

Manheim. Le désir de compléter la somme de ses connaissances le conduisit en 1800, à l'Université de Gœttingue, dont il suivit les cours pendant dix-huit mois. Tant de persévérance et les fonctions qu'il exerça, en 1801, à la chambre impériale de Wetzlar, préparèrent à Godefroid Weber une honorable carrière dans la magistrature. Ayant reçu, en 1802, les grades académiques, il s'établit à Manheim et y débuta comme avocat au tribunal de première instance. Ses succès au barreau lui procurèrent, en 1804, sa nomination de procureur fiscal de la ville. Après dix ans d'exercice de ces fonctions, dont les loisirs lui laissèrent assez de temps pour s'occuper de la musique avec ardeur, il fut appelé, en 1814, à Mayence, en qualité de juge, et quatre ans après, le grand-duc de Hesse le nomma conseiller de justice à Darmstadt. Appelé, au mois de juin 1825, à la commission de rédaction d'un nouveau code civil et criminel pour le Grand-Duché, il fut récompensé de son zèle et de ses travaux, au mois de juillet 1832, par sa nomination de procureur général à la cour suprême d'appel et de cassation. Le 12 septembre 1839, il mourut aux bains de Kreuznach, à l'âge de soixante ans.

Dans ce qui précède, Weber n'est considéré que comme jurisconsulte et comme magistrat; mais c'est surtout comme musicien et comme écrivain sur la musique qu'il a donné du retentissement à son nom, quoique son éducation musicale n'eût été que celle d'un amateur. Il ne parut même pas d'abord avoir reçu de la nature une heureuse organisation pour cet art. Le premier instrument qu'il apprit fut le piano; il y fit peu de progrès dans les premiers temps. Plus tard, il prit des leçons d'Appold pour la flûte, étudia le violoncelle, et acquit de l'habileté sur ces deux instruments. Son goût pour l'art se développant en raison de ses progrès, il s'y livra avec ardeur pendant les douze années de son séjour à Manheim, après son retour de l'Université de Gœttingue. Il y fonda une école de musique et des concerts spirituels qui y ont subsisté longtemps dans un état de splendeur. Ce fut aussi dans les premiers temps du séjour de Godefroid Weber à Manheim qu'il s'essaya dans la composition, sans posséder aucune notion d'harmonie ni de contrepoint; c'est ainsi qu'il écrivit ses premières messes; mais bien que le public accueillit ses ouvrages avec faveur, il comprit qu'il ne pourrait rien produire de durable s'il n'acquérait des connaissances didactiques et positives dans l'art d'écrire. Dès lors il prit la résolution d'étudier la théorie de cet art, et, dans l'impossibilité de trouver près de lui un maître qui pût la lui enseigner, il lut tous les traités d'harmonie et de composition qui lui tombèrent sous la main. Ici se trouve la cause de la fausse direction que Weber donna à ses idées concernant la doctrine musicale. Blessé des contradictions qu'il apercevait dans les systèmes différents de Kirnberger, de Vogler, de Marpurg et de quelques autres; manquant d'ailleurs de l'éducation pratique, qu'on ne peut acquérir que par les leçons d'un maître, il en vint à se persuader que les principes générateurs des accords, de leur enchaînement, dont on avait fait tant de bruit, n'étaient que de pures illusions; et, poussant le scepticisme jusqu'à ses dernières limites, il alla même jusqu'à déclarer qu'il ne pouvait rien exister de semblable, et que l'analyse des faits de pratique était le seul moyen d'enseignement profitable qu'on pût employer. La lecture des partitions des grands maîtres ayant été la source de son instruction, dans l'isolement où il se trouvait, il considéra l'analyse des cas particuliers de la composition comme la clef véritable de la science. Le point de départ des théoriciens ayant été différent, il n'était pas étonnant qu'ils fussent en contradiction. Les uns, prenant pour base la division du monocorde et la progression harmonique; d'autres, deux progressions inverses et l'échelle chromatique; d'autres, des phénomènes acoustiques; d'autres enfin, un choix arbitraire d'accords, il est certain qu'ils devaient se trouver en opposition dans les conséquences, puisqu'ils l'étaient dans le principe. Or, que devait faire celui qui, comme Weber, aspirait à se poser comme théoricien nouveau, si ce n'est de discuter la valeur de chaque principe, en démontrer les avantages ou les inconvénients, et redresser les fausses déductions que leurs auteurs avaient pu en tirer, ou poser comme des vérités démontrées les faits isolés applicables aux diverses théories et nées successivement dans l'espace de plus d'un siècle? Ces vérités, telles que la loi du renversement, formulée par Rameau, l'existence primitive d'un accord dissonant naturel, établie théoriquement par Sorge, la formation des dissonances artificielles par les prolongations et altérations d'intervalles découverte par Schroeter et Kirnberger, enfin la substitution de certains accords à certains autres, analysés par Catel (voy. tous ces noms), sont des faits acquis à la science; il ne s'agissait plus que de les ramener à un principe qui, dégagé de toute considération physique ou mathématique, fût puisé dans l'art lui-même,

et qui fut la loi générale de sa constitution. Au lieu d'accepter cette mission, qu'a fait Weber? Il déclare, dans la préface de son *Essai d'une théorie systématique de la composition*, qu'il ne croit pas à l'existence d'un système qui s'accorderait avec tous les faits d'expérience harmonique : « Mon livre (dit-il) n'est point » un système dans le sens scientifico-philoso- » phique du mot, ni un ensemble de vérités » déduites, dans une succession logique, d'un » principe suprême. J'ai, au contraire, établi, » comme un trait caractéristique de ma ma- » nière de voir, que notre art ne s'approprie » nullement, du moins jusqu'à ce moment » (1817), à une semblable base systématique. » Le peu de vrai que nous savons, en ce qui » concerne la composition, consiste encore, à » l'heure qu'il est, en un certain nombre d'ex- » périences et d'observations sur ce qui sonne » bien ou mal dans tel ou tel assemblage de » notes. Déduire ces expériences logiquement » d'un principe fondamental et les transformer » en science philosophique, en système, voilà » ce qu'on n'a pu faire jusqu'à présent, comme » j'aurai souvent occasion de le faire remar- » quer dans le cours de l'ouvrage. » On voit par ces paroles que c'est la théorie du scepti- cisme en musique que Godefroid Weber entre- prit d'exposer dans l'ouvrage qu'il publia sous ce titre : *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte, mit Anmerkungen für Gelehrtere* [Essai d'une théorie systématique (ordonnée) de la musi- que, pour s'instruire soi-même, avec des re- marques pour les savants], Mayence, B. Schott, 1817-1821, trois vol. in-8°. L'origina- lité d'un livre qui avait pour but la négation des principes fondamentaux de l'art fut sans doute la cause du succès que celui de Weber obtint à son apparition; succès si brillant, qu'une deuxième édition suivit de près la pre- mière (Mayence, 1824, B. Schott, 4 vol. in-8°) et qu'il en fut publié une troisième peu d'an- nées après (Mayence, 1830-1832, 4 vol. in-8°). Cependant, les Allemands eux-mêmes, épris d'abord de la nouveauté de la forme de l'ou- vrage, ont fini par apercevoir le vide d'une théorie négative qui ramenait la science à ce qu'elle était au temps de Heinichen et de Mat- theson, et l'engouement a fait place chez eux à l'indifférence. Toutefois le livre de Weber est recommandable par l'esprit d'analyse qui s'y fait remarquer dans l'examen d'une mul- titude de cas particuliers de l'art et de la science; si on ne peut le considérer comme l'exposé d'une théorie véritable, on doit avouer que c'est un recueil intéressant d'observations où l'on peut puiser des renseignements utiles. Une traduction anglaise de cet ouvrage a été publiée sous ce titre : *The Theory of Musical composition treated with a Wiew to a natu- rally consecutive arrangements of topics.* Cette traduction a été faite sur la troisième édi- tion allemande, avec des notes, par M. James- F. Warner, professeur de musique à Boston (États-Unis d'Amérique), en deux volumes gr. in-8°. Une seconde édition de cette traduc- tion a été donnée à Londres, en 1851 (deux vol. gr. in-8°), par M. Bishop, de Cheltenham (*voyez* ce nom), qui a rétabli plusieurs passages de l'original, supprimés par M. Warren, no- tamment l'analyse de l'introduction du qua- tuor de Mozart (en *ut*), qui a donné lieu à la controverse de l'auteur de la présente bio- graphie avec Perne et Kiesewetter (sous le pseudonyme de *Le Duc*).

2° *Allgemeine Musiklehre für Lehrer und Lernende* (Science générale de la musique, à l'usage des professeurs et des élèves), Darm- stadt, C. M. Leske, 1822, in-8°, de cent qua- rante-neuf pages et quinze planches d'exem- ples. Cet ouvrage, extrait du précédent, est relatif aux éléments de la musique considérés dans la gamme, les intervalles, la mesure et le rhythme. Il en a été fait une deuxième édition en 1825, à Mayence, chez Schott, in-8°, et une troisième, en 1831, à Mayence, chez le même, in-8° de cent-quatre-vingt-quatorze pages. We- ber a ajouté à celle-ci une table des matières fort étendue, qui forme une sorte de dic- tionnaire abrégé de musique. 3° *Die Gene- ralbasslehre zum Selbstunterrichte* (Doctrine de la basse continue pour s'instruire soi- même), Mayence, Schott, 1833, in-8° de XII et cinquante-quatre pages avec des planches d'exemples. Ce petit manuel d'harmonie est extrait de la troisième édition de l'*Essai d'une théorie systématique de la composition.* L'auteur y a ajouté quelques éclaircissements nouveaux. Weber a aussi traité de l'accompa- gnement de la basse chiffrée dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. XV, ann. 1813, pages 105 et suiv.) et dans l'écrit périodique inti- tulé *Cæcilia* (t. XIII, p. 145-167), d'après l'*Essai d'une théorie de la composition.* 4° *Ueber Chronometrische Tempobezeich- nung, nebst Vergleichungstafel der Grade des Maelzelschen Metronome,* etc. (Sur la dé- termination chronométrique du temps en mu- sique, suivi d'une table de comparaison des degrés du métronome de Maelzel avec les oscil- lations simples du pendule), Mayence, Schott,

1817, in-8° de six feuilles ; Bonn, Simrock. Ce petit ouvrage est extrait de l'*Essai d'une théorie*, etc. Weber avait déjà traité ce sujet dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. XV, p. 441, et t. XVI, p. 447 et 465), et dans la *Gazette musicale* de Vienne), t. I, ann. 1817, p. 204-209 et p. 515). 5° *Beschreibung und Tonleiter der G. Weber'schen Doppelposaunen* (Description et gamme du trombone double de G. Weber), Mayence, Schott (sans date), gr. in-8° de huit pages. Weber inventa cet instrument à Mayence, en 1817. 6° *Versuch einer praktischen Akustik der Blasinstrumente* (Essai d'une acoustique pratique des instruments à vent). Ce traité, une des meilleures productions de G. Weber, a été écrit pour le dixième volume de l'Encyclopédie allemande de Ersch et de Gruber. Weber l'a publié aussi dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. XVIII, p. 33, 49, 65, 87, et t. XIX, p. 809 et 825). 7° *Ueber Saiteninstrumente mit Bünden, und die Eigenthumlichkeit dieser Einrichtung* (Sur les instruments à cordes et à archet et sur leurs propriétés). Ce morceau a été inséré dans la *Gazette musicale* de Berlin (ann. 1825, n° 12). 8° *Ueber wichtige Verbesserung des Horns* (Sur un perfectionnement important du cor), dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. XIV, p. 759). 9° *Vorschlag zu Vereinfachung und Bereicherung der Pauken* (Sur la simplification et l'amélioration des timbales), dans le même journal (t. XVI, p. 358). 10° *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem* (Résultats des recherches faites jusqu'à présent sur l'authenticité du *Requiem* de Mozart), Mayence, Schott, 1826, in-8° de XXIV et quatre-vingt-seize pages). 11° *Weitere Ergebnisse der weiteren Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem* (Plus amples résultats des recherches continuées sur l'authenticité du *Requiem* de Mozart), Mayence, Schott, 1827, in-8° de cinquante-six pages. *Voyez* sur ces écrits, extraits de la *Cæcilia* (t. III, p. 205-209, t. IV, p. 257-352, et t. VI, p. 195-259), la *Biographie universelle des musiciens* (t. VI, p. 239 et 240). Godefroid Weber entreprit, en 1824, la publication d'un écrit périodique concernant l'histoire et la littérature de la musique, intitulé : *Cæcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* (Cécile, écrit périodique pour le monde musical), Mayence, Schott, 1824 et années suivantes. Il fut le rédacteur en chef des quatre-vingts premiers cahiers de cet excellent écrit, formant vingt volumes in-8°. Interrompu ensuite, cet ouvrage a été continué depuis la mort de Weber par Dehn, de Berlin (*voyez* ce nom). Indépendamment d'un grand nombre d'analyses de publications nouvelles, Weber y a inséré les morceaux dont voici les titres : 12° *Die menschliche Stimme. Eine physiologisch-akustiche Hypothese* (La voix humaine. Hypothèse physiologico-acoustique. t. I, p. 81-105). 13° *Ueber Tonmalerei* (Sur l'expression pittoresque des sons. Extrait d'une esthétique inédite de la musique, t. III, p. 125-172). 14° *Die Aura, akustich und harmonisch betrachtet* (L'air [vibrant], considération acoustique et harmonique, t. IV, p. 49-62). 15° *Teutschland im ersten Viertel des neues Jahrhunderts. Betrachtungen eines Musikfreunden* (L'Allemagne dans le premier quart du nouveau siècle. Réflexions d'un ami de la musique, t. IV, p. 89-111). 16° *Ueber compensation der Labialpfeifen* (Sur la compensation des tuyaux à anches, etc., t. XI, p. 203-214). 17° *Ueber compensirte Labialpfeifen* (Sur les tuyaux à compensation, t. XVI, p. 65). 18° *Verbesserte Orgelpfeifen, Erfindung des Orgelbauers Turley* (Les tuyaux d'orgue perfectionnés ; invention du facteur d'orgues Turley, *ibid.*, p. 68). 19° *Skizzen zur Lehre vom doppelten Contrapuncte* (Esquisse de la théorie du contrepoint double. t. XIII, p. 1-29 et p. 209-232). 20° *Ueber eine besonders merkwürdige Stelle in einem Mozart'schen Violinquartett aus C* (Sur un passage particulièrement remarquable d'un quatuor de violon en *ut*, par Mozart, t. XIV, p. 1-49 et 122-129 (1). Weber a écrit aussi la

(1) Ce morceau fut publié par Weber à l'occasion d'une discussion relative à un article que l'auteur de cette Biographie avait donné dans la *Revue musicale*, t. V, n° 26, ann. 1829). Perne avait répondu à cet article dans le même écrit, et avait prétendu excuser la mauvaise harmonie du passage de Mozart par des considérations de tonalité qui, précisément, en sont la condamnation. Il avait été facile au rédacteur de la *Revue musicale* de réfuter cette faible apologie dans une note placée à sa suite. L'affaire causa quelque émotion au Conservatoire de Paris, et pendant une séance du jury des concours qui arriva dans le même temps, et où se trouvaient Cherubini, Boieldieu, Paer, Lesueur, Reicha, Berton et l'auteur de l'article, diverses opinions furent agitées à ce sujet. Lesueur gardait le silence ; mais Boieldieu, Paer et Berton condamnaient les successions harmoniques du passage. Reicha entreprit leur défense, mais Cherubini trancha la question en s'écriant : *Tu ne sais ce que tu dis : Fétis a raison. Sa règle est celle de la bonne école : elle condamne ce passage.*

Cependant le conseiller Kiesewetter, caché sous le pseudonyme de *M. C. E. Leduc*, fit, dans la *Gazette musicale*, une critique de l'article de la *Revue musicale*, de Leipsick (t. XXXII, p. 117-132), où il montre une grande ignorance de l'art d'écrire en musique. Une re-

préface du tableau des principaux faits de l'histoire de la musique par Stœpel (*voyez* ce nom) et quelques morceaux dans la *Gazette musicale* de Vienne, entre autres ceux-ci : 21° *Ueber musikalische Instrumente ælterer und neuerer Zeit* (Sur les instruments de musique anciens et modernes, t. I, p. 257-263). 22° *Abhandlung über die Fortbewegung der Septime und Terz der Hauptseptimer Harmonie* (Dissertation sur la progression de septième et tierce dans l'harmonie de septième fondamentale, t. IV, p. 1-7, 9-13, 25-29, 33-36, 41-43, 65-70).

Godefroid Weber avait espéré de se faire une réputation de compositeur distingué ; il eut même cette ambition avec plus d'énergie que celle d'écrivain sur la musique, car, vers la fin de sa vie, il exprima plusieurs fois le regret que sa renommée de théoricien eût absorbé celle qu'il avait désirée pour ses compositions, et ce fut, suivant ce qu'on m'a dit en Allemagne, ce qui lui fit prendre la musique en dégoût dans ses dernières années. Quoi qu'il en soit, il commença ses publications dans sa jeunesse et lorsque son éducation musicale n'était encore qu'ébauchée. L'arrivée de l'abbé Vogler à Darmstadt et l'école qu'il y ouvrit ayant fourni à Weber l'occasion de se lier d'amitié avec Meyerbeer et Ch. Marie de Weber, leur ardent amour de l'art échauffa sa verve, et ce fut alors qu'il produisit ses meilleures compositions. Il a dressé lui-même la liste suivante de ses ouvrages en ce genre : I. Musique d'église. 1° *Te Deum* (en *mi* bémol) à quatre voix et orchestre, op. 18, Offenbach, André. 2° *Requiem* en (*fa* mineur) pour des voix d'hommes, violes, basse, cors, timbales et orgue obligé, op. 24, Mayence, Schott. 3° *Messe* n° 1 (en *fa*), à quatre voix, 2 violons, alto, basse et orgue obligé ou instruments à vent, op. 27, *ibid.* 4° *Messe* n° 2 (en *sol*) à quatre voix, 2 violons, viole, basse, hautbois, bassons, trompettes et timbales, op. 28, Bonn, Simrock. 5° *Messe* n° 3 (en *mi* mineur) à quatre voix, violons, alto, basse, flûte, hautbois, bassons, cors et orgue, op. 33, Leipsick, Probst. 6° Hymne à Dieu, pour deux chœurs, op. 42, Mayence, Schott. II. Chants à plusieurs voix ou à voix seule. 7° Douze chants à quatre voix, avec accompagnement *ad libit.*, op. 16, Augsbourg, Gombart. 8° Douze chants à voix seule et piano, op. 17, Bonn, Simrock. 9° *Id.*, op. 21, *ibid.* 10° Chants spirituels pour des enfants, avec accompagnement d'orgue, op. 22. 11° Chants pour des voix graves, avec piano, op. 23, Leipzick, Hofmeister. 12° Chants sur des poésies de Gœthe et de Schiller, à voix seule et piano, op. 25, Augsbourg, Gombart. 13° Couronne de chansons pour une et plusieurs voix, avec piano, op. 31, Mayence, Schott. 14° Chants à voix seule et guitare ou piano, op. 32 et 34, Leipsick, Peters. 15° Chants à quatre voix d'hommes sans accompagnement op. 35, Berlin, Schlesinger. 16° *Liebe, Lust und Leiden*, chants à voix seule et piano, op. 36, Mayence, Schott. 17° Chant de fête pour quatre voix d'hommes, chœur et accompagnement d'instruments à vent, op. 40, *ibid.* 18° Chants à plusieurs voix, op. 41, *ibid.* 19° Chansons de table pour deux ou trois voix d'hommes, avec chœur et accompagnement de guitare ou piano, op. 42, *ibid.* III. Musique instrumentale. 20° Thème avec variations pour guitare et violoncelle, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 21° Sonate pour piano, op. 15, Bonn, Simrock. 22° Trio pour violon, alto et violoncelle, op. 26, Augsbourg, Gombart. 23° Thème du *Freyschütz* pour flûte et guitare, op. 37, Bonn, Simrock. 24° Barcarolle vénitienne variée pour flûte et piano, op. 38, *ibid.* 25° Étude pour flûte en variations sur un thème norwégien, avec guitare, op. 39, *ibid.*

Godefroid Weber était membre de la plupart des Académies de musique de l'Europe. Celle de Stockholm lui avait envoyé le diplôme d'académicien honoraire, en 1827. L'Académie des arts et des sciences de Berlin, la société pour les progrès de la musique de Rotterdam, la société musicale de Suisse, celle de la Thuringe se l'étaient associé. Le grand-duc de Hesse-Darmstadt lui accorda la croix de Mérite de première classe, en 1827.

WEBER (Edmond de), frère aîné du précédent, naquit à Eutin du même père, mais d'une autre mère, en 1782, et fit ses études musicales à Salzbourg, où il fut placé ensuite dans la chapelle, en qualité de premier violon et de chef d'orchestre de l'Opéra ; puis il fut directeur de musique à Kœnigsberg, à Dantzick, et en dernier lieu à Cologne, où il se trouvait encore en 1830 ; mais, en 1832, il jouait l'alto au théâtre de Hambourg. Après cette époque,

ponse parut dans la Revue (t. VIII, ann. 1830), et le même Leduc répliqua dans la même Gazette (tome XXXIII, p. 81-89 et 101-105). Ses raisonnements et les exemples notés dont il les appuyaient étaient remplis de tant d'absurdités contre les plus simples notions d'harmonie et de contrepoint, que l'auteur de cette biographie dut cesser une polémique dans laquelle il n'était pas même compris de son adversaire. Suivant son habitude, Weber se borne à analyser le passage de Mozart dans son article, sans arriver à une conclusion positive.

on ne trouve plus de renseignements sur cet artiste. On a gravé de sa composition : Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 8; Augsbourg, Gombart. On connaît sous son nom les opéras intitulés *Der Transport im Koffer* (Le transport dans la malle), et *Die Zwillinge* (Les jumeaux).

WEBER (CHARLES-MARIE FRÉDÉRIC-AUGUSTE baron DE), compositeur allemand du dix-neuvième siècle qui, après Beethoven, a joui de la réputation la plus brillante, naquit le 18 décembre 1786, à Eutin, petite ville du duché de Holstein. Il y a toutefois des observations à faire sur cette date. Une table de marbre, érigée à Eutin, à l'occasion d'une fête commémorative donnée en 1825, porte ceci : *Charles-Marie de Weber, baptisé à Eutin le 20 novembre 1786, mort à Londres le 5 juin 1826.* Cependant M. Max-Marie de Weber, fils de l'auteur du *Freyschütz* et directeur de l'administration royale des chemins de fer de la Saxe, à Dresde, a retrouvé, dans un recueil d'actes de famille écrits de la main de son grand-père, François-Antoine de Weber, une note dont voici la traduction : « Eutin, dans le Holstein, » 1786. Le 18 décembre, à dix heures et demie » du soir, est né Charles-Marie Frédéric-Ernest » et il a été baptisé le 20 décembre dans la » chapelle de la cour, à Eutin (Holstein). » Cette découverte a été annoncée par M. Jähns, dans le nº du 24 mai 1854 de la *Nouvelle Gazette musicale de Berlin* (*Neue Berliner Musik-Zeitung*) (1).

Dans le premier volume du tableau de la vie de son illustre père (*Carl Maria von Weber ein Lebensbild*. Leipsick, Ernest Keil, 1854, p. 19), M. Max-Marie de Weber, après avoir rapporté le texte de la note de François-Antoine, paraît néanmoins rester dans le doute. Il admet la possibilité que le livre de l'église d'Eutin renferme une erreur de nom de mois, mais il ajoute, après avoir rapporté la note de son grand-père : *Il se peut que cet écrit soit aussi inexact que bien d'autres assertions de ce singulier homme* (Die indess weder mehr Glaubhaftigkeit verdient als andere Niederschriften des oft schaffwendigen Mannes) (2).

Il ajoute que Charles-Marie de Weber avait choisi le 19 novembre pour la date de sa naissance, parce qu'elle coïncidait avec le jour de la naissance de sa femme.

La retraite où vivait sa famille, les visites qu'on y recevait de quelques hommes de mérite, et l'isolement où le jeune Weber était retenu par ses parents à l'égard des enfants du voisinage, secondèrent leurs vues pour le succès de l'éducation qu'ils voulaient lui donner. Son esprit devint méditatif, à l'âge où l'on ne sait pas d'ordinaire ce que c'est que la méditation; son imagination s'exalta, et dans l'ignorance où on le laissa du monde, il s'en fit un tout fantastique dont il était le centre. Le temps se partageait pour lui entre la peinture et la musique; il dessinait, peignait à l'huile, à l'aquarelle, et acquérait quelque habileté dans la gravure à l'eau-forte. Toutefois, il ne porta jamais beaucoup d'ardeur dans ces occupations; sans y prendre garde, il finit par les abandonner pour ne s'occuper que de la musique, qui bientôt remplit toute son âme, comme il disait lui-même. Il ne put cependant y faire d'abord autant de progrès qu'il le désirait, parce que des circonstances imprévues, ou même le caprice, déterminaient son père à changer souvent le lieu de sa résidence. Cette instabilité, ayant pour conséquence d'obliger Weber à changer souvent de maîtres de musique et de piano, jetait beaucoup d'incertitude dans ses études. Enfin, il rencontra dans Heuschkel, de Hildburghausen, un bon instituteur dont il reçut les leçons pendant les années 1796 et 1797, et dont le zèle et les soins intelligents le préparèrent à l'exécution puissante et caractéristique qu'il acquit sur le piano. On put dès lors acquérir la conviction que la nature l'avait destiné à la culture de la musique, et ses parents résolurent de n'épargner aucun effort pour développer ses heureuses dispositions. Dans ce dessein, ils allèrent s'établir à Salzbourg, et le placèrent sous la direction de

(1) Voyez la note publiée par M. Théodore Parmentier, dans la *Gazette musicale de Paris*, nº 51 de l'année 1855.

(2) François-Antoine de Weber [illegible] sa vie [illegible] naturel pour la musique, mais n'ayant fait aucune étude sérieuse, il se décida pour l'état militaire et obtint de l'électeur Charles-Théodore une sous-lieutenance dans la [illegible] en 1756, [illegible] de [illegible] se [illegible] du [illegible] et entra comme surnuméraire dans l'administration des impôts à Hildesheim, en 1757. [illegible] à la fille de son chef, J.-F. De Fumetti, qui lui apporta de la fortune. Son beau-père étant mort un an après, il lui succéda dans son emploi. En 1758, il épousa sa fiancée [illegible] s'ennuya de sa position, se [illegible] et dérangea ses affaires. En 1768, il perdit sa place à cause de sa négligence, et vécut fort retiré à Hildesheim jusqu'en 1773. Sa famille se composait de huit enfants, dont cinq garçons [illegible] Hildesheim et entra dans un orchestre [illegible] il se fit lui-même directeur de spectacle, dissipa tout ce qu'il possédait dans cette entreprise, et fut tour à tour maître de chapelle de l'évêque de Lubeck, [illegible] villes, [illegible] position nulle part.

Michel Haydn, maître habile sans doute, mais dont l'aspect sérieux et l'enseignement sévère frappèrent d'une sorte de stupeur cet enfant, d'un âge trop différent de celui du vieillard. Weber ne tira que peu de fruit des leçons de ce savant musicien : il continua à se diriger par son instinct, et le premier résultat de ses efforts fut la publication de six petites fugues pour le clavecin, qui parurent à Salzbourg en 1798. Vers la fin de cette année, il se rendit à Munich, où il reçut des leçons de chant de Valesi (*voy.* ce nom), et devint élève de Kalcher, organiste de la chapelle royale, pour la composition. Environ vingt ans après, Weber écrivait : « Aux excellentes et lumineuses instruc-
» tions de ce maître, je suis redevable de la
» connaissance des procédés de l'art, et de la
» facilité à les employer, particulièrement en
» ce qui concerne la manière de traiter un
» sujet à quatre parties, dont les lois doivent
» être aussi familières au musicien, que celles
» de l'orthographe et du rhythme au poète. »
Ce fut sous les yeux de Kalcher que Weber écrivit son premier essai de musique dramatique, dans un opéra qui avait pour titre : *Die Macht der Liebe und des Weins* (La force de l'amour et du vin). Il composa aussi, dans le même temps, une messe solennelle, plusieurs sonates et variations pour le piano, des trios de violon et des chansons allemandes; mais plus tard, lorsque son talent eut acquis plus de maturité et que son goût fut formé, il jeta au feu les premières productions de sa jeunesse.

Vers la fin de 1799, Sennefelder ayant publié les premiers essais de la lithographie, Weber se passionna pour cette nouveauté.
« L'impatiente activité d'une jeune tête qui
» recherche avec avidité tout ce qui est
» nouveau (dit-il dans le mémoire qu'il a
» laissé sur sa vie) détourna dès lors mon
» attention de son objet légitime, et me mit
» dans l'esprit de devenir le rival de l'ingé-
» nieux auteur de cette singulière découverte.
» Je me procurai une collection d'outils né-
» cessaires, et me mis à travailler avec ardeur,
» de telle sorte que je finis par me persuader
» que j'étais moi-même l'inventeur du pro-
» cédé. Il est du moins certain que j'imaginai
» un système plus parfait, et que je parvins à
» construire une meilleure machine propre à
» imprimer. Rempli de mes idées à ce sujet
» et désirant appliquer mon procédé à des
» travaux plus importants, je demandai à mon
» père de nous transporter à Freyberg, où je
» pouvais me procurer avec plus de facilité
» les matériaux qui m'étaient nécessaires.
» Toutefois cette fantaisie ne dura pas long-
» temps. La nature mécanique de ma nouvelle
» occupation, la fatigue et le dommage qu'elle
» me causait, enfin, sa tendance à amortir
» mes facultés, me la firent bientôt abandon-
» ner, et ce fut avec un redoublement de zèle
» que je retournai à la musique. »

La composition de l'opéra *Das Waldmædchen* (La fille des bois) marqua le retour de Weber à l'art pour lequel il était né. Cet ouvrage fut représenté à Munich pour la première fois, au mois de novembre 1800; le succès surpassa les espérances du jeune artiste, alors âgé de quatorze ans seulement; car non-seulement il réussit à Munich, mais on le représenta quatorze fois à Vienne; il fut traduit en langue bohême pour le théâtre National de Prague, et l'administration du théâtre de Pétersbourg le mit en scène. Cependant Weber, choqué des imperfections de son travail, lorsque son éducation musicale fut plus avancée, le refit entièrement quelques années après. Des affaires ayant appelé sa famille à Salzbourg en 1801, il y écrivit, d'après un nouveau système dont il avait puisé l'idée dans un article de la *Gazette musicale* de Leipsick, un opéra-comique intitulé : *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (Pierre Schmoll et ses voisins). Par une singularité tout allemande, le vieux maître Michel Haydn recommanda l'ouvrage au public, par une note qui fut publiée dans les journaux. Toutefois cet opéra, joué à Augsbourg dans la même année, ne réussit pas. L'ouverture seule, retouchée plus tard par Weber, est connue aujourd'hui ; elle a été gravée à Augsbourg, chez Gombart. M. Max.-Marie de Weber, qui possède la partition originale de cet ouvrage, se propose de faire appliquer à la musique un meilleur livret et de faire connaître à Paris et à Londres cette production de la jeunesse de son illustre père. Dans l'année 1802, le père du jeune artiste lui fit faire un voyage par Leipsick à Hambourg et dans le Holstein. Il y acheta quelques livres de théorie de musique et y étudia les diverses doctrines de la science de l'harmonie. « Malheureuse-
» ment (dit-il), au moment où je croyais avoir
» résolu la plupart des difficultés de l'art, un
» docteur en médecine renversa tout mon
» beau système avec son éternelle question :
» *Pourquoi cela est-il ainsi ?* et me plongea
» dans une série de doutes dont un nouveau
» plan, basé sur des principes philosophiques
» et naturels, put seul me délivrer. J'examinai
» le mérite des anciens maîtres; et je remon-
» tai aux causes fondamentales, pour en for-

» mer un ensemble de doctrine approprié à » mes besoins. » C'est quelque chose d'assez plaisant, il faut l'avouer, que ce garçon de seize ans qui trouve un plan de théorie dans des principes philosophiques et naturels, et qui remonte aux causes fondamentales pour en former un ensemble de doctrine!

Au commencement de 1803, Weber se rendit à Vienne et y rencontra l'abbé Vogler, dont il devint l'élève favori. Pendant près de deux années, il fit, sous la direction de ce maître, des études plus sérieuses et plus méthodiques que celles qu'il avait faites précédemment. Pendant les deux années ou environ que le maître et l'élève passèrent ensemble dans la capitale de l'Autriche, Weber ne chercha point à fixer l'attention sur lui, car il n'y publia que des variations pour le piano, et la partition de *Samori*, opéra de Vogler, réduite pour cet instrument. A la fin de 1804, on lui offrit la direction de la musique du théâtre de Breslau; quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans et qu'il manquât d'expérience dans l'art de diriger un orchestre, il accepta cette place et en prit possession avec la même assurance que s'il avait eu la certitude de la bien remplir. Il y montra en effet de l'intelligence et plus d'aplomb qu'on ne pouvait en attendre de son âge; mais son caractère anguleux lui fit peu d'amis parmi les artistes de cette ville, qui ne voyaient pas sans déplaisir à leur tête un homme si jeune et d'un nom jusque-là à peu près inconnu. Weber s'y montra particulièrement dur et hautain à l'égard de Schnabel (*notez ce nom*), musicien de mérite et homme respectable. C'est à Breslau que le jeune artiste retoucha plusieurs de ses anciens ouvrages et qu'il écrivit la plus grande partie de *Rubezahl*, opéra qui, par des motifs maintenant inconnus, ne fut pas d'abord représenté sous son nom. S'il n'y eut point de succès par ses ouvrages, il y acquit du moins des connaissances pratiques dans l'art de diriger les orchestres et les chœurs, qui lui préparèrent plus tard une position digne de son talent. Au commencement de 1806, le prince Eugène de Wurtemberg, amateur passionné de musique, invita Weber à se fixer dans sa petite cour, en Silésie. Là, le compositeur écrivit deux symphonies, plusieurs cantates et d'autres morceaux de musique; mais les événements de la guerre qui furent la suite de la bataille de Iéna ayant anéanti le joli théâtre et l'élégante chapelle de ce prince, Weber essaya de voyager pour donner des concerts; les événements qui, à cette époque, affligeaient l'Allemagne l'obligèrent encore à renoncer à ce projet. Il dut alors accepter l'asile que lui offrait, à Stuttgard, le prince Louis de Wurtemberg. C'est dans cette retraite qu'il arrangea, avec l'ancienne musique de son opéra *Das Waldmædchen*, celui qui est connu sous le nom de *Sylvana*. Il y écrivit aussi l'espèce de drame intitulé : *Der erste Ton* (Le premier son), ainsi que plusieurs ouvertures, chœurs et morceaux pour le piano. Vers le milieu de 1809, il se rendit à l'invitation de Vogler, son ancien maître, et alla se fixer près de lui à Darmstadt. Ce fut dans cette agréable ville que se forma l'intimité de Weber avec Meyerbeer, Gansbacher et Godefroid Weber; intimité que la mort seule a rompue, et qui, dans l'éloignement même, s'est ranimée en plusieurs circonstances. C'est à Darmstadt que Weber écrivit, en 1810, *Abou-Hassan* pour le théâtre du grand-duc. Au printemps de l'année suivante, il alla à Francfort pour y faire représenter cet ouvrage et donner des concerts, puis il revit Munich, s'y fit entendre aussi dans plusieurs concerts, visita Berlin et retourna enfin à Vienne, où il arriva en 1812. Appelé quelques mois après à Prague pour prendre la direction de la musique de l'Opéra allemand, il accepta cette position, et y fit preuve d'une grande capacité dans la réorganisation de l'orchestre et des chœurs. Dans les trois années où il remplit ces fonctions (depuis 1813 jusqu'en 1816), il n'écrivit que la grande cantate *Kampf und Sieg* (Combat et victoire), quelques morceaux de musique instrumentale et des chants guerriers à plusieurs voix, qui furent les premiers fondements de sa renommée populaire. On ignore les motifs qui lui firent donner brusquement sa démission de sa place, en 1816, et lui firent préférer, pendant deux ans, une vie nomade et une existence précaire à une position honorable. « Depuis ma retraite de Prague (dit-il dans le » mémoire sur sa vie écrit en 1818), j'ai vécu » sans occupations fixes; j'ai visité divers » lieux, attendant avec calme d'être appelé à » une nouvelle sphère d'activité. J'ai reçu de » très-belles offres de plusieurs endroits, mais » l'invitation qui m'a été faite d'aller fonder » un Opéra allemand à Dresde a été la seule » qui ait pu me tenter. J'y suis maintenant, et » j'espère remplir avec soin et intelligence les » devoirs qui me sont imposés. »

Ainsi finit la notice où Weber a fait connaître quelques circonstances de sa vie, et a révélé quelques-uns des mystères de son âme d'artiste. Toutefois, il n'y parle pas de ses chagrins, qui jusqu'alors avaient été cuisants; chagrins

d'un homme né pour remplir une haute mission, qui a la conviction de sa force et qui n'a pu la faire passer dans l'esprit du public. D'abord renommé comme virtuose sur le piano et comme un de ces petits prodiges qu'on voit apparaître de temps en temps, il avait vu s'anéantir insensiblement la faveur qui avait accueilli ses premiers essais. Lui-même avoue qu'il y eut quelques variations dans ses idées sur le style qu'il devait adopter; ces irrésolutions, qui se faisaient apercevoir dans ses ouvrages, avaient nui à ses succès. La plupart de ses opéras ou drames avaient été reçus avec froideur; sa musique instrumentale ne se vendait pas, quoiqu'on y trouvât de très-belles choses. Un petit nombre d'artistes apercevaient bien dans cette musique quelques lueurs du génie qui devait produire plus tard le *Freyschütz*, *Euryanthe* et *Obéron*, mais ils n'en saisissaient pas la portée. Les éditeurs de musique ne se décidaient qu'avec peine à publier des productions qui n'avaient pas de vogue; on voit même, par quelques lettres de Weber à son homonyme Godefroid Weber, que ces éditeurs osaient lui adresser des observations et des critiques sur les manuscrits qu'il leur confiait. Le nom de Weber n'avait pas même pénétré en France avant 1810, malgré nos relations fréquentes avec l'Allemagne au temps de l'empire. Enfin, on peut affirmer que l'artiste destiné à jouir d'une des plus grandes renommées des temps modernes était alors méconnu: cette vérité ne pouvait échapper à la juste susceptibilité de son orgueil, et son âme en était ulcérée.

Une circonstance inattendue, qui changea tout à coup la situation de l'Europe, vint préluder à la grande réputation de Weber; je veux parler du soulèvement général de l'Allemagne, en 1813, contre la domination de la France. En Prusse, toute la jeunesse se leva spontanément; elle s'organisa et marcha contre les armées françaises, entonnant en chœur des chants patriotiques composés par Charles-Marie de Weber. Ces chants, qui peuvent être comptés parmi les plus belles productions de son génie, excitèrent dans toute l'Allemagne un enthousiasme qu'on ne saurait décrire. Ce fut la première manifestation de la gloire d'un homme presque dédaigné jusqu'alors; elle prépara l'explosion du talent qui depuis lors s'est signalé dans trois ouvrages destinés à marquer une époque significative de l'histoire de la musique, nonobstant les imperfections qui les déparent. Le premier de ces ouvrages fut le *Freyschütz* (Le Franc Archer), écrit à Dresde, en 1819 et 1820, sur le texte de Kind. Il fut représenté le 18 juin 1821, au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, et obtint le succès le plus brillant, le plus populaire, le plus universel qu'ait jamais eu un opéra allemand. Peut-être, comme on l'a dit, la nature du sujet a-t-elle eu beaucoup de part dans ce succès si complet; mais l'originalité de la musique en fut certainement la cause principale. Cet ouvrage fut suivi de *Preciosa*, drame pour lequel Weber écrivit une ouverture, une scène mélodramatique et un chœur. Devenu tout à coup le premier des compositeurs dramatiques de l'Allemagne, Weber, jusqu'alors presque oublié, fut recherché par les administrations de théâtres; celle de l'Opéra allemand de Vienne lui demanda la partition d'*Euryanthe*, qui lui coûta près de dix-huit mois de travail. Malheureusement le livret de Madame de Chezy, sur lequel il écrivit sa musique, est dénué d'intérêt et vide d'action; tous les efforts du compositeur ne purent réchauffer cette œuvre froide et décolorée. Lui-même fut moins heureux dans ses inspirations que dans le *Freyschütz*, et le travail pénible se fit remarquer dans plusieurs parties de son ouvrage. La pièce, jouée à Vienne, le 25 octobre 1823, ne réussit pas. Une ouverture très-belle, deux chœurs de grand effet, un beau finale, et un joli duo pour deux femmes ne purent préserver l'ouvrage d'une chute. Depuis lors, *Euryanthe* s'est relevée dans l'opinion publique en Allemagne. Dans l'année suivante, Weber reçut la demande d'un opéra pour le théâtre de Covent-Garden, de Londres. Après avoir hésité longtemps sur le choix du sujet, il s'arrêta à celui d'*Obéron*. Une discussion s'établit alors par correspondance entre le directeur du théâtre et le compositeur sur l'époque où celui-ci devrait livrer sa partition. Une lettre de Weber relative à ce sujet fait connaître combien son travail était lent et laborieux. On lui avait offert trois mois pour écrire sa musique. *Trois mois!* s'écrie-t-il; *ils me suffiront à peine pour lire la pièce et en dessiner le plan dans ma tête!* Et ce qu'il disait était vrai, car il employa près de dix-huit mois à achever sa tâche.

Depuis longtemps il était en proie à une mélancolie profonde que le succès de *Freyschütz*, l'amour de sa femme et son affection pour ses enfants ne parvenaient point à dissiper. La cause de cette disposition d'esprit se trouvait dans une affection grave dont sa poitrine était attaquée. Obligé de se rendre à Londres pour y mettre en scène son

opéra, conformément à son engagement, ce ne fut pas sans un vif sentiment de douleur qu'il se sépara de sa famille, quoiqu'il fût loin de prévoir qu'il ne la reverrait plus. Il quitta Dresde, le 16 février 1826, accompagné de son ami Furstenau (*voy.* ce nom), se dirigeant par Leipsick, Weimar et Francfort vers Paris, où il arriva le 25 du même mois. Il y fut accueilli avec l'enthousiasme inspiré par la musique du *Freyschütz*, et tous les artistes lui témoignèrent la plus grande considération. Il écrivait alors à sa femme : « Je n'essayerai pas de te » décrire comment on me traite ici ; si je te » rapportais tout ce que me disent les plus » grands maîtres, le papier lui-même serait » forcé d'en rougir : si mon amour-propre ré» siste à ce grand choc, j'aurai du bonheur (1). » Il partit de Paris le 2 mars et arriva le 6 à Londres, où il logea dans la maison de M. Georges Smart. Des transports d'enthousiasme éclatèrent à Covent-Garden et à Drury-Lane lorsqu'il s'y montra, et surtout quand il parut dans l'orchestre du premier de ces théâtres pour diriger, conformément à son engagement, les représentations du *Freyschütz*. Malheureusement ces triomphes ne venaient caresser l'amour-propre de l'artiste qu'au moment où la vie l'abandonnait. Le 12 avril fut le jour de la première représentation d'*Obéron*. Le succès ne répondit pas à son attente ; mais, plus tard, les beautés originales de cet ouvrage furent goûtées, et si *Obéron* n'eut pas la vogue populaire du *Freyschütz*, il est du moins considéré par les artistes comme une des meilleures productions de son auteur.

La rapidité des progrès du mal qui consumait la vie de Weber était effrayante : le climat fatal sous lequel il vivait depuis quelques mois l'activait encore. Lui-même le sentait et s'en plaignait dans une lettre du 17 avril. Bientôt sa faiblesse devint extrême ; le 30 mai, il écrivait à sa femme : « Tu ne recevras plus » de moi un grand nombre de lettres ; réponds » à celle-ci non à Londres, mais à Francfort, » poste restante. Je vois ton étonnement. Je » n'irai point à Paris. Qu'y ferais-je ? Je ne » puis ni marcher, ni parler. Que puis-je faire » de mieux que de me diriger tout droit vers » mes pénates ? » Il s'efforçait de se faire illusion sur son état lorsqu'il parlait de son retour. Il voulait diriger lui-même, le 6 juin, une représentation du *Freyschütz*, qui devait être donnée à son bénéfice, et quitter Londres le lendemain. Le 2 juin, il écrivit sa dernière lettre d'une main tremblante et la termina par ces mots : « Que Dieu vous bénisse tous et » vous conserve en bonne santé ! Que ne suis» je au milieu de vous ! » Trois jours après il expira.

L'éducation qu'avait reçue Weber exerça une fâcheuse influence sur sa destinée, et ne fut pas moins funeste à sa conservation qu'à son talent. Le penchant à la mélancolie, qui était une conséquence de son organisation, aurait pu être combattu par la société de jeunes gens de son âge ; mais l'isolement où il fut tenu constamment pendant sa jeunesse développa ce penchant, lui donna le sentiment d'orgueil qui s'accroît d'ordinaire dans la solitude, et lui rendit plus pénibles les déceptions de la plus grande partie de sa carrière. Des causes morales ont donc vraisemblablement préparé dès longtemps le germe de la maladie qui l'enleva à sa famille et à l'art dans la force de l'âge. Considérée sous le rapport de son instruction et du développement de ses facultés, l'éducation qu'on lui donna ne lui fut pas moins funeste. Ainsi qu'il le dit lui-même, le fréquent changement du maître chargé de diriger cette instruction ne l'obligea pas seulement à recommencer souvent ses études sur de nouvelles bases, mais le mit en doute sur la réalité de principes qui lui étaient mal enseignés. Il y avait si peu de satisfaction pour son esprit dans ce qu'on lui faisait connaître de la science de l'harmonie et de l'art d'écrire, qu'il en revenait toujours à les considérer en lui-même et qu'il se prenait pour son propre modèle. Il commença trop tôt à écrire ses idées, et sa famille donna trop d'attention à ses premières productions, si informes qu'elles fussent, pour qu'il s'occupât sérieusement d'autre chose que de lui. Dans une longue conversation avec Weber, peu de mois avant sa mort, l'auteur de cette notice a pu se convaincre que cet artiste célèbre n'avait que des notions très-confuses de ce qu'avaient été les anciennes écoles italiennes. Il ne comprenait l'art que dans sa manière de le sentir, et n'avait que des vues étroites à l'égard de la multitude

(1) Le 1er mars, Weber visita le Conservatoire, au moment où je faisais mon cours de composition. Lorsqu'il entra dans ma classe, j'expliquais à mes élèves ce qui constitue la différence entre la tonalité ancienne du plain-chant et la tonalité moderne. Je l'avais vu deux jours auparavant chez Cherubini. En le voyant entrer, je voulus cesser la leçon, mais il me pria de continuer, s'assit et écouta avec beaucoup d'attention. La leçon finie, il me dit que le sujet que j'avais traité l'intéressait beaucoup, et il m'adressa quelques paroles obligeantes. Nous sortîmes ensemble et nous promenâmes sur le boulevard pendant qu'il m'expliquait ses idées sur ce même sujet ; j'y trouvai la même obscurité et le même vague qu'on remarque dans les écrits de l'abbé Vogler.

de formes sous lesquelles il peut se manifester. Harmoniste d'instinct, il écrivait mal, et mettait souvent de l'embarras dans le mouvement des parties, parce que des études bien faites n'avaient pas réglé l'usage de ses facultés. Il avait reçu des leçons de chant d'un bon maître, mais à un âge où l'on ne peut comprendre en quoi consiste cet art : de là vient que tout ce qu'il a écrit pour les voix est hérissé de difficultés et leur semble antipathique.

Placé dans des circonstances si désavantageuses, Weber ne put en combattre les funestes influences que par la puissance de son talent naturel. Dieu lui avait donné l'originalité de la pensée, quoique ses idées ne fussent pas abondantes et que la production fût toujours pour lui pénible et laborieuse. C'est cette originalité qui l'a sauvé ; c'est elle qui, après un long travail d'élaboration, l'a conduit à la composition de trois ouvrages de grande valeur, malgré leurs défauts, et lui a fait exercer une influence très-active sur l'art de son temps ; car on ne peut nier qu'il y ait de l'inspiration de Weber dans toute la musique allemande publiée après lui. Dans le *Freyschütz*, le sentiment de la situation dramatique est bien saisi et heureusement exprimé par le compositeur, surtout lorsque cette situation est empreinte de mélancolie ou exige une expression énergique ; la nouveauté des formes, des successions mélodiques et des combinaisons de l'instrumentation y est saisissante. Ce caractère de nouveauté réuni à la nature du sujet de l'ouvrage et au coloris sentimental qui y domine, a été la cause du succès universel de l'opéra, succès qui se soutient encore. Dans l'expression de la gaieté, Weber est moins heureux ; ses mélodies, en s'efforçant d'être naturelles, deviennent triviales, et lorsqu'il essaye d'être léger, il ne l'est pas de bonne grâce. Une belle ouverture, un joli duo, deux chœurs d'un bel effet et un finale sont tout ce qu'on peut citer dans la partition d'*Euryanthe* comme des produits de la verve originale de Weber ; mais dans *Obéron*, son génie a su trouver des teintes vaporeuses, remplies de charme et de nouveauté, bien que les défauts signalés précédemment s'y reproduisent encore. Au résumé, quelle que soit la part de la critique dans l'examen de ces productions, on ne peut nier que le talent du compositeur ne s'y révèle par des formes originales et par un caractère d'individualité ; or, c'est par ces qualités que vivent à jamais les produits de l'art et qu'ils occupent une place dans son histoire. Les grandes partitions de ces opéras n'ont point été gravées ; mais seulement celle de la traduction française du *Freyschütz*, intitulée *Robin des Bois*, à Paris. On a publié les partitions pour piano d'*Abou Hassan*, à Bonn, chez Simrock ; *Euryanthe*, à Vienne, chez Haslinger ; *Der Freyschütz*, à Berlin, chez Schlesinger ; *Obéron*, *ibid.* ; *Sylvana*, *ibid.* ; *Preciosa*, *ibid.* Les autres productions de Weber pour le chant sont celles-ci : 1° Scène et air d'*Athalie* (*Misera me*), avec orchestre, op. 50 ; Berlin, Schlesinger. 2° Scène et air d'*Inès de Castro* (*Non paventar*), pour soprano, avec orchestre, op. 51 ; *ibid.* 3° Scène et air détaché (*Dah consola il suo affanno*), pour soprano, avec orchestre, op. 52 ; *ibid.* 4° Scène et air avec chœur d'*Inès de Castro* (*Signor, se padre sei*), pour ténor et orchestre, op. 53 ; *ibid.* 5° Scène et air pour soprano avec orchestre, op. 56 ; *ibid.* 6° *Kampf und Sieg* (Combat et Victoire), cantate composée à l'occasion de la bataille de Waterloo et exécutée au théâtre de Prague ; Berlin, Schlesinger. 7° *Der Erste Ton* (Le premier Son), drame de Rochlitz, avec chœurs ; Bonn, Simrock. 8° *Leier und Schwert* (Lyre et Glaive), poésies de Théodore Kœrner, chants pour quatre voix d'hommes, en deux recueils de six chants chacun, op. 42 ; Berlin, Schlesinger. Ce sont ces chants de guerre qui ont commencé la réputation populaire de Weber. 9° Six chants pour quatre voix d'hommes, op. 63 ; *ibid.* 10° Chant de fête, *idem*, op. 53 ; *ibid.* 11° *Natur und Liebe* (La Nature et l'Amour), cantate pour deux sopranos, deux ténors et deux basses, avec accompagnement de piano, op. 61 ; *ibid.* 12° Trois duos pour deux voix de soprano, op. 31, *ibid.* 13° Hymne à quatre voix (*In seiner Ordnung schafft den Herr*), op. 36, *ibid.* 14° Messes à quatre voix et orchestre, nos 1 et 2 ; Paris, Castil-Blaze. 15° Douze chants à quatre voix avec piano, op. 16, liv. I, II, III ; Augsbourg, Gombart. 16° Chansons pour les enfants avec piano ou orgue, op. 22 ; Leipsick, Hofmeister. 17° Chants et chansons à voix seule avec piano, op. 23, 25, 29, 30, 46, 47, 54, 64, 66, 71, 80 ; *ibid.*

Dans la musique instrumentale, Weber s'est particulièrement distingué par quelques ouvertures et par plusieurs morceaux pour le piano. Il n'a été publié qu'une symphonie (en *ut*) de sa composition (à Offenbach, chez André) ; elle ne donne qu'une idée assez faible de ses facultés pour ce genre de musique. Outre ses ouvertures de *Freyschütz*, d'*Euryanthe*, d'*Obéron* et de *Preciosa*, qui sont très-connues, il a publié : 1° Ouverture de *Pe-*

péra intitulé *Der Beherrscher der Geister* (Le Roi des Génies), op. 27, Leipsick, Peters. 2° Ouverture et marche de *Turandot* (pièce de Schiller), op. 37 ; Berlin, Schlesinger. 3° Ouverture composée pour le jubilé de cinquante ans de règne du roi de Saxe, op. 59 ; *ibid.* 4° Grand quintette pour clarinette, deux violons, alto et basse, op. 34 ; *ibid.* 5° Concertino pour clarinette, et orchestre, op. 26 ; Leipsick, Peters. 6° Concertos pour clarinette, op. 73 et 74, Berlin ; Schlesinger. 7° *Andante* et rondeau pour basson et orchestre, op. 35 ; *ibid.* 8° Concerto pour basson, op. 75, *ibid.* 9° Concertino pour cor, op. 45, Leipsick, Peters. 10° Concerto pour piano et orchestre, op. 11 (en *ut*) ; Offenbach, André. 11° Grand concerto (en *mi* bémol), op. 32 ; Berlin, Schlesinger. 12° *Concert-Stück* (Pièce de concert) pour piano et orchestre, op. 79, Leipsick, Peters. Ce morceau, devenu célèbre, n'est pas également beau dans toutes les parties. L'introduction en est vague et languissante, mais la marche est charmante, et le rondeau a du brillant. 13° Grand quatuor (en *si* bémol) pour piano, violon, alto et violoncelle ; Bonn, Simrock. 14° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 63 ; Berlin, Schlesinger, une des meilleures compositions instrumentales de Weber. 15° Six sonates progressives pour piano et violon, op. 10, en deux livres, Bonn, Simrock. 16° Grand duo concertant pour piano et clarinette, op. 48 ; Berlin, Schlesinger. 17° Grande sonate pour piano à quatre mains (en *la* bémol), Leipsick, Probst. 18° Grandes sonates pour piano seul, op. 24, 49, 70 ; *ibid.* Ces dernières compositions sont de l'ordre le plus élevé et d'une incontestable originalité. 19° Beaucoup de polonaises, rondeaux et variations pour le même instrument.

Des compositions inédites et des fragments d'écrits se trouvèrent parmi les papiers de Weber après sa mort ; ceux-ci furent recueillis par M. Wendt, conseiller à Dresde, ami du compositeur célèbre, et publiés par M. Théodore Hell, sous le titre *Hinterlassene Schriften von Carl. Maria von Weber* (Écrits posthumes de Charles-Marie de Weber) ; Dresde, 1828, trois vol. petit in-8°. La publication de cette collection ne répondit pas à l'attente du public ni aux promesses des éditeurs ; car, à l'exception de quelques morceaux de critique qui avaient déjà paru dans plusieurs journaux, on n'y trouva rien de complet. La partie principale devait être une sorte de roman intitulé *La Vie d'artiste*, où l'on croyait que Weber avait voulu se prendre comme sujet du livre ; mais on n'en trouva que des fragments sans liaisons. Ces fragments, une esquisse de la vie de Weber, quelques parties de sa correspondance jusqu'en 1826, les lettres à sa femme écrites de Paris et de Londres, des pensées détachées sur la musique, des analyses d'œuvres musicales et des notices déjà publiées dans les journaux ou inédites, enfin un catalogue chronologique des œuvres du compositeur, depuis 1798 jusqu'en 1825, remplissent ces trois volumes, dont la partie la plus intéressante est la notice citée plusieurs fois dans cette biographie, et la correspondance.

Une notice biographique sur Weber, ornée de son portrait, sans nom d'auteur, a été publiée sous ce titre : *Nachrichten aus dem Leben und ueber die Musik-Werke Carl Maria von Weber* ; Berlin, T. Trautwein, [illegible], grand in-4° de huit pages. La Vie de l'artiste, écrite par son fils et dont le dernier volume vient de paraître (1864), offre une lecture intéressante aux amis de l'art.

WEBER (Jean-Baptiste), né à Breslau en 1792, fit ses études au gymnase de cette ville, puis suivit des cours de droit à l'université, et obtint une place d'assesseur à Trebnitz, où il mourut le 3 mars 1825. Élève de Förster pour le violon et de Schnabel pour la composition, il a publié à Breslau, chez Förster et Hoffmann, quatre recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, et a laissé en manuscrit un psaume et un *Salve Regina*, à quatre voix.

WEBER (Ernest-Henri), professeur d'anatomie à Leipsick, est né le 24 juin 1795, à Wittenberg, où son père était alors professeur de théologie. Après avoir commencé ses études à l'école des Princes à Meissen, en Saxe, il alla suivre les cours de médecine aux universités de Wittenberg et de Leipsick. En 1818, il obtint le titre de professeur ordinaire d'anatomie dans cette dernière ville : il occupe encore cette place. Au nombre de ses ouvrages, on remarque ceux-ci, qui sont relatifs à la musique, ou plutôt à l'acoustique : 1° *De Aure et auditu hominis et animalium. Pars prima* ; Lipsiæ, G. Fleischer, 1820, in-4° avec [illegible] planches. Cet ouvrage contient des choses neuves et curieuses sur l'organe de l'ouïe. 2° *Wellenlehre auf Experimente gegründet, oder über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten mit Anwendung auf die Schall- und Lichtwellen* (Théorie des vibrations, déduite d'expériences, etc.) ; Leipsick, chez Gerhard

Fleischer, 1825, in-8° de 374 pages, avec une préface de 28 pages et 18 planches. Cet important ouvrage, qui renferme une multitude de faits nouveaux concernant la théorie de la formation des sons harmoniques, et dont on trouve une analyse dans le quatrième volume de l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (p. 189-212), a été fait par le docteur Ernest-Henri Weber en collaboration avec son frère Guillaume Weber. (*Voyez* l'article suivant.) M. E. H. Weber a donné aussi, dans la *Gazette musicale* de Leipsick (tome XXVIII, n° 12, 13 et 14), une explication du procédé par lequel on peut disposer des cordes et des tuyaux pour produire les harmoniques des sons fondamentaux.

WEBER (le docteur Guillaume), frère du précédent, est né à Wittemberg, le 24 octobre 1804, et y a fait ses études. Après avoir été, pendant quelques années, professeur de physique à l'université de Halle, il a été appelé, en 1831, à l'université de Goettinghe pour y remplir les mêmes fonctions ; mais il fut un des professeurs de cette université qui donnèrent leur démission et se rendirent en pays étranger par suite des affaires suscitées à l'université par le roi de Hanovre. M. Weber se rendit alors à Paris. Ce savant est considéré aujourd'hui à juste titre comme un des premiers acousticiens de l'Europe. Outre l'ouvrage auquel il a coopéré avec son frère Ernest-Henri (*voy.* ce nom), concernant la théorie des sons harmoniques, on lui doit : 1° *Leges oscillationis oriundæ, si duo corpora diversa celeritate oscillantia ita conjunguntur, ut oscillare non possint, nisi simul et synchronice, exemplo illustratæ tuborum linguatorum*; Halæ, 1827, in-4° de 40 pages, avec une planche; excellente dissertation dont on trouve une analyse par Chladni, dans la *Gazette musicale* de Leipsick (t. XXIX, p. 281-284), et dans la *Cæcilia* (t. VIII, p. 91-108). 2° *Sur la compensation des tuyaux d'orgue*, dissertation sur un sujet neuf publiée dans la *Cæcilia* (t. XI, pp. 181-202) et traduite en français, avec planches, dans la *Revue musicale* (t. XI). 3° *Sur la production des sons harmoniques dans les tuyaux à anches, et particulièrement dans la clarinette*, dissertation insérée dans la *Cæcilia* (tome XII, pp. 1-26), avec une introduction par Godefroid Weber, et une planche. 4° *Sur la polarisation du son, dans une autre acception que celle de Wheatstone*. 5° *Sur l'interruption des rayons sonores dans l'air oscillant transversalement*. 6° *Observations sur l'interférence des ondulations du son dans les membranes vibrantes*. 7° *Observations concernant les vibrations longitudinales et transversales des cordes tendues*. 8° *Sur la disposition la plus convenable d'un monocorde et sur son usage au profit de la physique et de la musique*. 9° *Du troisième son de Tartini*. 10° *Comparaison de la théorie des instruments à cordes et à vent*. Ces différents morceaux ont été insérés dans les Annales de chimie de Schweiger, et en partie dans les Annales de physique de Pappendorf. M. Guillaume Weber a fourni aussi quelques articles d'acoustique très-intéressants au Lexique universel de musique de Schilling.

WEBER (Franz ou François), organiste, chanteur et compositeur, né à Cologne en 1805, a fait ses études musicales sous la direction de Bernard Klein. Après avoir été quelque temps organiste dans une église de Berlin, il est retourné dans sa ville natale et a été nommé, en 1838, organiste de la cathédrale. Il était aussi violoniste. En 1845, il chanta comme ténor aux fêtes musicales pour l'inauguration de la statue de Beethoven. Ayant été nommé directeur de musique de la société de chant de Cologne, il se rendit avec elle à la fête de chant d'ensemble donnée à Gand, en 1847, et fut choisi comme directeur de cette fête. En 1848, il occupait encore la place d'organiste de la cathédrale de Cologne. Parmi ses compositions, on remarque : le psaume 37 à quatre voix, avec accompagnement, op. 4. — Le chant de guerre de la Prusse rhénane pour un chœur d'hommes, avec accompagnement d'orchestre, op. 5. — Quatre poëmes pour voix seule avec piano, op. 7. — Pot-pourri sur *Hans Heiling* pour piano.

WEBERLING (Jean-Frédéric), violoniste et compositeur, né à Stuttgard, en 1758, entra à l'École militaire à l'âge de douze ans, puis abandonna la carrière des armes pour la musique. Il fit de grands progrès sur le violon, et obtint la place de premier violon de la chapelle ducale de Wurtemberg, où il resta pendant toute sa vie. Retiré avec une pension, en 1810, il mourut à Stuttgard en 1825. Cet artiste a publié trois concertos pour le violon, des solos pour le même instrument, trois concertos pour le cor, des duos et des variations pour la flûte.

WECKER (Georges-Gaspard), né le 2 avril 1632, à Nuremberg, fit ses études musicales sous la direction de son père et de Jean-Érasme Kinderman. A l'âge de dix-neuf ans, il fut nommé organiste de l'église de Saint-Sébald, dans sa ville natale, et il en remplit les fonc-

tions jusqu'à sa mort, arrivée le 20 avril 1695. On lui doit quelques améliorations pour l'impression de la musique par les caractères mobiles. Le premier essai de ses procédés fut fait dans son ouvrage intitulé : *XVIII geistliche Concerte mit 2 bis 4 vocal Stimmen und 5 Instrumenten ad libitum* (Dix-huit concerts spirituels à deux et quatre voix avec cinq instruments *ad libitum*, pour les jours de fête de toute l'année) ; Nuremberg, Endter, 1695, in-4°.

WECKERLIN (Jean-Baptiste-Théodore), né le 9 novembre 1821 à Guebwiller (Haut-Rhin), est fils d'un teinturier et fabricant d'étoffes de coton, qui le destinait à la carrière industrielle. Après quatre années passées au collége de La Chapelle, le jeune Weckerlin fut envoyé à Strasbourg, pour y fréquenter le cours de sciences de l'Académie. Il y suivit aussi le cours de mécanique professé par l'habile mécanicien Schwilgé, constructeur de l'horloge astronomique de cette ville, puis il retourna chez ses parents, pour se vouer à l'état de son père ; mais bientôt il en éprouva du dégoût. Incessamment préoccupé de musique et décidé à se livrer à la culture de cet art, il s'enfuit de la maison paternelle et arriva à Paris, le 25 juin 1843. Admis au Conservatoire, le 8 janvier 1844, il fit un cours d'harmonie dans la classe de M. Elwart, puis il devint élève d'Halévy, pour le contrepoint. Sorti de cette école en 1849, il se livra à l'enseignement et à la composition. Ses premiers ouvrages furent des romances, mélodies et duos, publiés la plupart en recueils de six. M. Weckerlin en porte le nombre à cent cinquante. Parmi ses autres productions, il faut citer : 1° *L'Organiste*, opéra-comique en un acte, représenté au Théâtre Lyrique, le 17 mai 1853, et publié au magasin de musique du *Ménestrel*. 3° *Les Revenants bretons*, opéra de salon en un acte et à quatre personnages; Paris, Flaxland. 4° *Tout est bien qui finit bien*, idem, à deux personnages, représenté au château des Tuileries le 28 février 1856; Paris, au *Ménestrel*. 5° Six quatuors de salon pour soprano, mezzo soprano, ténor et basse avec piano, Paris, Flaxland, 1855. 6° *Échos du temps passé*, recueil de chansons, noëls, madrigaux, brunettes, etc., du douzième au dix-huitième siècle, suivis de chansons populaires, etc., avec des notes biographiques et bibliographiques; Paris, Flaxland, 1853-1855; deux volumes gr. in-8°. 7° Chansons populaires des provinces de France, avec accompagnement de piano, Paris, à la librairie nouvelle. 8° *Les Poëmes de la mer*, ode-symphonie exécutée pour la première fois dans la salle du Théâtre Italien, le 19 décembre 1860; Paris, Flaxland. 9° Recueil de six morceaux de piano; *ibid.* 10° Messe à deux voix égales ; *ibid.* 11° Chœurs à deux, trois et quatre voix pour des pensionnats de jeunes filles; *ibid.* 12° Chœurs à quatre ou à huit voix d'hommes; Paris, Gambogi. 13° *Souvenirs du temps passé*, troisième volume des *Échos*, etc.; Paris, O. Legouix, 1864. 14° *Chants des Alpes*, vingt tyroliennes avec accompagnement de piano; Paris, au *Ménestrel*. 15° *Die Dreyfach Hochzeit im Bæsenthal* (Les trois noces dans la vallée des Balais), opéra-comique en trois actes et en dialecte de Colmar, représenté au théâtre de Colmar, le 17 septembre 1863; Colmar, Kern; Paris, Flaxland. 16° Six cantiques et motets; Paris Flaxland. Quoique M. Weckerlin n'ait fait représenter qu'un seul opéra sur un grand théâtre de Paris, il en a, dit-on, composé *vingt-deux*, dont on cite *Le Marché des Fées*, en trois actes; *Le Ménétrier de Meudon*, en trois actes; *La Première barbe de Figaro*, en un acte, etc. Cet artiste prépare un grand ouvrage sur la chanson populaire : il a réuni de nombreux matériaux et formé une bibliothèque spéciale pour ce travail. Il a fondé une société musicale dite *Cæcilia*, qui donne, chaque année, une série de concerts historiques à Paris.

WECKMANN (Mathias), né en 1621, à Oppershausen, en Thuringe, fut confié dans son enfance au célèbre compositeur et maître de chapelle, Henri Schutz, qui l'envoya à Venise pour étudier l'art du chant, mais ce ne fut pas Jean Gabrieli qui le lui enseigna, comme le prétend Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte, etc.*, p. 574), car ce maître avait cessé de vivre en 1612. De retour à Dresde, Weckmann entra dans la chapelle de l'électeur, en qualité de sopraniste, et devint élève de Schutz pour la composition. Plus tard, il fut envoyé à Hambourg pour y apprendre à jouer de l'orgue sous la direction de Jacques Schultz ou Prætorius : après trois années d'étude, il retourna à Dresde et fut nommé organiste de la cour. Entré ensuite au service du prince royal de Danemark, il n'y resta que peu de temps, car la mort prématurée de ce prince, en 1647, fit rentrer Weckmann dans son emploi d'organiste de la cour de Dresde. Bientôt son talent le plaça au rang des habiles clavecinistes et organistes de son temps; il se mesura même avec le célèbre Froberger, et ne fut pas vaincu par lui. En 1657, il reçut sa nomina-

tion d'organiste à l'église Saint-Jacques, de Hambourg. Il mourut dans cette ville en 1674, à l'âge de cinquante-trois. On a imprimé de sa composition, à Freyberg, en 1651, des *canzonas* pour deux violons, basse de viole et basse continue pour le clavecin.

WEDEMANN (Wilhelm ou Guillaume), *cantor*, organiste et professeur du séminaire à Weimar, fut le prédécesseur de Tœpfer, comme organiste de cette résidence. Il naquit le 24 juillet 1805, à Udested, près d'Erfurt, où son père était organiste et instituteur. Les premières leçons de musique lui furent données par le maître d'école Stolz. A l'âge de treize ans, il fréquenta le gymnase d'Erfurt, et lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, il entra au séminaire des instituteurs, où l'excellent organiste M. G. Fischer fut son professeur de piano et d'orgue. Ayant été nommé organiste et instituteur primaire à Buttstedt, en 1827, il occupa cette position jusqu'en 1832, où il fut appelé à Weimar pour y remplir les emplois dont il est parlé ci-dessus. Wedemann est mort dans cette ville au mois de septembre 1849, et non en 1843, comme le dit M. Bernsdorf (*Neues Universal Lexikon der Tonkunst*, t. III, p. 858). On a de cet artiste : 1° Une collection d'exercices et de petits préludes pour l'orgue, publiée sous le titre de : *Der Lehrmeister im Orgelspiel* (l'Instituteur dans l'art de jouer de l'orgue); Erfurt, G.-W. Kœrner. Il a été fait six éditions de cet ouvrage. 2° 100 Auserlesene deutsche Volkslieder (Cent chants populaires allemands choisis); *ibid.* 3° Cent chants à l'usage des écoles. 4° *Polyhymnia* pour un chœur d'hommes. 5° *Praktisch-Orgelmagazin* (Magasin pratique pour l'orgue).

WEELKES (Thomas), musicien anglais dont on ne connaît jusqu'à ce jour ni le lieu ni la date de naissance. On peut présumer toutefois qu'il naquit vers 1575, car il dit dans la dédicace de sa suite des Ballets, imprimée en 1598, qu'il n'est point encore arrivé à l'âge de la maturité. On voit par le titre de ses *Madrigals of five and six parts*, imprimés en 1600, que Weelkes était dès lors organiste au Collége de Winchester. Il garda vraisemblablement cette place jusqu'en 1608, où l'on voit, par le titre de son ouvrage intitulé : *Ayres or Phantastick Spirits, for three voices*, qu'il était *Gentleman* de la chapelle du roi, bachelier en musique et organiste de la cathédrale de Chichester (*Gentleman of his Majesties chapell, Batchelor of Musicke, and Organist of the Cathedral Church of Chichester*). La dernière date à laquelle on trouve des traces de l'existence de Weelkes est l'année 1614, où il prit part à la composition d'un recueil intitulé : *Teares or Lamentations of a Sorrowfull Soule*, etc. et publié par William Leighton, membre de la Chapelle royale. On connaît sous son nom : 1° *Madrigals for 3, 4, 5 and 6 voices*, Londres, 1597. Cet ouvrage, mis en partition par M. Édouard J. Hopkins (*voyez* ce nom), fait partie de la collection publiée par la société des antiquaires de Londres. 2° *Ballets and Madrigals to five voices, with one to 6 voices*, *ibid.*, 1598. 3° *A set of Madrigals in six parts*, *ibid.*, 1600. On trouve un Madrigal de sa composition dans la collection intitulée : *Triumph of Oriana*, et une antienne dans le recueil de Barnard. Weelkes est aussi auteur d'un recueil de chansons à trois voix qui a pour titre : *Ayres or Phantastick Spirits for three voices*; Londres, 1608. On ignore l'époque de sa mort. Weelkes s'est aussi distingué comme compositeur de musique d'église. Un ancien livre d'orgue copié par Adrien Batten, aujourd'hui possédé par M. Joseph Warren (*voyez* ce nom), contient les ouvrages suivants de ce musicien : 1° *Te Deum, Jubilate*, offertoire, *Kyrie*, *Credo*, *Magnificat* et *Nunc dimittis* (en *sol*). 2° Les mêmes chants (en *la* mineur). 3° *Te Deum, Jubilate, Magnificat* et *Nunc dimittis*, en cinq parties (en *sol*); 4° *Te Deum, Magnificat*, et *Nunc dimittis* (en *la* mineur). 5° *Magnificat* et *Nunc dimittis* pour l'orgue (en *ut*). 6° *Magnificat* et *Nunc dimittis* (en *sol* mineur). Dans la collection de Clifford, intitulée : *Divine Services and Anthems* (1664), on trouve sept antiennes du même compositeur. Enfin, M. Édouard Rimbault (*voyez* ce nom) a recueilli du même Weelkes dix-neuf antiennes dans diverses cathédrales de l'Angleterre.

WEGELER (François-Gérard), docteur en médecine, né à Bonn, le 22 août 1765, fit avec succès ses études classiques dans les écoles et au gymnase de sa ville natale, puis commença à étudier la médecine à l'Académie fondée par l'électeur de Cologne. Envoyé ensuite à Vienne par l'électeur pour compléter son instruction médicale, il suivit particulièrement les cours de l'Académie Joséphine. De retour à Bonn, après avoir été reçu docteur en médecine à Vienne, en 1789, il se livra à l'exercice de sa profession. Devenu doyen de la Faculté de médecine en 1792, et nommé recteur de l'Université l'année suivante, Wegeler fut dénoncé comme ennemi de la révolution, lorsque les Français entrèrent à Bonn, et n'eut d'autre ressource

que d'émigrer. Il se rendit à Vienne pour la seconde fois et y retrouva Beethoven, son intime ami de jeunesse. En 1796, il retourna dans sa ville natale, y épousa mademoiselle Éléonore de Brenning, en 1802, fixa sa résidence à Coblence en 1807, et s'y distingua par ses travaux dans son art. Il est mort dans cette ville le 7 mai 1848, à l'âge de quatre-vingt-trois ans (1). Resté fidèle à son amitié pour Beethoven jusqu'à ses derniers jours, le docteur Wegeler a fait appel à ses souvenirs et à ceux de Ferdinand Ries, pour la composition de notices intéressantes sur la vie de ce grand artiste et les a publiées sous ce titre : *Biographische Notizen über Ludwig Van Beethoven*; Coblence, Bædeker, 1838, un vol. de cent soixante quatre pages, avec des fac-similé de l'écriture de Beethoven et une planche de musique. Un supplément de ces notices a paru sous ce titre : *Nachtrag in den biographischen Notizen über Ludwig Van Beethoven. Bei Gelegenheit der Errichtung seines Denkmals in seiner Vaterstadt Bonn*; Coblence, 1845, in-8° de trente pages, suivies d'une mélodie de Beethoven avec accompagnement de piano. M. A.-F. Legentil a publié une bonne traduction de ces ouvrages, avec notes; elle est intitulée : *Notices biographiques sur L. Van Beethoven, par le docteur F.-G. Wegeler et Ferdinand Ries, suivies d'un supplément publié à l'occasion de l'inauguration de la statue de L. V. Beethoven à Bonn, sa ville natale.* Paris, E. Dentu, 1862, un vol. in-12 de deux cent cinquante pages.

WEHNER (Jean), musicien à Francfort-sur-l'Oder, au commencement du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Fasciculus primus decem et quatuor harmoniarum sacro novarum de 6 voc. ad modos musicos usitatiores*. Francfort-sur-l'Oder, 1610. 2° *Newe liebliche Kirchengesænge.* (Nouveaux chants d'église favoris), *ibid.*, 1621.

WEHNER (Arnold), professeur de piano à Gœttingue, et directeur de musique de l'université, s'est fait connaître par un *Ave verum* qui fut exécuté dans cette ville en 1841. Les biographes allemands gardent le silence sur cet artiste.

WEICHLEIN (Romain), moine bénédictin, à Lambach, en Autriche, vers le commencement du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° *XII Sonates à 5 et un plus grand nombre d'instruments*, Augsbourg. 2° *Parnassus ecclesiastico musicus, cum quibusdam aliis selectioribus ... seu septem missis musicalibus a 4 et 5 voc. concert. et 3 instrum. concert.* Ulm, 1702.

WEICHLEIN (François), organiste de l'église paroissiale de Grætz, au commencement du dix-huitième siècle, est connu par un œuvre de musique instrumentale intitulé *Musico-instrumentalisches Divertissement, aus 3 Concertirenden Instrumente bestehend*; Augsbourg, 1703, in-fol.

WEICHMANN (Jean), compositeur et cantor à Kœnigsberg, naquit à Wolgast, en Poméranie, au commencement du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Musica oder Singkunst* (la musique ou l'art du chant) Kœnigsberg, 1647, in-8°. 2° *Sorgen-Lägerinn, das ist etliche Theile geistlicher und weltlicher zur Andacht und Ehrenlust dienende Lieder* (collection de chants spirituels et mondains, divisée en trois parties); Kœnigsberg, 1648, in-fol. 3° Collection de ballets, courantes, allemandes et sarabandes pour deux violes et basse continue; *ibid.*, 1649.

WEICHSELL (Charles), frère de la célèbre cantatrice Madame Billington (*voy.* ce nom), naquit à Londres en 1764, et fut élève de Guillaume Cramer pour le violon. Dès l'âge de neuf ans, il commença à se faire entendre en public avec succès dans les concerts. Il voyagea avec sa sœur, puis fut attaché aux orchestres du théâtre du roi et des concerts de Hanover-Square et de la société Philharmonique. Il vivait encore à Londres en 1830. On a gravé de sa composition : 6 sonates pour violon seul et basse, op. 1; Londres, 1795.

WEIDNER ([illegible]), mécanicien à Fraustadt, inventa, en 1810, un instrument à frottement auquel il donna le nom de *Triphone*. Cet instrument, dont on trouve une ample description dans le 12e volume de la *Gazette musicale* de Leipsick (n° 50), avait la forme d'un piano droit, mais les touches étaient remplacées par de petites lames de bois, entre lesquelles les cordes étaient tendues. Pour jouer du *triphone*, on se servait de gants enduits de colophane dont le double frottement sur les cordes et les lames de bois produisait des sons assez semblables à ceux de la flûte.

Un flûtiste, nommé Weidner (C.-F.), a vécu à Amsterdam, au commencement de ce siècle, et y a publié des variations pour la flûte avec accompagnement de divers instruments.

WEIGANG (Antoine), curé à Reg[illegible]dorf, dans le comté de Glatz, en Silésie, naquit à

(1) Les faits rapidement résumés de cette notice sont extraits de celle que M. A.-F. Legentil a placée en tête de sa traduction de l'ouvrage de Wegeler et de Ries, concernant la vie de Beethoven.

Striegau, le 28 février 1751. Après avoir achevé ses études à l'université de Breslau, il se livra à la composition, et écrivit un grand nombre de messes, d'offertoires et de motets qui sont restés en manuscrit et qui ont eu de la réputation en Allemagne.

WEIGANG (Jean-Charles-Théophile-Guillaume), précepteur à Glogau, né à Schweidnitz (Silésie), a publié, à Breslau, en 1796, six sonates pour piano, avec accompagnement de violon.

WEIGEL (Erhard), né à Weyda, le 16 décembre 1625, fut d'abord professeur à l'université de Iéna, puis conseiller de l'empereur d'Autriche et du comte Palatin, à Sulzbach. Il mourut le 21 mars 1675. On a de lui un livre intitulé : *Idea matheseos universæ cum speciminibus inventionum mathematicarum*; Jenæ, 1669, in-4°. Le treizième chapitre de cet ouvrage traite des rapports de la musique avec les mathématiques. Mizler a donné une traduction allemande de ce morceau dans sa Bibliothèque musicale (tome I, part. IV, pp. 1-4).

WEIGL (François-Joseph), compositeur et violoncelliste, naquit dans un village de la Bavière, le 19 mars 1740. Jeune encore, il entra au service du prince Esterhazy, et vécut à Eisenstadt, en Hongrie, lorsque Haydn y était maître de chapelle du prince. Ce grand homme, ami de Weigl, fut le parrain de son fils aîné, qui s'est fait connaître comme un compositeur distingué. Conduit à Vienne par le prince, Weigl s'y fixa, entra au théâtre de l'Opéra, en qualité de violoncelliste, puis fut attaché à la chapelle impériale, en 1768. Il mourut à Vienne, le 25 janvier 1820, à l'âge de près de quatre-vingts ans. Deux ans avant sa mort, il reçut de l'Empereur la grande médaille d'or à l'occasion de son jubilé de cinquante ans de service dans la chapelle impériale. On a publié de cet artiste une petite méthode de *csakan*, ou flûte douce de Hongrie, et quelques petites pièces pour cet instrument et pour la guitare.

WEIGL (Joseph), fils aîné du précédent, est né le 28 mars 1766, à Eisenstadt, en Hongrie, où son père était violoncelliste et sa mère cantatrice au service du prince Esterhazy. Witzig, de Kronenbourg, près de Vienne, lui enseigna, à l'âge de neuf ans, les éléments de la musique, du piano et de la basse continue. A son retour à Vienne, où ses parents s'étaient établis, il suivit les cours d'un collége, et apprit le contrepoint, sous la direction d'Albrechtsberger. Quoiqu'il ne se destinât pas à la profession de musicien et qu'il voulût être avocat, il écrivit, à l'âge de seize ans, l'opéra intitulé *La Précaution inutile*, qui fut représenté, après avoir été revu par Albrechtsberger. Salieri fut si satisfait des heureuses dispositions qui brillaient dans cet ouvrage, qu'il décida le jeune Weigl à cultiver exclusivement son talent, et lui donna des leçons de style dramatique et de chant. Il le désigna aussi pour le remplacer dans la direction de l'orchestre de la cour lorsqu'il ne pouvait lui-même remplir ses fonctions. Weigl écrivit sous la direction de ce maître distingué, des compositions de toute espèce, entre autres l'opéra bouffe *Il Pazzo per forza*, qui eut un brillant succès, et procura à son auteur une augmentation de traitement en qualité d'adjoint de Salieri, et une gratification de cent ducats. Le succès des opéras italiens que Weigl fit ensuite représenter à Vienne lui procura des engagements pour le théâtre de *la Scala*, à Milan, en 1807 et 1815. Après la mort de Salieri, il obtint (en 1825) la place de second maître de la chapelle impériale. Depuis cette époque il a cessé d'écrire pour le théâtre, et n'a plus composé que de la musique d'église, où l'on remarque, dit-on, de belles choses et un bon style. Weigl est mort à Vienne, le 3 février 1846.

Les productions de cet artiste sont en grand nombre, particulièrement pour le théâtre. En voici l'indication : I. Opéras : 1° *La Precauzione inutile*. 2° *La Sposa collerica*. 3° *Il Pazzo per forza*. 4° *La Caffettiera*. 5° *La Principessa d'Amalfi*. 6° *Giulietta e Pierotto*. 7° *L'Amor marinaro* (un de ses meilleurs ouvrages). 8° *L'Academia del Maestro Cisalfaut*. 9° *I Solitari*. 10° *L'Uniforme* (exécuté en concert à Schœnbrunn, par ordre de l'Impératrice, qui y chanta la première partie de soprano, puis traduit en allemand, et bien accueilli partout). 11° *Le Prince invisible*. 12° *Cleopatra*. 13° *Il Rivale di se stesso*. 14° *L'Imboscata*. Ces trois derniers opéras ont été composés pour le théâtre de Milan. 15° *L'Orfana d'Inghilterra*, traduit en allemand sous le titre de *Marguerite d'Anjou*. 16° *Le Petit Homme Pierre*, opéra allemand écrit pour le théâtre de Léopoldstadt. 17° *Le Village dans les montagnes*, idem. 18° *La Maison des orphelins*, idem. 19° *La Famille suisse*, opéra qui a obtenu un grand succès dans toute l'Allemagne. 20 *Françoise de Foix*. 21° *Le Feu de Vesta*, écrit pour le théâtre Sur-la-Vienne. 22° *La Chute de la montagne*, idem. 23° *L'Empereur Adrien*, considéré

que d'émigrer. Il se rendit à Vienne pour la seconde fois et y retrouva Beethoven, son intime ami de jeunesse. En 1796, il retourna dans sa ville natale, y épousa mademoiselle Éléonore de Brenning, en 1802, fixa sa résidence à Coblence en 1807, et s'y distingua par ses travaux dans son art. Il est mort dans cette ville le 7 mai 1848, à l'âge de quatre-vingt-trois ans (1). Resté fidèle à son amitié pour Beethoven jusqu'à ses derniers jours, le docteur Wegeler a fait appel à ses souvenirs et à ceux de Ferdinand Ries, pour la composition de notices intéressantes sur la vie de ce grand artiste et les a publiées sous ce titre : *Biographische Notizen über Ludwig Van Beethoven*; Coblence, Bædeker, 1838, un vol. de cent soixante quatre pages, avec des fac-similé de l'écriture de Beethoven et une planche de musique. Un supplément de ces notices a paru sous ce titre : *Nachtrag zu den biographischen Notizen über Ludwig Van Beethoven. Bei Gelegenheit der Errichtung seines Denkmals in seiner Vaterstadt Bonn*; Coblence, 1845, in-8° de trente pages, suivies d'une mélodie de Beethoven avec accompagnement de piano. M. A.-F. Legentil a publié une bonne traduction de ces ouvrages, avec notes; elle est intitulée : *Notices biographiques sur L. Van Beethoven, par le docteur F.-G. Wegeler et Ferdinand Ries, suivies d'un supplément publié à l'occasion de l'inauguration de la statue de L. V. Beethoven à Bonn, sa ville natale*. Paris, E. Dentu, 1862, un vol. in-12 de deux cent cinquante pages.

WEHNER (Jean), musicien à Francfort-sur-l'Oder, au commencement du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Fasciculus primus decem et quatuor harmoniarum sacro novarum de 6 voc. ad modos musicos usitatiores*. Francfort-sur-l'Oder, 1610. 2° *Newe liebliche Kirchengesænge*. (Nouveaux chants d'église favoris), *ibid.*, 1621.

WEHNER (Arnold), professeur de piano à Gœttingue, et directeur de musique de l'université, s'est fait connaître par un *Ave verum* qui fut exécuté dans cette ville en 1844. Les biographes allemands gardent le silence sur cet artiste.

WEICHLEIN (Romain), moine bénédictin, à Lambach, en Autriche, vers le commencement du dix-huitième siècle, a publié de sa composition : 1° *XII Sonates à 5 et un plus grand nombre d'instruments*, Augsbourg. 2° *Parnassus ecclesiastico-musicus, cum quibusdam aliis selectioribus musicis septem missis musicalibus a 4 et 5 voc. concert. et 5 instrum. concert.* Ulm, 1702.

WEICHLEIN (François), organiste de l'église paroissiale de Graetz, au commencement du dix-huitième siècle, est connu par un œuvre de musique instrumentale intitulé : *Musico-instrumentalisches Divertissement, aus 3 Concertirenden Instrumente bestehend*; Augsbourg, 1705, in-fol.

WEICHMANN (Jean), compositeur et *cantor* à Kœnigsberg, naquit à Wolgast, en Poméranie, au commencement du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : 1° *Musica oder Singkunst* (la musique ou l'art du chant) Kœnigsberg, 1647, in-8°. 2° *Sorgen-Lägerinn, das ist etliche Theile geistlicher und weltlicher zur Andacht und Ehrenlust dienende Lieder* (collection de chants spirituels et mondains, divisée en trois parties); Kœnigsberg, 1648, in-fol. 3° Collection de ballets, courantes, allemandes et sarabandes pour deux violes et basse continue, *ibid.*, 1649.

WEICHSELL (Charles), frère de la célèbre cantatrice Madame Billington (*voy.* ce nom), naquit à Londres en 1764, et fut élève de Guillaume Cramer pour le violon. Dès l'âge de neuf ans, il commença à se faire entendre en public avec succès dans les concerts. Il voyagea avec sa sœur, puis fut attaché aux orchestres du théâtre du roi et des concerts de Hanover-Square et de la société Philharmonique. Il vivait encore à Londres en 1830. On a gravé de sa composition : 6 sonates pour violon seul et basse, op. 1; Londres, 1795.

WEIDNER (...), mécanicien à Fraustadt, inventa, en 1810, un instrument à frottement auquel il donna le nom de *Triphone*. Cet instrument, dont on trouve une ample description dans le 12e volume de la *Gazette musicale* de Leipsick (n° 50), avait la forme d'un piano droit, mais les touches étaient remplacées par de petites lames de bois, entre lesquelles les cordes étaient tendues. Pour jouer du triphone, on se servait de gants enduits de colophane dont le double frottement sur les cordes et les lames de bois produisait des sons assez semblables à ceux de la flûte.

Un artiste, nommé WEIDNER (C.-F.), a vécu à Amsterdam, au commencement de ce siècle, et y a publié des variations pour la flûte avec accompagnement de divers instruments.

WEIGANG (Antoine), curé à Regensdorf, dans le comté de Glatz, en Silésie, naquit à

(1) Les faits rapidement résumés de cette notice sont extraits de celle que M. A.-F. Legentil a placée en tête de sa traduction de l'ouvrage de Wegeler et de Ries, concernant la vie de Beethoven.

Stribing, le 28 février 1751. Après avoir achevé ses études à l'université de Breslau, il se livra à la composition, et écrivit un grand nombre de messes, d'offertoires et de motets qui sont restés en manuscrit et qui ont eu de la réputation en Allemagne.

WEIGANG (Jean-Charles-Théophile-Guillaume), préceptour à Glogau, né à Schweidnitz (Silésie), a publié, à Breslau, en 1796, six sonates pour piano, avec accompagnement de violon.

WEIGEL (Erhard), né à Weyda, le 16 décembre 1625, fut d'abord professeur à l'université de Jéna, puis conseiller de l'empereur d'Autriche et du comte Palatin, à Sulzbach. Il mourut le 21 mars 1673. On a de lui un livre intitulé : *Idea matheseos universæ cum speciminibus inventionum mathematicarum*; Jenæ, 1669, in-4°. Le treizième chapitre de cet ouvrage traite des rapports de la musique avec les mathématiques. Mizler a donné une traduction allemande de ce morceau dans sa Bibliothèque musicale (tome I, part. IV, p. 44).

WEIGL (François-Joseph), compositeur et violoncelliste, naquit dans un village de la Bavière, le 19 mars 1740. Jeune encore, il entra au service du prince Esterhazy et vécut à Eisenstadt, en Hongrie, lorsque Haydn y était maître de chapelle du prince. Ce grand homme, ami de Weigl, fut le parrain de son fils aîné, qui s'est fait connaître comme un compositeur distingué. Conduit à Vienne par le prince, Weigl s'y fixa, entra au théâtre de l'Opéra, en qualité de violoncelliste, puis fut attaché à la chapelle impériale, en 1768. Il mourut à Vienne, le 25 janvier 1820, à l'âge de près de quatre-vingts ans. Deux ans auparavant, il reçut de l'Empereur la grande médaille d'or à l'occasion de son jubilé de cinquante ans de service dans la chapelle impériale. On a publié de cet artiste une petite méthode de *czakan*, ou flûte douce de Hongrie, et quelques petites pièces pour cet instrument et pour la guitare.

WEIGL (Joseph), fils aîné du précédent, est né le 28 mars 1766, à Eisenstadt, en Hongrie, où son père était violoncelliste et sa mère cantatrice au service du prince Esterhazy. Witzig, de Korneubourg, près de Vienne, lui enseigna, à l'âge de neuf ans, les éléments de la musique, du piano et de la basse continue. A son retour à Vienne, où ses parents s'étaient établis, il suivit les cours d'un collége, et apprit le contrepoint, sous la direction d'Albrechtsberger. Quoiqu'il ne se destinât pas à la profession de musicien et qu'il voulût être avocat, il écrivit, à l'âge de seize ans, l'opéra intitulé *La Précaution inutile*, qui fut représenté, après avoir été revu par Albrechtsberger. Salieri fut si satisfait des heureuses dispositions qui brillaient dans cet ouvrage, qu'il décida le jeune Weigl à cultiver exclusivement son talent, et lui donna des leçons de style dramatique et de chant. Il le désigna aussi pour le remplacer dans la direction de l'orchestre de la cour lorsqu'il ne pouvait lui-même remplir ses fonctions. Weigl écrivit sous la direction de ce maître distingué, des compositions de toute espèce, entre autres l'opéra bouffe *Il Pazzo per forza*, qui eut un brillant succès, et procura à son auteur une augmentation de traitement en qualité d'adjoint de Salieri, et une gratification de cent ducats. Le succès des opéras italiens que Weigl fit ensuite représenter à Vienne lui procura des engagements pour le théâtre de *la Scala*, à Milan, en 1807 et 1815. Après la mort de Salieri, il obtint (en 1825) la place de second maître de la chapelle impériale. Depuis cette époque il a cessé d'écrire pour le théâtre, et n'a plus composé que de la musique d'église, où l'on remarque, dit-on, de belles choses et un bon style. Weigl est mort à Vienne, le 3 février 1846.

Les productions de cet artiste sont en grand nombre, particulièrement pour le théâtre. En voici l'indication : I. Opéras : 1° *La Precauzione inutile*. 2° *La Sposa collerica*. 3° *Il Pazzo per forza*. 4° *La Caffetiera*. 5° *La Principessa d'Amalfi*. 6° *Giulietta e Pierotto*. 7° *L'Amor marinaro* (un de ses meilleurs ouvrages). 8° *L'Academia del Maestro Cisolfaut*. 9° *I Solitari*. 10° *L'Uniforme* (exécuté en concert à Schœnbrunn, par ordre de l'Impératrice, qui y chanta la première partie de soprano, puis traduit en allemand, et bien accueilli partout). 11° *Le Prince invisible*. 12° *Cleopatra*. 13° *Il Rivale di se stesso*. 14° *L'Imboscata*. Ces trois derniers opéras ont été composés pour le théâtre de Milan. 15° *L'Orfana d'Inghilterra*, traduit en allemand sous le titre de *Marguerite d'Anjou*. 16° *Le Petit Homme Pierre*, opéra allemand écrit pour le théâtre de Léopoldstadt. 17° *Le Village dans les montagnes*, idem. 18° *La Maison des orphelins*, idem. 19° *La Famille suisse*, opéra qui a obtenu un grand succès dans toute l'Allemagne. 20 *Françoise de Foix*. 21° *Le Feu de Vesta*, écrit pour le théâtre Sur-la-Vienne. 22° *La Chute de la montagne*, idem. 23° *L'Empereur Adrien*, considéré

comme une des meilleures productions de l'auteur. 24° *La Jeunesse de Pierre le Grand.* 25° *La Chute de Baal.* 26° *La Porte de fer.* 27° *Ostade*, joli opéra-comique. 28° *L'Ermite.* 29° *Le Rossignol et le Corbeau.* 30° *Waldemar.* 31° *Édouard et Caroline.* II. BALLETS. 32° *L'Emblème de la vie humaine.* 33° *Les Meuniers.* 34° *Pygmalion.* 35° *Richard Cœur de Lion.* 36° *L'Enlèvement d'Hélène.* 37° *L'Incendie de Troie.* 38° *Alonzo et Cora.* 39° *La Mort de Rolla.* 40° *Alcine.* 41° *Alceste.* 42° *La Danseuse d'Athènes.* 43° *Les Jeux de l'Istrie.* 44° *La Fête des Bacchantes.* 45° *Les Espagnols à l'île Christine.* III. ORATORIOS ET CANTATES. 46° *La Passion de Jésus-Christ.* 47° *La Resurrezione.* 48° *Hamlet*, mélodrame. 49° *Flore et Minerve*, cantate. 50 *Venere ed Adone*, idem. 51° *Diana ed Endimione*, idem. 52° *Il Miglior dono*, idem, pour l'anniversaire de la naissance de l'Empereur. 53° *L'Amor figliuolo.* 54° *Il Giorno di nascita.* 55° *Il Sagrifizio.* 56° *Il Riposo dell' Europa*, cantate pour la paix. 57° *La Festa di Carolina negli Elisi.* 58° *Venere e Marte.* 59° *Il Ritorno d'Astrea*, cantate publiée à Milan, par Ricordi. 60° *La bonne volonté.* 61° *Les Sentiments de reconnaissance.* 62° *Les Muses.* 63° *Irène.* IV. MUSIQUE D'ÉGLISE, parmi laquelle on remarque dix messes solennelles, des graduels et offertoires. V. OUVERTURES ET ENTR'ACTES pour des comédies et drames, tels que *la Grandeur des princes, les Pèlerins, l'Honneur des femmes, Hermann, la Prêtresse du Soleil*, etc., etc. VI. AIRS, ROMANCES, CHOEURS ET FINALES pour les opéras intitulés : *Titus, Giulietta e Romeo, Ginevra di Scozzia, Cora et Alonzo, Gulistan, Kalaf, La bonne nouvelle*, etc., etc. A ces grandes compositions, il faut ajouter des chansons allemandes et italiennes, des danses, des chansons militaires, trois trios pour hautbois, violon et violoncelle, etc. Beaucoup de ces productions ont été publiées.

WEIGL (THADDÉE), frère du précédent, né à Vienne, en 1774, également compositeur, a occupé une place de chef d'orchestre à un des théâtres de cette ville. Il fut bibliothécaire de la musique de la cour, et établit une maison de commerce de musique à Vienne; mais cette entreprise, n'ayant point été heureuse, fut abandonnée par lui quelques années après. Parmi ses ouvrages, ceux qui ont été le mieux accueillis sont : 1° *Idoli*, petit opéra. 2° *Le Théâtre de marionnettes*, idem. 3° *Bacchus et Ariane*, ballet. 4° *Le Syndic de village*, idem. 5° *Le Mariage à la cave*, idem. 6° *Les Jeux isthmiques*, idem. 7° *Zulema et Azem*, idem.

WEIGL (JEAN-BAPTISTE), compositeur, est né le 26 mars 1783, dans la petite ville de Hahnbach, en Bavière. L'organiste de cet endroit fut son premier maître de chant et d'orgue; puis il alla faire ses études littéraires au gymnase d'Amberg, et y reçut aussi des leçons de musique. Sorti du gymnase, il entra au couvent de Priefling, près de Ratisbonne, pour achever son éducation. De retour à Amberg, il fut admis au séminaire, où il demeura deux ans; puis il obtint une place d'organiste dans cette ville. En 1803, il fut appelé au séminaire clérical de Ratisbonne, en qualité de professeur catéchiste, et il fut en même temps attaché comme prêtre à l'église Saint-Ulrich de cette ville. Plus tard, il obtint une place de professeur au gymnase d'Amberg. Compositeur fécond de musique d'église, il a écrit de belles messes, des *Te Deum*, hymnes, offertoires et cantates. Il a publié à Sulzbach, chez Seidel, des Mélodies pour le livre de prières et de chant à l'usage des écoles catholiques, en cinq suites, grand in-4°.

WEIKERT (HENRI), auteur inconnu d'un petit écrit qui a pour titre : *Erklærung der gebræuchlichsten musikalischen Kunstwœrterbuch* (Éclaircissement concernant les lexiques de musique en usage); Hanau, Edler, 1827, in-8° de quarante cinq pages. Une deuxième édition de ce petit ouvrage a paru l'année suivante, et une troisième en 1732, chez le même libraire.

WEIMAR (GEORGES-PIERRE), né le 16 décembre 1734, à Stotterheim, près d'Erfurt, apprit les premiers principes de la musique et du clavecin chez le maître d'école de ce lieu; puis il entra en 1752, au gymnase d'Erfurt, où il reçut des leçons d'Adlung. Ayant été nommé, en 1758 musicien de la chambre et *cantor* de la cour à Zerbst, il y continua ses études de composition sous la direction de Fasch, alors maître de chapelle de cette cour, et reçut des leçons de violon du maître de concert Hœck. En 1763, il fut appelé à Erfurt pour y remplir les fonctions de *cantor*, et plus tard celles de directeur de musique et de professeur au gymnase catholique. Il mourut en cette ville, le 19 décembre 1800, avec la réputation de musicien habile et intelligent. Il a publié de sa composition : 1° Chansons avec accompagnement de clavecin; Reval, 1780. 2° *Versuch von kleinen Motetten und Arien für Schul und Singchœre* (Essai de petits motets et airs pour les écoles et les chœurs); Leipsick,

W. Vogel, 1782. 3° *Die Schadenfreude* (La Joie maligne), petit opéra pour des enfants, avec accompagnement de piano ; Leipsick, Vogel. Après sa mort, le célèbre organiste Kittel (*voyez* ce nom) a recueilli ses mélodies pour le livre de chant d'Erfurt, y a fait un accompagnement pour l'orgue, et les a publiées sous ce titre : *Vollstændiges, unverfælschtes Choral-Melodienbuch der vorzüglichsten protestantischen Gesangbucher, etc.* (Livre complet de mélodies chorales pures des meilleurs livres de chant protestant, etc.); Erfurt, 1812, in-4°. Weimar a laissé aussi en manuscrit un oratorio de la Passion, des cantates d'église et quelques autres morceaux pour le chant.

WEINLICH ou WEINLIG (Chrétien-Ehregott), né à Dresde, en 1743, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Admis comme élève à l'école de la Croix, il y reçut des leçons d'harmonie d'Homilius, et écrivit plusieurs cantates sous sa direction. En 1766, il alla suivre des cours de l'Université de Leipsick. Après que la construction du nouvel orgue de l'église réformée de cette ville eut été achevée, il en fut nommé organiste, en 1767. En 1773, il fut appelé pour remplir les mêmes fonctions à Thorn, dans la Pologne prussienne, et y écrivit des sonates pour le clavecin, des cantates, des *Magnificat*, et un oratorio de la Passion. De retour à Dresde, en 1780, il y obtint les places d'organiste de l'église Sainte-Marie et d'accompagnateur du théâtre italien. Quelques années après, il fut nommé professeur de musique à l'école de la Croix, et il conserva cet emploi jusqu'à la fin de sa vie. Suivant le Lexique universel de musique publié par Schilling, Weinlich mourut à Dresde, vers 1816. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Petites pièces pour le clavecin ; Leipsick, Hilscher. 2° Sonates pour piano et flûte, op. 1, *ibid.* 3° Deux sonates, *idem*, op. 2, *ibid.* Il a laissé en manuscrit : 1° Oratorio de la Passion, composé à Thorn, en 1775. 2° Autre oratorio sur le même sujet, composé à Dresde, en 1787. 3° L'Anniversaire de la mort de Jésus, oratorio, à Dresde, en 1789. 4° Pressentiments du jour de la mort de Jésus, oratorio, à Dresde, en 1791. 5° Grande cantate pour la consécration de l'église de la Croix, le 22 novembre 1792. 6° Le Christ sur la croix, oratorio, à Dresde, 1793. 7° *Le Maître chanteur de Habsbourg*, petit opéra, représenté à Prague, pour le couronnement de l'empereur Léopold, en 1792. 8° *Erinna*, prologue dramatique, 1792. 9° *Augusta*, cantate, à Dresde, 1789. 10° *Le Sauveur*, oratorio, 1801.

WEINLIG (Christian-Théodore), neveu du précédent, né à Dresde, le 25 juillet 1780, a fait ses études musicales sous la direction de son oncle. Plus tard, il se rendit à Bologne, y reçut des leçons de Mattei, et fut nommé membre de l'Académie des philharmoniques. De retour en Allemagne, il succéda à Schicht, le 10 juillet 1823, dans la place de *cantor* à l'école Saint-Thomas de Leipsick. Après avoir occupé cette place pendant dix-huit ans, il est mort à Leipsick le 7 mars 1842. On a gravé de sa composition : 1° Trente-six exercices de chant pour soprano, avec accompagnement de piano ; Leipsick, Hofmeister. 2° Trente exercices de chant pour voix de contralto ; *ibid.* 3° Dix-huit exercices de chant pour deux sopranos et piano ; *ibid.* 4° Vingt-cinq exercices de chant pour voix de basse ; *ibid.* 5° *Deutschen Magnificat* (Magnificat allemand pour chœur et voix solos, avec orchestre, en partition ; Leipsick, chez l'auteur. On a exécuté dans cette ville, en différentes circonstances, des cantates, un *Magnificat*, des motets, un *Te Deum* et l'oratorio *La fête de la rédemption*, composés par Weinlig.

WEINMULLER (Charles), chanteur de la chambre de l'Empereur et de l'opéra de la cour, à Vienne, naquit, en 1765, dans les environs d'Augsbourg. Son début au théâtre se fit dans une troupe de comédiens ambulants. En 1795, il obtint un engagement à un des théâtres de Vienne, et y parut pour la première fois dans *La Laitière*, petit opéra de Weigl. Le succès qu'il obtint ensuite dans le rôle de Lux, du *Barbier de village*, le plaça dès lors au premier rang des acteurs aimés du public. Doué d'une belle voix de basse, dont l'étendue était extraordinaire, il s'en servait avec habileté. Ses principaux rôles furent Thoas, dans *Iphigénie en Tauride*, Leporello, Sarastro, Figaro, Zamoski, dans *Faniska* de Cherubini, etc. Weinmüller était remarquable dans la musique d'église, et personne n'a mieux exécuté la partie principale de basse dans le *Requiem* de Mozart et dans la *Création* de Haydn. Retiré de la scène en 1825, il mourut le 16 mars 1828, à Dœbling, près de Vienne.

WEISHAN (Adolphe), luthiste allemand qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a publié une collection de pièces de luth, sous ce titre : *Silvæ Musicalis libri VII, continentes præludia, fantasias, balletos, pavanas et galliardas, passamesas, courantas,*

voltas, etc. Adjunctus est singulis balletis, paeanis et galliardis textus harmonicus; Cologne, 1603, in-fol., gravé sur cuivre.

WEISKE (D.-G.), *cantor* à Meissen, mort en 1800, est auteur d'un recueil intitulé : *12 Geistliche prosaische Gesænge, nebst Beschreibung eines Taktmessers, etc.* (Douze chants spirituels en prose, suivis de la description d'un chronomètre propre à marquer la mesure, etc.); Leipsick, Breitkopf, 1790, in-4°, avec une planche représentant l'instrument dont Weiske était inventeur. Après la mort de ce musicien, on a aussi publié de sa composition douze sonatines faciles pour le piano, avec une courte notice biographique de l'auteur; Meissen, 1810, grand in-4°. Weiske a laissé en manuscrit quelques *Kyrie* et *Gloria*, environ vingt-quatre cantates d'église, et les psaumes 11, 25, 23, 100, 103, 111, 145 et 150 pour chœur et orchestre.

WEISKE (C.-A.), auteur inconnu d'un livre intitulé : *Alfonso. Eine Novelle fur Freunde der Tonkunst* (Alphonse, Nouvelle pour les amis de la musique); Zwickau, Schumann, 1832, in-8° de 164 pages. On trouve dans cet ouvrage des réflexions intéressantes concernant la musique, particulièrement sur l'esthétique de cet art.

WEISKOPF (Louis), pianiste allemand, vécut à Paris vers la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. On ignore l'époque de sa mort. Il a fait graver de sa composition : 1° Trois quintettes pour piano, deux violons, alto et basse, op. 5; Paris, Sieber. 2° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 10; Paris, Pleyel. 3° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 4; *ibid.* 4° Trois *idem*, op. 6, Paris, Sieber. 5° Trois sonates pour piano et violon, op. 14, Paris, Porro. 6° Pots-pourris pour piano seul, n° 1, 2, 3, 4, 5, Paris, Pleyel. 7° Six airs variés pour piano et violon, *ibid.* 8° Six airs variés pour piano seul, Paris, Sieber.

WEISS (Sylvius-Léopold), célèbre luthiste au commencement du dix-huitième siècle, naquit à Breslau, vers 1680. En 1708, il suivit en Italie le prince polonais Sobieski, et vécut quelque temps à Rome. Après la mort de ce prince, il retourna à Breslau. Sa réputation s'étendit bientôt dans toute l'Allemagne, et l'électeur de Saxe, roi de Pologne, le nomma luthiste de sa chambre. La plupart des princes allemands l'honoraient de leur bienveillance. En 1722, il se maria à Munich, et l'électeur de Bavière lui fit présent, à cette occasion, d'une tabatière d'or enrichie de diamants, accompagnée de cent ducats. Weiss mourut vers 1748. Baron (voy. ce nom), bon juge de tout ce qui concernait le luth, dit, dans son livre sur cet instrument, que cet artiste fut un des premiers improvisateurs de son temps, et qu'il y eut peu d'organistes qui pussent jouer sur l'orgue une fugue aussi bien que lui sur le luth. Ses ouvrages, composés de onze recueils de solos pour cet instrument, de dix trios et de six concertos, sont restés en manuscrit. J'ai acquis, en 1836, les manuscrits originaux de la plupart de ces pièces.

Weiss eut un fils (Jean-Adolphe-Faustin), né à Dresde et musicien de la cour de Saxe, qui fut aussi très-habile luthiste. Son frère (Sigismond), né comme lui à Breslau, eut également la réputation d'un virtuose sur le luth.

WEISS (le P. Raphael), excellent organiste et compositeur, naquit en 1713, à Wangen, en Bavière. Après avoir fait ses études au couvent d'Ottobeuern, il y fit ses vœux en 1739, et y fut ordonné prêtre. Il y mourut en 1779. On connaît sous son nom, en Allemagne, des messes, vêpres et litanies, ainsi que quelques drames en musique, composés pour des écoles.

WEISS (Charles), flûtiste et compositeur, naquit à Mulhausen vers 1738. En 1760, il accompagna à Rome un grand seigneur anglais, en qualité de maître de musique. Par l'entremise de cet élève, il entra dans la musique particulière du roi Georges III, comme première flûte, et se fixa à Londres, où il mourut en 1795. Dans un voyage qu'il fit à Paris, en 1784, il fit graver son quatrième œuvre, composé de quatre quatuors pour flûte, violon, alto et basse. Il a publié aussi six symphonies pour l'orchestre; des solos pour la flûte, op. 3; Londres, Longman; des trios pour trois flûtes, *ibid.*; trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 5, *ibid.*; trois *idem*, op. 6, *ibid.*

WEISS (Charles-R.), fils du précédent, naquit à Mulhausen, en 1777, et suivit son père en Angleterre à l'âge de sept ans. Devenu son élève, il fit de si rapides progrès, qu'il put se faire entendre en public à l'âge de neuf ans, dans un concerto de flûte. Toutefois, il n'était pas destiné à la profession de musicien, et on le mit dans un comptoir de négociant. Les dégoûts que lui inspirait cette carrière la lui firent négliger. On l'envoya plus tard à Paris, puis en Italie, où il prit des leçons de composition de Mayer, maître de chapelle à Bergame. Fixé plus tard à Naples, comme professeur de flûte, il y vécut quelques années, puis se rendit à Rome, où il donna son premier concert. Le

succès qu'il y obtint l'engagea à voyager en Italie. Arrivé à Gênes au moment où les troupes anglaises prenaient possession de cette ville, les circonstances l'obligèrent à accepter un emploi dans les bureaux du général Dalrymple; mais deux ans après, il reprit ses voyages, arriva à Genève et fut présenté à Madame de Staël, puis se fixa en Angleterre. Il a publié environ soixante-dix œuvres de sa composition pour la flûte, entre autres, un concerto, œuvre premier, à Paris; beaucoup d'études pour cet instrument, à Londres chez Clementi; des fantaisies, œuvres 12, 13, 14, 24, 44 et 45; et des trios pour trois flûtes, œuvres 29 et 30, *ibid.*; des duos, etc. On a aussi sous son nom une grande méthode de flûte en deux parties, op. 30; elle a pour titre: *New methodical Instruction-Book for the Flute*, Londres (sans date), in-fol.

WEISS (Frédéric-Guillaume), médecin du landgrave de Hesse-Rothenbourg, naquit à Gœttingue, le 3 mai 1744. Depuis 1775 jusqu'en 1779, il publia trois recueils de chansons avec accompagnement pour le clavecin, et deux suites de danses anglaises. On a de ce médecin quelques traités de botanique, dont le dernier a paru à Gœttingue, en 1782.

WEISS (François), violoniste au service du prince Razumowsky, à Vienne, naquit en Silésie, le 18 janvier 1778. Cet artiste jouait de l'alto dans les célèbres séances de quatuors, où les compositions de Beethoven furent exécutées pour la première fois par Schuppanzigh, le prince lui-même au second violon, et Linke au violoncelle. Weiss est mort à Vienne, le 25 janvier 1830. Il était compositeur de quelque mérite et a écrit la musique de plusieurs ballets, des symphonies et ouvertures, des variations brillantes pour violon et orchestre, op. 13, Vienne, Artaria; trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, 2, *idem*, op. 8, Vienne, Haslinger; trois *idem*, op. 9, 10, 12, Offenbach, André; quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 3, Vienne, Artaria; duos pour deux flûtes; duos pour deux violons; grandes sonates pour piano, op. 4 et 6, etc. Weiss a écrit aussi des symphonies concertantes pour flûte, basson et trombone avec orchestre, exécutées à Vienne avec un brillant succès par les frères Khayll.

WEISS (Jules), fils d'un marchand de musique de Berlin, né le 19 juillet 1814, fit ses premières études de musique sous la direction du violoniste Henning, et compléta son instruction musicale par les leçons de Grell et de Rungenhagen. Ses études terminées, il se livra à l'enseignement de son art jusqu'en 1836. Il succéda alors à son père dans son commerce de musique. Parmi ses compositions, on remarque un quatuor pour deux violons, alto et basse, des psaumes à quatre voix, beaucoup de *Lieder* et quelques pièces de piano. On a aussi de lui une grande méthode de piano et une méthode de violon. M. Weiss a rédigé les articles de musique dans la *Gazette des États prussiens* (*Preussischen Staatszeitung*), depuis 1846 jusqu'en 1850.

WEISS (Gustave-Godefroid), professeur de chant et compositeur à Berlin, né le 15 décembre 1820, à Conradswaldau, près de Landshut (Silésie), où son père était *cantor* et instituteur, reçut de lui les premières leçons de piano, d'orgue et de violon. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent dès sa première jeunesse; mais destiné par son père à la carrière du professorat, il lui fit suivre les cours de l'école polytechnique de Landshut et du séminaire normal de Breslau. Après trois années d'études faites avec une grande distinction, il fut envoyé par la régence royale de Breslau à Berlin, afin d'y continuer ses études musicales. Arrivé dans cette ville au printemps de 1841, il entra aussitôt à l'Institut royal de musique religieuse et fut également élève de la classe de musique de l'Académie des Beaux-Arts. Depuis le mois d'août 1841 jusqu'au même mois de l'année 1844, il fit un cours complet de composition sous la direction de M. Marx. En même temps, il reçut d'Hubert Ries des leçons de violon, instrument qu'il avait précédemment cultivé avec succès. En 1845, la rédaction de la *Gazette d'État* lui confia en partie le feuilleton musical, et dans le même temps il devint rédacteur de la *Gazette illustrée* de Leipsick, et correspondant de la nouvelle *Gazette musicale* de cette ville. La lecture de la *Nouvelle méthode de chant*, de Nehrlich (voyez ce nom) lui inspira le goût de cet art; il se lia d'amitié avec l'auteur de cette méthode et l'accompagna dans ses voyages à Hambourg, à Brême et à Vienne, en 1847. Il termina dans cette ville un opéra en quatre actes, intitulé *Heinrich Mœnch von Landskron*. Les événements de 1848 l'ayant obligé à retourner à Berlin, il y présenta son opéra à l'intendance générale des théâtres; mais il fut rejeté à cause du libéralisme trop prononcé du livret. En 1849, Weiss débuta comme chanteur au théâtre de Potsdam; il n'y eut pas de succès, parce que sa voix fut considérée comme insuffisante pour le chant dramatique. En 1850,

il fit un voyage à Paris et à Londres. De retour en Allemagne, il fit de nouveaux essais sur les théâtres de Cologne et de Göttingue, mais ils ne furent pas plus heureux qu'à Potsdam. Ayant perdu dès lors l'espoir de réussir à la scène, il se fixa à Hambourg, en 1835, y ouvrit des cours de chant, puis il retourna à Berlin en 1850. Deux ans après, il fut nommé professeur de chant au collége de Joachimsthal. On a de cet artiste plusieurs recueils de *Lieder* publiés à Berlin, à Hambourg, à Breslau, et des variations caractéristiques pour le piano, intitulées *Modulation de l'âme* [illegible].

WEISSBECK (Nicolas), cantor à l'église de Sainte-Marie, à Mulhausen en Thuringe, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître comme compositeur et comme écrivain didactique par les ouvrages suivants : 1° *Hochzeit Colloquium, Reim und Gesangs-Weise mit 4 Stimmen gerichtet* (Dialogues de noces, etc., à quatre voix); Erfurt, 1611. 2° *Brevis et perspicua introductio in artem musicam pro pueris et puellis aliisque musicae amatoribus, ut brevi tempore cantum discere possint, cum brevibus exemplis pro exercitio* [illegible] *3 et 4 voc., item etiam extractu de pronuntiatione psalmorum majorum et minorum per omnes tonos*; Hildesheim, 1639, in-8°.

WEISSBECK (Jean-Michel), né le 10 mai 1756, à Unterlaimbach, en Souabe, fut d'abord avocat à Erlangen, puis cantor et organiste à l'église Sainte-Marie, à Nuremberg. Il mourut dans cette ville, le 1er mai 1808, à l'âge de cinquante-deux ans. Weissbeck, le premier, attaqua la fausse théorie enseignée par l'abbé Vogler dans l'école de Manheim. L'écrit qu'il publia sur ce sujet a pour titre : *Protestationsschrift, oder exemplarische Widerlegung einiger Stellen und Regeln der Kapellmeister Voglerschen Tonwissenschaft und Tonsetzkunst* (Protestation, ou réfutation exemplaire de quelques passages du traité de la science et de l'art de la musique, du maître de chapelle Vogler); Erlangen, Kunstmann, 1783, in-4° de dix-sept pages, avec un supplément de [illegible] pages publié au mois de février 1784. Knecht prit la défense du système de son maître Vogler, dans un recueil publié à Ulm, en 1785. (Voyez Knecht; voyez aussi mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, page 155, ou mon *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, p. 227.) On a aussi de Weissbeck quelques petits écrits sur divers sujets intéressés : 1° *Ueber Herrn Abt Voglers Orgelorchestrion zu Stockholm* (Sur l'orgue orchestrion de l'abbé Vogler), 1797, avec le titre seul imprimé, et le texte en copie manuscrite. 2° *Etwas über Herrn Dan. Gottl. Türks wichtige Organistenpflichten* (Quelque chose sur les principaux devoirs d'un organiste, par M. Dan. Théophile Türk); Nuremberg, 1798, in-8°. 3° *Einige merkwürdige Geschichten von den drei berühmten Orgelspielern, Hessler, Rassler und Vogler* (Quelques anecdotes remarquables des trois célèbres organistes Hessler, Rassler et Vogler); Nuremberg, 1800, in-8° de quatre pages. 4° *Seltsame Geschichte des bisherigen Lebens der drei Orgelvirtuosen Hessler, Rassler und Vogler* (Histoire singulière de la vie des trois virtuoses organistes Hessler, Rassler et Vogler jusqu'à ce jour); Nuremberg, 1800, in-8° de huit pages. 5° *Antwort auf Herrn Musikdirectors Knechts Vertheidigung der Voglerschen Tonschule* (Réponse à la défense de l'école de musique de Vogler, par M. le directeur de musique Knecht); Nuremberg, 1802.

WEISSE (Chrétien-Hermann), professeur de philosophie à l'Université de Leipsick, né dans cette ville, est auteur d'un livre intitulé *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit* (Système d'esthétique, comme science de l'idée de la beauté); Leipsick, Hartmann, 1830, deux parties in-8°. Dans la seconde partie, il traite du beau dans la musique, depuis la page 40 jusqu'à la page 105.

WEISSENSEE (Frédéric), compositeur de musique d'église, naquit vers 1560, à Schwerstein, dans la Thuringe. Après avoir occupé, vers 1590, une place de maître d'école à Schönsee, il vécut comme musicien à Magdebourg, puis obtint, en 1611, sa nomination de pasteur à Altenweddingen, où il mourut. Il a publié de sa composition : 1° *Evangelische Sprüche auf den vornehmsten Fest-Tage* [illegible] *Stimmen* (Paroles évangéliques pour les principaux jours de fête, à cinq voix), imprimé en 1595. 2° *Opus melicum, methodicum et plane novum, continens harmonias selectiores* [illegible] 5, 6-12, *vocum, singulis diebus Dominicis et festis accommodatas*; Magdebourg, 1602, in-fol. 3° *Geistliche Braut- und Hochzeitsgesänge, mit 6 Stimmen componirt* (Chants spirituels de fiançailles et de noces, composés à six voix); Magdebourg, 1611, in-4°.

WEISSFLOG (Chrétien-Gottlieb), né à Lauter, en Silésie, le 11 avril 1732, entra au

lycée de Sagan à l'âge de douze ans, et alla achever ses études à l'université de Leipsick, en 1756. Après y avoir suivi les cours de théologie, il fut nommé précepteur à Beigsdorf en 1760, puis à Hirschberg, d'où il alla à Bautzen en 1767, et fut appelé à Sagan deux ans après en qualité de *cantor* de l'église de la Grâce, et de professeur au lycée. Il mourut en 1804. Weissflog a composé beaucoup de morceaux estimés pour l'église, et des petits opéras dont voici les titres : *Le Déjeuner de chasse*; *La Fête de la récolte*; *L'Héritage*; *le Trésor*; *L'Heureux malheur*; *L'Ermite*, tous en allemand.

WEISSFLOG (Charles), fils du précédent, naquit à Sagan, le 27 décembre 1780. Destiné par son père à la profession d'avocat, il commença ses études au gymnase de Hirschberg, les acheva à l'université de Kœnigsberg, et obtint ensuite un emploi à Sagan. Dans sa jeunesse, il se livra avec ardeur à la musique, et composa un *Salve Regina*, une messe solennelle et un *Dies iræ*, dont les manuscrits sont encore à l'église principale de Sagan. En 1819, Weissflog alla aux bains de Warmbrunn et y fit la connaissance du célèbre écrivain romantique Hoffmann. Passionné pour le génie de cet homme singulier, il écrivit, à son exemple, beaucoup de nouvelles dans lesquelles il fait entrer la musique comme élément de l'intérêt. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Der Pudelmütze sechs und zwanzigstes Geburtsfest* (Le vingt-sixième anniversaire de naissance du bonnet fourré). Il y fait preuve de connaissances étendues dans la facture de l'orgue. 2° *Der wüthende Holofernes* (L'Holopherne enragé), plaisanterie à l'occasion des grandes fêtes musicales. 3° *Histoire du chanteur de la cour Hilarius*. 4° *Différents instants de ma vie*. 5° *Comment l'étudiant Carolus a dû vendre son violon pour un ducat*. 6° *Das Credo der Todten* (le Credo des morts), interprétation du *Dies iræ* basée sur une de ses compositions. 7° *Die siebente Hobelspan* (le septième copeau), satire contre les éditeurs et les *arrangements* qu'ils font faire des œuvres des compositeurs. 8° Caractéristique des sept paroles du Sauveur sur la croix, de Haydn. 9° Caractéristique de la troisième partie de la *Création*, du même compositeur. 10° *Kunst- und Reiseleben des Fiedlers Fidelius* (Voyage d'art et de la vie du violiste Fidelius), le meilleur roman de l'auteur, contenant des observations piquantes sur le goût actuel en musique. 11° *Das grosse Loos* (le gros lot), contenant beaucoup d'observations sur le génie de Gluck. Toutes ces pièces se trouvent dans la collection des œuvres de Weissflog, publiée à Dresde, chez Arnold, 1824-1827, 9 vol. in-8°. Cet écrivain est mort à Warmbrunn, le 17 juillet 1828.

WEISSMANN (Jean-Henri), magister à Rudolstadt, puis professeur à Cobourg, mort en 1815, a publié plusieurs ouvrages de philosophie et de littérature, parmi lesquels on remarque : *Abhandlung über die Cantate* (Dissertation sur la cantate), Rudolstadt, 1782.

WEITZLER (Georges-Christophe), directeur de l'école de la nouvelle ville, à Thorn, naquit en 1751, à Frankenstein, en Prusse, et mourut le 18 octobre 1775. On a de lui des éléments de l'art de jouer du clavecin intitulés : *Kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe auf dem Claviere nach Noten zu spielen*; Kœnigsberg, Fr. Driest, 1775, in-4°. L'année suivante, il publia la suite de cet ouvrage, sous le titre : *Kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe den Generalbass auf dem Klavier nach Zahlen zu spielen* (Courte esquisse des premiers principes de l'art de jouer la basse continue sur le clavecin d'après les chiffres); Kœnigsberg, 1780, in-4°. Ces deux petits ouvrages n'ont pas été composés avec méthode, et ne contiennent, avec des remarques de Marpurg, que des choses banales et connues (voy. les *Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, t. III, pp. 206-207). On trouve dans le même recueil un supplément au premier ouvrage de Weitzler avec les remarques de Marpurg (pp. 107-125). Weitzler a donné aussi quelques pensées sur la musique (*Gedanken von der Tönen*), dans le quatrième volume des *Essais historiques et critiques* de Marpurg (pp. 379-392).

WEITZMANN (Charles-Frédéric), professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire de musique de Berlin, est né dans cette ville, le 10 août 1808. Ses études musicales commencèrent par les leçons de violon qu'il reçut de Charles-Guillaume Henning; il devint ensuite élève de Bernard Klein pour la théorie et la composition. En 1827, il se rendit à Cassel avec Spohr et Hauptmann (voyez ces noms). En 1832, il obtint une place de violoniste dans l'orchestre du théâtre de Riga, et il fonda dans cette ville une société de chant avec Dorn (voyez ce nom). Appelé à Reval en 1834, comme directeur de musique de l'Opéra allemand, il y fit représenter plusieurs ouvrages dramatiques de sa composition.

Deux ans après, il se rendit à Pétersbourg, où il fut premier violon du théâtre impérial, et directeur de musique à l'église allemande de Sainte-Anne, pour laquelle il a composé des chants liturgiques. Après dix années de service à l'Opéra impérial, M. Weitzmann obtint une pension de la cour de Russie; puis il entreprit, avec le hautboïste G. Brod, un voyage en Finlande. En 1846, il se rendit à Paris avec le même artiste et entra à l'orchestre du Théâtre Italien, comme violoniste; puis il alla à Londres, où il remplit le même emploi au théâtre de la Reine. Dans ces deux capitales, il mit à profit les trésors des grandes bibliothèques publiques pour des études de théorie et d'histoire de la musique. Les airs populaires des diverses nations furent particulièrement les objets de ses recherches: il en possède la collection la plus nombreuse qui existe peut être aujourd'hui. De retour à Berlin en 1848, il s'y est marié et a été nommé professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire. En 1858, il a fait des lectures sur diverses parties de la musique. Parmi ses ouvrages, on remarque trois opéras représentés à Reval, à savoir: *Räuberliebe* (Le voleur amoureux), *Walpurgisnacht* (La nuit de Walpurgis), et *Lorbeer und Bettelstab* (Laurier et bâton de mendiant); quelques cahiers de *Lieder* avec accompagnement de piano; des pièces de piano à quatre mains. M. Weitzmann s'est fait connaître surtout comme écrivain sur la théorie et l'histoire de la musique: ses ouvrages de ce genre ont pour titres: 1° *Der Uebermæssige Dreiklang* (Les nombreux accords de trois sons); Berlin, Guttentag, 1853, petit in-4° de 32 pages. Comme la plupart des harmonistes allemands, M. Weitzmann fait abstraction de la loi de tonalité, et présente les successions harmoniques d'agrégations altérées d'une manière empirique. 2° *Der verminderte Septimen-Accord* (L'accord de septième diminuée); Berlin, Hermann Peters, 1854, gr. in-4° de 45 pages. L'auteur de cet écrit considère l'accord de septième diminuée comme fondamental, et les autres accords de septième comme en dérivant par divers genres de modifications. C'est l'idée la plus bizarre qui ait jamais passé par la tête d'un harmoniste. 3° *Geschichte des septimen-Akkordes* (Histoire des accords de septième); Berlin, Guttentag, 1854, in-4° de vingt-trois pages. 4° *Geschichte der Griechischen Muzik* (Histoire de la musique grecque); Berlin, Hermann Peters, 1855, grand in-4° de 35 pages de texte, avec dix planches de musique. 5° *Geschichte der Harmonie und ihrer Lehre* (Histoire de l'harmonie et de sa théorie), dans la nouvelle Gazette musicale de Leipsick, tome 51. Six morceaux intéressants sur les airs populaires de diverses nations, dans le même écrit périodique, tomes 52, 34 et 40. 7° Une critique de la *Réforme de la musique* d'Ernest de Heeringen, dans l'*Echo*, gazette musicale de Berlin, première année, n° 17. Cette réforme prétendue est un système nouveau de notation de la musique, absurde, comme la plupart de ceux qui ont été proposés. 8° Sur les formes des anciennes compositions pour le clavecin; dans la nouvelle Gazette musicale de Leipsick, tome 52. Plusieurs autres opuscules de M. Weitzmann ont paru dans divers journaux de musique de l'Allemagne.

WEIXELBAUM (Georges), ténor allemand qui a eu de la réputation, est né le 8 avril 1780, à Wallerstein, en Bavière. Fils d'un conseiller du prince d'Œttingen, il était destiné à l'état ecclésiastique; mais son penchant pour la musique l'emporta sur la volonté de son père. Après avoir achevé ses études littéraires chez les piaristes, il se livra à son goût pour cet art, et reçut des leçons de musique et de chant de Becke, intendant des concerts du prince. Il apprit aussi à jouer du violon, sous la direction de Hammer, et exécuta, en 1802, un concerto de Viotti dans un concert public. Ayant perdu son père peu de temps après, il prit la résolution de suivre la carrière de la musique, et particulièrement de l'art du chant, parce que sa voix était devenue un beau ténor. Il reçut à Stuttgard des leçons de Krebs, ténor du théâtre de cette ville, et débuta avec succès à Munich, en 1805, dans les principaux rôles de son emploi. Nommé chanteur de la cour de Bavière, il occupa cette position et celle de premier ténor du théâtre. En 1815, il s'éloigna de Munich et accepta un engagement pour le reste de ses jours à Manheim. Weixelbaum a publié des recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, à Mayence, chez Schott, et à Hambourg, chez Cranz. Il a écrit aussi la musique d'un opéra, *Berthold der Zæringer*, qui fut représenté à Carlsruhe.

WELDEN (Ludwig VON). Sous ce pseudonyme se cache un modeste sacristain de l'église paroissiale de Welden, près d'Audenarde. Son nom véritable est Louis de Hovre. Il est né à Nederbrakel (Flandre orientale), où son père était organiste. Il occupe en ce moment (1864) la place de clerc à Welden. Son professeur de composition fut un musicien obscur nommé P. Audister. Louis de Hovre ou Welden a publié à Gand, chez Gevaert, trois messes avec

accompagnement d'orgue, quatre antiennes à la Vierge, quatre bénédictions et six motets à plusieurs voix. Il a écrit aussi beaucoup de marches, d'adagios et d'andante pour l'orgue (1).

WELDON (Jean), compositeur et organiste anglais, né à Chichester, étudia la musique sous la direction de Jean Wallen, organiste d'Eton, puis devint élève de Purcell. Son premier emploi fut celui d'organiste du nouveau collége, à Oxford. En 1701, il reçut sa nomination de musicien de la chapelle royale, et sept ans après, il succéda à Blow comme organiste de cette chapelle. Une seconde place de compositeur y fut établie pour lui en 1715. Weldon mérita cette faveur en composant pour le service de la chapelle beaucoup d'antiennes et de services complets. Il était en même temps organiste de plusieurs paroisses de Londres, et il conserva tous ses emplois jusqu'à sa mort, arrivée en 1736. Six antiennes de sa composition, à voix seule avec basse continue, ont été publiées à Londres, en 1730. On trouve aussi quelques-unes de ses chansons dans la collection intitulée *Mercurius musicus*, Londres, 1734.

WELLER (Auguste-Henri), secrétaire de la marquise de Schaumbourg, au château de Hartenstein, au commencement du dix-neuvième siècle, s'est fait connaître par une méthode tempérée pour accorder les orgues et pianos, sans avoir recours à la circulation des quintes; cet ouvrage a pour titre : *Versuch einer Anleitung, Claviere und Orgeln auf eine leichtere und zweckmassigere Art, als auf die gewöhnliche des Quintenzirkels, gleichschwebend zu temperiren* (Essai d'une instruction pour tempérer également les clavecins et orgues par une méthode plus facile et plus régulière que par la circulation ordinaire des quintes). Leipsick, Kuhnel, 1803, in-4° de huit feuilles. On a aussi, de cet amateur : 1° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 1, Leipsick, 1790. 2° Sonate pour piano à quatre mains, Leipsick, Hofmeister. 3° Danses allemandes pour piano, Leipsick, Heinrichs. Il ne paraît pas qu'on ait imprimé un concerto pour clavecin, deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, qu'il avait terminé en 1794.

WELLER (Frédéric), hautboïste, chef de musique du deuxième régiment d'infanterie de la garde prussienne, à Berlin, est né vers 1790, à Wœrlitz, près de Dessau. Il apprit chez le musicien de la ville à jouer de plusieurs instruments, particulièrement de la clarinette. En 1809, il entra dans le régiment prussien *de Leib* (infanterie), comme clarinettiste; il le quitta en 1814 pour entrer, en qualité de hautboïste, dans le deuxième régiment de la garde, avec lequel il fit la campagne de France. De retour à Berlin, il fut chargé de la direction de la musique de ce régiment. Il se distingua dans cet emploi par la bonne exécution dans les concerts donnés au Jardin des fleurs de Mewes. En 1838, Weller fut décoré de l'Ordre militaire, et la pension de retraite lui fut accordée en 1844. Il retourna alors à Wœrlitz; mais M. De Ledebur croit qu'il a habité plus tard à Zerbst (1). Cet artiste a arrangé beaucoup de musique pour les instruments à vent et a composé un grand nombre de marches, de valses, de polkas, de mazourkes et de quadrilles pour la musique militaire.

WELSCH (Chrétien-Louis), docteur et professeur de médecine à Leipsick, naquit dans cette ville, le 25 février 1669, et y mourut le 1er janvier 1719. Il fit imprimer, pour obtenir le doctorat, une dissertation intitulée : *De Sono, divina benedicente clementia et amplissimo philosophorum ordine consentiente disputabunt publice*, etc., Lipsiæ, 1690, in-4° de vingt-huit pages.

WELSH (Thomas), musicien anglais, né vers 1770, à Wells, dans le comté de Somerset, fit ses études musicales dans le chœur de l'église principale de ce lieu. La beauté de sa voix de soprano lui fit bientôt dans le pays une réputation qui engagea Sheridan à le faire venir à Londres pour chanter les solos dans les oratorios. Les leçons de Horn l'aîné, de Cramer et de Baumgarten rendirent son éducation complète et achevée. Par les conseils de Kemble, il devint aussi très-bon acteur et brilla sur la scène de Haymarket, dans l'opéra anglais. Comme compositeur, il a donné, au théâtre du Lycée, les farces intitulées : *The Greeneyed Monster*, et *Twenty Years ago*, et à celui de Covent-Garden *the Kamtchatka*, opéra en deux actes. On connaît aussi sous son nom des *glees*, des chansons et deux sonates pour le piano, gravées à Londres, chez Clementi. Welsch a publié une méthode de chant intitulée : *Vocal Instructor, or the Art of Singing exemplified in fifteen Lessons, leading to forty progressive Exercises*, Londres, Clementi, s. d., in-fol.

(1) M. Xavier Van Elewyck, à qui je suis redevable des renseignements de cette notice, dit que les compositions de Louis de Moor sont aussi remarquables par l'originalité des mélodies que par la correction de la forme.

(1) *Tonkünstler Lexikon Berlin's*, p. 634.

WENCKEL (Jean-Frédéric-Guillaume), organiste à Uelzen, dans le duché de Lunebourg, naquit le 21 novembre 1734 à Niedergebra, dans le comté de Hohenstein. Son père, qui lui avait inspiré le goût de la musique dès son enfance, l'envoya au gymnase de Nordhausen, où il reçut des leçons de clavecin et d'harmonie de Schrœter. (*Voyez ce nom.*) Sous ce maître distingué, il fit de rapides progrès. En 1756, il se rendit à Berlin et s'y lia d'amitié avec Marpurg, Ch.-Phil.-Em. Bach et Kirnberger; les conseils qu'il en reçut perfectionnèrent son éducation musicale. Des discussions qui s'élevèrent alors entre Marpurg et Quanz, directeur de la musique du roi, donnèrent à Wenckel l'occasion de prendre la défense de son ami dans une lettre aux musiciens (*Schreiben an die Herrn Tonkünstler in Berlin über die dem Verberichte die ersten grauischen Odensammlung von einem Ungenannten;* Berlin, 1761, in-4° de douze feuillets. La signature de l'auteur est à la fin. Quelques petites pièces de sa composition parurent aussi dans les recueils et Mélanges de Marpurg et de Kirnberger. Après un séjour de sept années à Berlin, Wenckel fut appelé à Stendal, pour y remplir les fonctions de directeur de musique des quatre églises principales. Il y écrivit plusieurs compositions pour divers instruments. En 1768, on lui offrit une place d'organiste à Uelzen. L'excellence de l'instrument qu'il était appelé à jouer le décida à accepter cette proposition. Wenckel vivait encore dans cette modeste position en 1791. L'époque de sa mort n'est pas connue. Outre les morceaux cités précédemment, il a publié de sa composition : 1° Sonate pour le clavecin, dans le recueil de Hafner, en 1760. 2° Mélanges pour le même instrument; Stendal, 1764. 3° Cantate avec accompagnement de clavecin, à Berlin. 4° Morceaux de clavecin, à l'usage des dames, première partie, 1768; deuxième partie, 1771. 5° Six duos pour deux flûtes, 1772. 6° Solo pour le violon. 7° Six sonates faciles pour le clavecin, 1775.

WEND (Jean), hautboïste, naquit à Winarzicz en Bohême, le 28 juin 1745. Après avoir été quelques années au service du comte Pachta, à Prague, il se rendit à Vienne, où il entra dans la chapelle de la cour. Il y était encore en 1795. On a gravé de sa composition, à Offenbach, en 1796, trois quatuors pour hautbois, violon, alto et basse. Wend a laissé en manuscrit des concertos et solos pour son instrument.

WENDELSTEIN (Jean). *Voyez* COCHLÉE.

WENDIUS (Jean), pasteur à Tolpeichhausen, dans la principauté de Hesse-Cassel, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer : *Etliche Hochzeitlieder mit 4 und 8 Stimmen* (Quelques chansons de noces à quatre et à huit voix), Cassel, 1608, in-4°. Il est vraisemblable que cet auteur est le même que le musicien appelé *Wendin*, dans le premier lexique de Gerber, et que c'est à lui qu'il faut attribuer les *Chants spirituels à trois voix et plusieurs instruments*, dont le premier volume a paru à Hambourg, en 1597.

WENDLING (Jean-Baptiste), né en Alsace, dans la première moitié du dix-huitième siècle, entra, en 1754, au service de l'électeur Palatin, à Manheim, en qualité de flûtiste de sa chapelle. Deux ans après, il épousa la célèbre cantatrice Dorothée Spurni, attachée comme lui au théâtre du prince, et fit avec elle plusieurs voyages dans les grandes villes d'Allemagne, où il se fit remarquer par son talent. En 1778, il suivit la cour et toute la chapelle à Munich, puis, en 1780, il se rendit à Paris et brilla au concert spirituel. De retour à Munich, vers la fin de la même année, il n'a plus quitté cette ville après cette époque, et y est mort en 1800. On a gravé de sa composition : 1° Premier concerto pour flûte et orchestre, Paris, Boyer. 2° Six trios pour flûte, violon et basse, Londres, Longman et Broderip. 3° Plusieurs œuvres de duos gravés à Paris et à Amsterdam, chez Hummel. 4° Son dixième œuvre consiste en six quatuors pour flûte, violon, alto et basse; Berlin, Hummel.

WENDLING (Dorothée), fille de Spurni, musicien au service du duc de Wurtemberg, naquit à Stuttgard, en 1737, et reçut de son père des leçons de musique. En 1752, elle se rendit à Manheim et y entra dans la musique de la cour, où elle brilla comme cantatrice à la scène et dans les concerts. En 1756, elle épousa le flûtiste Jean-Baptiste Wendling (voyez l'article précédent), avec qui elle vécut dans une heureuse union. Ayant suivi la cour à Munich, en 1778, elle continua d'y chanter au théâtre jusque vers 1790. Retirée alors, et placée dans une situation aisée, elle donna des leçons de chant et forma quelques bonnes élèves. Cette cantatrice distinguée mourut à Munich, en 1800.

WENDLING (Auguste-Élisabeth), femme de Charles Wendling, violoniste au service du prince Palatin, fut une cantatrice distinguée. Burney, qui l'entendit à Manheim en 1772, lui accorde des éloges. Plus tard, elle suivit la cour à Munich et y brilla particulièrement dans l'*Armida* de Sarti. Elle mourut dans cette

ville en 1794, non à l'âge de trente-quatre ans, comme le disent Gerber et ses copistes, mais dans sa trente-neuvième année.

WENDT (Jean-Amédée), professeur de philosophie à l'Université de Leipsick, naquit dans cette ville en 1783. Connu par plusieurs dissertations latines et par divers écrits philosophiques, il s'est aussi distingué comme amateur de musique par les morceaux concernant cet art qu'il a fait insérer dans plusieurs journaux, notamment dans la *Gazette musicale* de Leipsick. La vie de Rossini qu'il publia en 1824, d'après l'ouvrage de Stendhal, lui valut sa nomination de conseiller de cour du grand-duc de Hesse-Darmstadt. En 1829, il obtint les titres de conseiller du roi de Hanovre et de professeur à l'Université de Gœttingue, où il fit des cours d'esthétique. Il mourut dans cette position, le 15 octobre 1836. Les écrits de Wendt relatifs à la musique sont ceux-ci : 1° *Von dem Einfluss der Musik auf den Charakter* (De l'influence de la musique sur le moral de l'homme), dans la *Gazette musicale* de Leipsick, 1808, numéros 6 et 7. 2° *Ueber den Zustand der Musik in Deutschland in den letzten Jahren* (Sur la situation de la musique en Allemagne pendant les dernières années, 1817-1822) dans la *Gazette musicale* de Vienne, 1822, numéros 93, 94, 95, 96 et 97. 3° Sur le séjour de mademoiselle Schechner à Leipsick, dans la *Gazette du monde élégant*, 1827, numéros 199, 200, 201 et 202. 4° *Leben und Treiben Rossini's* (Vie et œuvres de Rossini), Leipsick, 1824, in-8°. 5° *Betrachtung über Musik und insbesondere über den Gesang*, etc. (Considérations sur la musique et en particulier sur le chant), dans la *Gazette musicale* de Leipsick, onzième ann., p. 281, 297, 313 et 333. 6° *Ueber die Hauptperioden der schœnen Kunst*, etc. (Sur les périodes principales des beaux-arts, etc.), Leipsick, Barth, 1831, un vol. in-8° de vingt-quatre feuilles. Cet ouvrage, qui renferme des choses intéressantes relatives à la musique, a été analysé dans le trente-quatrième volume de la *Gazette musicale* de Leipsick, p. 169-177. Wendt a publié la musique de plusieurs chansons et romances.

WENDT (Ernest-Adolphe), né à Schwiebus, village de la Prusse, le 6 janvier 1804, commença fort jeune l'étude de la musique, dans laquelle il fit beaucoup de progrès. Destiné à l'enseignement, il entra au séminaire de Neuzell, en 1822, et y apprit la théorie de la musique sous la direction du professeur Zschiesche. Pendant le temps qu'il y passa, il étudia la composition dans le Traité de la fugue de Marpurg et commença à écrire. Plus tard, il continua ses études à Berlin, sous la direction de Zelter, de Bernard Klein et de Guillaume Bach. En 1829, il fut nommé professeur de musique au séminaire de Neuwied ; depuis lors, il conserva cette place et contribua puissamment à répandre le goût de cet art dans la partie de l'Allemagne rhénane où son activité s'est développée. Bon organiste, pianiste habile, chef intelligent de l'orchestre du prince de Neuwied, et compositeur estimable, il a publié quelques ouvrages parmi lesquels on remarque : 1° Vingt-quatre préludes faciles pour l'orgue, op. 1 ; Bonn, Simrock. 2° Variations pour piano et orchestre. 3° Grand trio pour piano, violon et violoncelle. 4° Grande sonate pour piano à quatre mains. Il avait aussi en manuscrit des symphonies, trois ouvertures à grand orchestre, des cantates avec orchestre, des quatuors pour violon, des rondeaux et des solos de concert pour le hautbois, la flûte et la clarinette. Cet artiste estimable est mort à Neuwied, le 5 février 1836.

WENICK (Georges), maître de chapelle de Saint-Denis, à Liége, mort en 1760, fut bon organiste et compositeur de mérite. Il a laissé en manuscrit des messes, des motets et des psaumes qui étaient chantés autrefois dans les églises de la Belgique.

WENK ou **WENCK** (Auguste-Henri), né à Bruheim, dans le duché de Gotha, apprit à jouer du violon chez Hattasch, à Gotha, et reçut de Georges Benda des leçons de clavecin et de composition. Ayant accompagné ce maître à Paris, vers 1780, il y passa plusieurs années et y publia six sonates pour clavecin et un pot-pourri pour clavecin et violon. De retour à Gotha, il y obtint la place de secrétaire du prince régnant. Dans cette position il continua de se livrer à la culture de la musique, de la composition, et s'occupa du soin de perfectionner la construction du pianolet de l'harmonica. Il devint aussi virtuose sur ce dernier instrument. En 1798, il inventa un nouveau chronomètre musical, dont il a donné la description sous ce titre : *Beschreibung eines Chronometers oder musikalischen Taktmessers*, etc., Magdebourg, Georges-Christ. Keil, 1798, in-8° de treize pages avec une planche. En 1800, Wenk fit un voyage en Hollande et se fixa à Amsterdam, où il vivait encore en 1810. On n'a plus de renseignements sur sa personne après cette époque.

WENZEL (Jean-Christophe), né le 8 février 1659, à Unterellen, près d'Eisenach, fut

d'abord directeur de l'école d'Altenbourg, puis du gymnase de Zittau. Il mourut dans cette ville, le 2 mars 1723. Au nombre de ses écrits on remarque celui qui a pour titre: *Programma in forma lapidali nebst zwei deutschen Oden*; Altenbourg, 7 octobre 1696, in-4° de 2 feuilles. Ce pamphlet est dirigé contre Vockerodt. (*Voy.* ce nom.)

WENZEL (Nicolas-François-Xavier), compositeur, né en Bohême vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord maître de chapelle de l'église de Lorette à Hradschen. Il occupait encore cette position en 1684. Bientôt après, il fut appelé à Prague pour diriger la musique de l'église des frères de la Croix; et enfin il eut le titre de maître de chapelle de la cathédrale de Prague, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1705. Il a publié un recueil de cinq messes, suivies d'un *Requiem* et d'un *Salve Regina*, pour quatre voix, deux violons, orgue et trois trombones, sous le titre de *Flores vernas*, à Prague, en 1699, in-fol.

WENZEL (Jean), pianiste habile et organiste de l'église métropolitaine de Prague, naquit le 18 mai 1759, à Rappau, en Bohême. Après avoir achevé ses études de philosophie à l'université de Prague, il voulut embrasser la carrière ecclésiastique; mais, plus tard, il se dégoûta de cet état et se livra à l'enseignement du piano. La place d'organiste de la cathédrale lui fut donnée en 1792. Il vivait encore à Prague, en 1816. Wenzel est le premier qui a arrangé quelques symphonies de Mozart pour le piano; il les a publiées à Prague et à Leipsick. On a gravé aussi de sa composition six sonates pour le piano.

Un fils de Wenzel, nommé *Jean*, comme lui, s'est fixé à Vienne en qualité de professeur de harpe, et y a publié, chez Cappi, une méthode complète de harpe à pédales et à crochets.

WENZEL (Édouard), chef de musique d'un régiment de la garde du roi de Hanovre et pianiste, vivait, à Hanovre, vers 1840. Il a écrit un grand nombre de marches et de danses pour les instruments à vent, pour l'orchestre et pour le piano. Parmi ses dernières compositions, on remarque: 1° Marche funèbre à quatre mains pour piano, op. 22; Hanovre, Bachmann; 2° *Rinzen-Marsch* pour piano, op. 24; Hanovre, Nagel; 3° Quatre *Lieder* à voix seule et piano, op. 25; Leipsick, Breitkopf et Hærtel; 4° Polonaise pour piano; Hanovre, Bachmann.

WEPPEN (Frédéric), amateur de musique, est né en 1795, dans une maison de campagne près de Nordheim, dans le duché de Saxe-Meiningen. Jeune il apprit à jouer de presque tous les instruments, mais il se distingua surtout sur le piano. On a publié de sa composition: 1° Grand quatuor pour deux violons, alto et basse. 2° Des variations pour piano avec accompagnement de divers instruments. 3° Une polonaise pour piano seul. 4° Des chansons de Gœthe et de Meister.

WERCKMEISTER (André), savant musicien et organiste habile, naquit le 30 novembre 1645, à Benneckenstein, bourg du comté de Hohenstein, en Thuringe, où son père était laboureur et brasseur. Il reçut les premières instructions sur la musique de son oncle, Henri-Chrétien Werckmeister, organiste à Benningen, petit bourg de la Thuringe situé sur la rivière de Helm. En 1660, il entra à l'école de Nordhausen, où il resta deux années sous la direction du célèbre recteur Hildebrand; puis il alla continuer ses études au collége de Quedlinbourg, où Henri-Victor Werckmeister, autre frère de son père, était *cantor*. En 1664, il obtint la place d'organiste à Hasselfelde, ville du duché de Brunswick; et pendant qu'il l'occupa, il étudia la théologie. En 1670, il quitta cette position pour aller à Elrich, ville de la Prusse, d'où sa réputation d'excellent organiste et de claveciniste commença à s'étendre en Allemagne. Quatre ans après, il fut appelé à Elbingerode, dans le Hanovre, puis il accepta la place d'organiste du château de Quedlinbourg. Enfin la position d'organiste de l'église Saint-Martin, à Halberstadt, devenue vacante en 1696, lui fut offerte, et il en prit possession, la même année. Il mourut dans cette ville, le 26 octobre 1706. On ne connaît point aujourd'hui de compositions de Werckmeister pour l'église ou pour l'orgue, et la seule production par laquelle son mérite s'est fait connaître dans la pratique de l'art est un recueil de pièces pour un violon avec basse continue intitulé: *Musikalische-Privat-Lust*, Francfort, 1689, in-4°; mais il s'est placé comme théoricien au premier rang des musiciens de son temps. Ses ouvrages, dont les exemplaires sont aujourd'hui d'une grande rareté, sont ceux dont voici les titres: 1° *Orgelprobe oder kurze Beschreibung; wie und welcher Gestalt man die Orgelwerke von den Orgelmachern, annehmen, probiren, untersuchen und den Kirchen liefern kœnne und solle*, etc. (Épreuve de l'orgue, ou courte description des moyens et règles pour examiner, éprouver et recevoir les ouvrages des facteurs d'orgues, etc.), Francfort et Leipsick, Théod.-Phil. Calvisius, 1681, in-12 de cinquante-deux

pages, avec vingt-huit pages d'avant-propos. Ce petit ouvrage, considéré longtemps comme le meilleur qu'il y eût en Allemagne sur cette matière, a été réimprimé plusieurs fois avec de notables augmentations et des corrections considérables, sous ce titre : *Erweiterte und verbesserte Orgelprobe* (Epreuve de l'orgue, augmentée et corrigée, etc.); Quedlinbourg, Th.-Phil. Calvisius, 1698, in-4° de quatre-vingt-huit pages et seize pages d'avant-propos, avec une planche. La troisième édition, entièrement semblable à la seconde, a paru à Quedlinbourg, en 1716, in-4° de quatre-vingt-une pages avec la préface de la première édition et une nouvelle. La quatrième a été publiée à Leipsick, chez Jean-Michel Teubner, en 1754, in-8° de cent dix pages. 2° *Musicæ mathematicæ Hodegus curiosus, oder richtiger musikalischer Wegweiser*, etc. (Le guide instructif de la musique mathématique, etc.); Francfort et Leipsick, 1687, in-4° de vingt-deux feuilles. Ce livre, divisé en quarante-six chapitres, outre un appendice allégorique et moral de dix chapitres, renferme un traité des proportions des intervalles, d'après les divisions du monocorde. 3° *Der edlen Musik-Kunst Würde, Gebrauch und Missbrauch*, etc.), (Dignité, usage et abus du noble art de la musique, etc.); Francfort et Leipsick, 1691, in-4° de cinquante-cinq pages, avec la préface. Cet ouvrage est composé en grande partie de citations de l'Écriture sainte et de passages d'auteurs célèbres relatifs au chant religieux et à la musique d'église. 4° *Musikalische Temperatur oder deutlicher und wahrer mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordi, ein Clavier, sonderlich die Orgelwerke, Positive, Regale, Spinette und dergleichen wohl temperirt stimmen kœnne*, etc. (Tempérament musical ou instruction claire et véritablement mathématique pour apprendre, par le moyen du monocorde, à accorder d'une manière bien tempérée, un clavecin et tout ouvrage d'orgue, positif, régale, épinette, etc.); Francfort et Leipsick, 1691, in-4° de quatre-vingt-seize pages. Werckmeister a traité le même sujet, dans ses *Anmerkungen zu dem Generalbass*. (*Voyez* plus loin.) 5° *Hypomnemata musica, oder musikalisch Memorial*, etc. (Mémorial de musique, etc.); Quedlinbourg, 1697, in-4° de quarante-quatre pages. Dans cet ouvrage, Werckmeister traite, en douze chapitres, de la matière des intervalles, des consonnances, des dissonances, de leurs progressions, de la gamme, de la transposition, etc. 6° *Cribrum musicum, oder musikalisches Sieb*, etc. (Crible musical, etc.); Quedlinbourg, 1700, in-4° de soixante pages. Ouvrage original pour le temps où il a été écrit, dans lequel Werckmeister expose des considérations concernant les successions mélodiques et harmoniques, sous le rapport de la tonalité. 7° *Harmonologia musica, oder kurze Anleitung zur musikalischen Composition*, etc. (Harmonologie musicale, ou brève introduction à la composition de la musique, etc.), Francfort et Leipsick, Théod.-Phil. Calvisius, 1700, in-4° de cent quarante-deux pages, non compris la dédicace, la préface et quelques autres pièces liminaires. Cet ouvrage est un petit traité du contrepoint simple et double. 8° *Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder Generalbass wohl kœnne tractirt werden*, etc. (Les règles et remarques nécessaires concernant la basse continue ou basse générale, etc.); Aschersleben, G.-E. Struntz, 1698, in-4°. Deux autres éditions ont paru dans le même lieu, savoir, la seconde en 1715, in-4° de soixante-quinze pages; la troisième, sans date, in-4° de soixante-douze pages. 9° *Organum Gruningense redivivum, oder Beschreibung des in der Gruningischen Schlosskirche beruhmten Orgelwerks*, etc. (L'orgue de Groningue restauré, ou description de l'orgue célèbre de l'église du château de Groningue, etc.); Quedlinbourg, 1705, in-4° de quatre feuilles sans pagination. On trouve dans cet opscule la disposition de ce grand orgue, composé de soixante et un registres, quatre claviers à la main et pédale double, ainsi que la liste des cinquante-trois organistes et maîtres de chapelle appelés pour sa réception. 10° *Musikalische Paradoxal-Discourse, oder ungemeine Vorstellungen, wie die Musica einen hohen und gœttlichen Ursprung habe, und wie hingegen dieselbe so sehr gemissbraucht wird*, etc. (Discours paradoxaux et musicaux, où l'on examine comment la musique, ayant une origine divine, est néanmoins si dégénérée, etc.); Quedlinbourg, Th.-Ph. Calvisius, 1707, in-4° de 120 pages. Cet écrit est particulièrement relatif aux abus de la musique d'église. Werckmeisker a aussi traduit en allemand l'écrit de Stefani intitulé : *Quanta certezza habbia da' suoi principii la musica*. (*Voyez* Stefani.) En 1704, J.-W. Walther vit chez lui un traité de musique en langue latine, intitulé : *Nucleus musicus*. Cet ouvrage n'a point été imprimé, et le manuscrit a disparu après la mort de l'auteur.

WERDEN (Jules et Adolphe), frères, amateurs de musique, à Penig (Saxe), au commencement du dix-neuvième siècle, furent liés d'amitié avec Wilhelm Schneider (*voyez* ce nom), qui fut leur collaborateur pour les deux ouvrages dont voici les titres : 1° *Musikalisches Taschenbuch auf das Jahr* 1805, *herausgegeben von, etc.* (Almanach musical pour l'année 1805, publié par, etc.); Penig, F. Dienemann, petit in-12, avec musique. 2° *Appollon, eine Zeitschrift herausgegeben von* etc. (Apollon, écrit périodique de musique, publié par, etc.); Penig, Dienamann, 1803, in-8°. Cet écrit, qui devait être mensuel, n'a pas été continué : le premier numéro seulement a paru.

WERLIN (Jean), né à OEttingen, fut directeur de musique à Lindau, vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition: 1° *Zwei-, drei- und vierstimmige Melismata sacra* (Chants sacrés à deux, trois et quatre voix); Nuremberg, 1644, in-4°. 2° *Irenoidæ, oder Friedengesænge fur 2, 3 and 4 Stimmen* (Chants de paix à deux, trois et quatre voix); Ulm, 1644; 3° *Psalmodia nova, oder geistliche Gesænge und Psalmen David's fur 3 Stimmen* (Nouvelle Psalmodie, ou chants à trois voix et deux violons); Ulm, 1648, première partie.

WERNEBURG (Jean-Frédéric-Chrétien), amateur de musique, professeur de mathématiques et de philosophie, né vraisemblablement à Eisenach, fut, vers les dernières années du dix-huitième siècle, collaborateur du lycée et du séminaire de Hesse-Cassel, puis vécut quelque temps à Gotha, et s'établit en dernier lieu à Weimar, où il était encore en 1819. Ce savant s'est fait connaître comme compositeur par un recueil de sonates pour le piano, avec un thème varié, qui a paru à Cassel, en 1796. Au nombre de ses ouvrages concernant les sciences philosophiques et mathématiques, on remarque celui qui a pour titre : *Allgemeine neue, viel einfachere Musik-Schule fur jeden Dilettanten und Musiker, mit einen Vorrede von J. J. Rousseau* (Nouvelle école générale et facile de la musique pour les amateurs et les musiciens, avec une préface de J.-J. Rousseau); Gotha, Stendel, 1812, in-4° de 115 pages. Cet ouvrage est basé sur un plan philosophique. On y trouve un nouveau système de clavier et de doigter pour le piano, qui a quelque analogie avec celui de Rohleder.

WERNER (Chrétien), *cantor* à Dantzick, vers le milieu du dix-septième siècle, fut le successeur de Gaspard Fœrster. On a imprimé de sa composition : *Motetti seu concerti*; Kœnigsberg, 1646.

WERNER (Jean-Frédéric), né à Schmalkalde le 6 mars 1665, fit ses études à l'université de Leipsick, depuis 1683 jusqu'en 1692, et fut nommé *cantor* au lycée de Meiningen, en 1705. Il s'est fait connaître comme poëte et comme compositeur de mélodies chorales.

WERNER (Grégoire Joseph), maître de chapelle du prince Esterhazy, vers 1730, fut le prédécesseur de Joseph Haydn dans cette position. Il s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Sex symphoniæ senæque sonatæ, priores pro camera, posteriores pro cappellis usurpandæ, à 2 viol. et clavichord.* Ce sont des trios pour deux violons et basse continue avec clavecin. 2° *Neues und sehr curios musikalischer Instrumental-Kalender Parthien weiss mit 2 Violinen und Bass in die 12 Jahrmonate eingetheilet*, etc. (Nouveau et très-curieux calendrier de musique instrumentale, composé de *Parthien* à deux violons et basse, divisé dans les douze mois de l'année, etc.); Augsbourg, 1748. 3° Le marché des fripiers de Vienne, cantate pour quatre voix, deux violons et basse. 4° L'élection d'un juge de village, pour cinq voix, deux violons et basse.

WERNER (Jean), facteur d'instruments de cuivre, à Neustadt, près de Dresde, a eu beaucoup de réputation vers le milieu du dix-huitième siècle. Il passe pour avoir eu la première idée de l'emploi de la main dans le pavillon du cor, pour la formation de la gamme chromatique, et pour l'avoir communiquée à Hampel. (*Voy.* ce nom.)

WERNER (...), célèbre violoncelliste, né à Kommotau en Bohême, fut d'abord attaché à la musique du comte de Thun et à l'église Saint-Nicolas des jésuites, à Prague, puis entra au service du comte de Morzin et joua le premier violoncelle pendant plusieurs années, chez les frères de la Croix. Il mourut à Prague en 1768, laissant en manuscrit plusieurs concertos et solos de sa composition pour violoncelle.

WERNER (Jean-Gottlob), organiste distingué, naquit en 1777, à Hayn, dans la Saxe, où son père était aubergiste. Le maître d'école de l'endroit lui enseigna les éléments de la musique. Plus tard, Hoffmann, organiste à Borna, dirigea ses études et lui fit faire de rapides progrès. En 1798, Werner obtint une place d'organiste à Freyburg, petite ville de la Saxe, où son talent acquit de la maturité. Son premier livre de pièces d'orgues, qui parut en

1804, commença sa réputation, qui bientôt s'étendit dans le nord de l'Allemagne. Appelé, en 1808, à Hohenstein, pour y remplir les fonctions de *cantor* adjoint, il y resta jusqu'en 1819, époque de sa nomination à la place d'organiste et de directeur de musique, à Merse-bourg. Une maladie de langueur le conduisit au tombeau, le 10 juillet 1822, à l'âge de quarante-cinq ans. Les productions de cet artiste de mérite jouissent de beaucoup d'estime. On a imprimé de sa composition : 1° *Choralvorspiele fur die Orgel* (Préludes de chorals pour l'orgue), Leipsick, Peters. 2° Quarante pièces d'orgue pour les organistes commençants, avec des remarques sur les registres, en deux suites, *ibid*. 3° Deux cent quarante-sept préludes de chorals pour le livre de chant de la Saxe, Leipsick, Hofmeister. 4° Douze pièces d'orgue, Leipsick, Peters. 5° Deux pièces finales et quatre variations pour l'orgue. 6° *Orgelschule, oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Kenntniss und Behandlung des Orgelwerks* (École d'orgue, ou introduction à l'art de jouer de cet instrument et à la vraie connaissance de son mécanisme), Penig, Dienemann, 1805, deux parties in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Meissen, en 1807, deux parties in-4°. Une troisième a paru à Mayence, chez Schott, en 1824. Une traduction française rédigée par Choron a paru sous ce titre : *École d'orgue ou méthode élémentaire servant d'introduction à l'école de Rinck*, Paris, Richault. La deuxième partie de l'ouvrage de Werner publiée séparément, est intitulée : *Lehrbuch das Orgelwerk kennen, erhalten, beurtheilen und verbessern zu lernen* (Manuel pour apprendre à connaître l'orgue, l'entretenir, juger de sa qualité et l'améliorer), Merseburg, 1823, in-4°. 7° *Kurze Anweisung fur angehende Orgelspieler Chorale zu begleiten mit der Orgel* (Courte instruction pour accompagner les chorals avec l'orgue, à l'usage des organistes commençants), Penig, Dienemann, 1804, in-4°. Deuxième édition, gravée, Mayence, Schott, sans date. 8° *Choralbuch zu dem holland. Psalm-und Gesangbuche 4 stimmige mit Vor-und Zwischenspielen* (Livre choral pour le livre de psaumes et de chants hollandais à quatre parties avec des préludes et des conclusions pour l'orgue), Leipsick, 1814, in-4°. Ce recueil avait été demandé à Werner par l'organiste de la cathédrale de Harlem. 9° *Choralbuch zu den neuen sächsischen Gesangbuchern, 4 stimmige nebst Vor-und Zwischenspielen* (Livre choral pour le nouveau livre de chant de la Saxe, à quatre parties avec des préludes et des conclusions), Leipsick, Hofmeister, gr. in-4°. 10° Cent chorals pour l'orgue ou le piano, *ibid*. Il a été fait deux éditions de ce recueil. 11° Cent des meilleures mélodies chorales à quatre voix, avec des préludes et des conclusions, *ibid*., deux parties in-4°. 12° *Musikalisches A-B-C Buch, oder Leitfaden beim ersten Unterricht im Clavierspielen nebst Anmerkungen fur den Lehre* (A-B-C musical, ou guide dans le premier enseignement de l'art de jouer du clavecin, etc.), Penig, Dienemann, 1806, in-4°, deuxième édition, Mayence, Schott. Une troisième édition a paru sous ce titre : *Clavier-schule oder Lehrbuch fur den ersten Unterricht in Clavierspielen. 1er Cursus* (École du clavecin ou Manuel pour le premier enseignement de l'art de jouer de cet instrument. Premier cours), Leipsick, Hofmeister, in-4°. Trois autres éditions ont paru postérieurement sous le même titre. 13° *Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre*, etc. (Essai d'un exposé court et intelligible de la science de l'harmonie, etc.), Leipsick, Hofmeister, 1818-1819, deux parties in-4°, la première de quatre-vingt-dix pages et la seconde de cent dix-neuf. 14° Études pour le piano, en deux suites, *ibid*.

WERNER (F.-A.). Sous ce nom d'un auteur inconnu, on a publié un écrit intitulé : *Ueber die wechselseitigen Anforderungen zwischen Eltern, Lehrer und Schuler. Behuss des Musik Unterrichts* (Sur les rapports mutuels entre les parents, le professeur et l'élève, en ce qui concerne l'enseignement de la musique), Berlin, Alex. Dunker, 1837, in-8°.

WERNHAMMER (...), maître de chapelle du prince de Hohenzollern-Sigmaringen, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié, en 1770, les cantiques de Gellert pour une et deux voix, avec accompagnement de deux violons et basse, qui eurent beaucoup de succès dans leur nouveauté.

Un autre musicien de ce nom, qui était au service du prince de Furstemberg, dans les dernières années du dix-huitième siècle, a composé la musique du petit opéra intitulé : *Le Barbier de village*.

WERNHER (Henri), prêtre bavarois, s'est fait connaître comme compositeur par un œuvre intitulé : *Sex Missæ solemniores juxta modernum stylum concinnatæ*, Augsbourg, 1757, in-fol.

WERNICH (Jean-Charles-Gustave),

amateur de musique d'une bonne famille de Berlin, mort dans cette ville, au mois de mars 1796, est auteur d'une méthode pour apprendre à jouer de la harpe, intitulée : *Versuch einer richtigen Lehrart die Harfe zu spielen* ; Berlin, Relstab, 1772, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1790. Wernich publia aussi, dans la même année, une sorte de journal intitulé, *Wochentliche Beschaftigungen fur Liebhaber der schœnen Wissenschaften* (Occupations hebdomadaires pour les amateurs des beaux-arts).

WERNITZHEUSER (Bernard), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer : 1° *Jubilus S. Bernardi de Nomine Jesu ad 3 voces musice compositus* ; Augsbourg, 1614 ; 2° *D. Henr. Sassonis Exercitium Passionis 4 voc. compos.* ; Strasbourg, 1624, in-4°.

WERNSDORF (Gottlob), docteur en théologie et surintendant général à Wittenberg, mourut dans cette ville, le 22 janvier 1774. Gerber lui attribue, dans son ancien Lexique des musiciens, une dissertation : *De prudentia in cantionibus ecclesiasticis adhibenda* ; mais cette dissertation, imprimée à Wittenberg, en 1723, est de Georges Wallin. (*Voyez* ce nom.)

WERNSDORF (Ernest-Frédéric), docteur et professeur de théologie à Wittenberg, naquit dans cette ville en 1718, et y mourut le 7 mai 1782. Au nombre des dissertations qu'il a publiées, on en trouve une qui a pour titre : *Exercitatio liturgica de formula veteris ecclesiæ psalmodiæ : Hallelujah* ; Wittemberg, 1762, in-4° de seize pages.

WERT (Jacques ou Jaquet ou Giacches DE), célèbre musicien belge, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Le lieu de sa naissance n'est pas connu. Ce maître a été confondu par la plupart des biographes et bibliographes avec Jacques Vaet (voyez ce nom), compositeur de la même époque, et j'ai suivi cette fausse tradition dans la première édition de cette Biographie. Antoine Schmid est tombé dans la même erreur, ainsi qu'on le voit dans le troisième registre de son excellent livre concernant Octaviano Petrucci de Fossombrone. Jacques Vaet fut musicien de la chapelle des empereurs Ferdinand Ier et Maximilien II, et Jacques de Wert nous apprend dans l'épître dédicatoire du huitième livre de ses *Madrigali a cinque voci* (Venise, Angelo Gardano, 1586), qu'il fut d'abord au service du duc de Ferrare, et l'épître à Marguerite Farnèse-Gonzague, duchesse de Mantoue, placée en tête du septième livre de ses *Madrigali a cinque voci*, et datée de Mantoue, le 10 avril 1581, nous informe qu'il fut ensuite attaché à la cour de cette princesse. Il parvint, sans aucun doute, à un âge avancé, car le premier livre de ses Madrigaux fut imprimé à Venise, chez Antoine Gardane, en 1558, et le dixième parut en 1591. L'épître dédicatoire de celui-ci est datée de Venise, le 10 septembre de la même année. Jacques de Wert se distingua particulièrement dans la musique vocale de chambre ; il a écrit aussi des motets à cinq et six voix. Les dix livres de Madrigaux de ce compositeur ont été publiés et plusieurs fois réimprimés chez Antoine et Ange Gardane, depuis 1558 jusqu'en 1591. Jérôme Scoto et ses héritiers en ont donné aussi plusieurs éditions depuis 1561 jusqu'en 1584. Le cinquième livre est à cinq, six et sept voix ; le neuvième livre est à cinq et six voix. Celui-ci a paru pour la première fois à Venise, chez Ange Gardane, en 1588. On a aussi de ce compositeur : *Il primo libro delle Canzonette Villanesche a cinque voci* ; *in Venetia, appresso Angelo Gardano*, 1589, petit in-4° oblong. Cet ouvrage est dédié à Léonore Médicis-Gonzague, duchesse de Mantoue. Les motets à cinq et six voix de Jacques ou *Giacche* de Wert ont pour titres : 1° *Musices vel (ut dicunt) Motectorum quinque vocum Liber primus ; nunc primum in lucem editus. Venetiis, apud Claudium Corregiatum (Merulum) et Faustum Bethanium socios*, 1566, in-4° oblong. 2° *Modulationum cum sex vocibus liber primus. Venetiis apud hæredem Hieronymi Scoti*, 1581, in-4°. 3° *Modulationum seu Motectorum cum sex vocibus liber II* ; *ibid.* 1582, in-4°. 4° *Modulationum sacrarum quinque et sex vocum libri tres, in unum volumen redacti. Noribergæ per Catharinam Gerlachin et hæredes Joannis Montani*, 1583, in-4° oblong.

WÉRY (Nicolas-Lambert), violoniste et compositeur, est né à Huy (dans la province de Liége), en 1789. A l'âge de onze ans, il commença l'étude du violon sous la direction d'un musicien de cette ville, nommé Delhaise, et un amateur lui donna des leçons de solfége pendant plusieurs années. Lorsqu'il eut atteint l'âge de seize ans, il se rendit à Liége, où il devint élève de Gaillard, bon violoniste et musicien instruit ; mais la conscription militaire interrompit ses études deux ans après et l'obligea à entrer dans un régiment dont le dépôt était à Metz. M. Wéry se rendit dans cette ville et travailla pendant un an dans le

bureaux du quartier-maître de son régiment. Au bout de ce temps il obtint l'autorisation de se faire remplacer au service militaire et de rentrer dans sa famille. Après y avoir passé environ deux mois, il prit la résolution de se fixer à Metz, où son talent lui avait procuré un accueil bienveillant; il partit pour s'y rendre, donnant des concerts dans toutes les villes qui se trouvaient sur son passage; mais arrivé à Sedan, il y reçut des propositions avantageuses qui le décidèrent à s'y établir. Pendant le long séjour qu'il fit dans cette ville, il fit chaque année un voyage à Paris pour y prendre des leçons de Baillot et perfectionner son talent. En 1822, il abandonna définitivement Sedan avec le dessein de se fixer dans la capitale de la France. Arrivé dans cette ville, il y fut nommé directeur du concert des amateurs au Vauxhall et y fit entendre avec succès son premier concerto; mais ayant appris en 1823 que la place de premier violon du roi des Pays-Bas était devenue vacante par la mort de Gensse, il partit pour Bruxelles, y donna un brillant concert, et obtint, par la protection du prince de Chimay et de M. de Falck, ministre de l'instruction publique, la place qu'il sollicitait et celle de professeur à l'école royale de musique. Après les événements politiques qui changèrent le gouvernement de la Belgique, le Conservatoire royal de musique de Bruxelles fut institué, et M. Wéry y fut appelé comme professeur de violon. Il a formé de bons élèves, au premier rang desquels on remarque M. Singelée, premier violon solo du théâtre royal de Bruxelles, M. Dubois, qui s'est fait applaudir dans plusieurs concerts à Paris. Le plus remarquable des jeunes artistes formés par ce professeur est M. Collyns, aujourd'hui (1864) professeur de violon au Conservatoire royal de Bruxelles. M. Wéry a publié à Paris et à Bruxelles trois concertos pour violon et orchestre, une polonaise brillante, quatre rondeaux, quatorze airs variés, six romances et un nocturne à deux voix, cinquante variations sur la gamme pour violon seul, vingt exercices et douze études. Ces derniers ouvrages ont été adoptés pour l'enseignement aux Conservatoires de Paris et de Bruxelles. M. Wéry a en manuscrit trois concertos pour le violon, six airs variés, deux polonaises, une ouverture à grand orchestre, et un grand nombre d'études progressives pour le violon. Il a le titre de premier violon de la musique du roi des Belges. Cet artiste estimable a obtenu sa retraite de professeur au conservatoire en 1860.

WESLEY (Charles), neveu du célèbre John Wesley, chef des méthodistes, naquit à Bristol, le 11 décembre 1757. Dès l'âge le plus tendre, il montra de si heureuses dispositions pour la musique, qu'à trois ans, il jouait avec beaucoup de justesse un air sur le clavecin, en y ajoutant une bonne basse par instinct. A six ans, il commença l'étude de cet art; plus tard, il alla à Londres et y devint élève de Boyce. Le premier ouvrage qu'il y publia, sous la direction de ce maître, fut un recueil de six concertos pour l'orgue. Bientôt après, il se fit connaître comme un des meilleurs organistes de l'Angleterre. Il publia, en 1784, un recueil de huit chansons anglaises qui furent bien reçues du public, et plus tard un concerto pour piano et orchestre, qui fut gravé chez Preston. Une antienne de sa composition se trouve dans l'*Harmonia sacra* de Page. Charles Wesley vivait encore à Londres en 1820, lorsque j'ai visité cette ville.

WESLEY (Samuel), frère du précédent et célèbre organiste anglais, naquit à Bristol, le 24 février 1766. A l'âge de six ans, il jouait déjà des sonates de piano avec tant d'intelligence et d'adresse qu'il excitait l'étonnement de tous les musiciens. Sans autre guide que son instinct et les ouvrages de quelques grands artistes, il s'instruisit dans la composition et écrivit fort jeune des pièces d'orgue et des antiennes. En 1778, il acheva l'oratorio de *Ruth*, quoiqu'il ne fût âgé que de douze ans, et quelques années après, il composa une messe qu'il dédia au pape Pie VI. Il en reçut une lettre de remercîments où l'on remarquait ce passage : *Gratum animum, quem ob acceptum munus in ipsum gerimus, paternis verbis nomine nostro explicabis, ac (si quando occasio tulerit) te comprobavimus.* A l'âge de dix-huit ans, Wesley fut nommé organiste de la chapelle royale, et il occupa cette place jusqu'à ses derniers jours. Habile improvisateur, il montrait un talent solide dans les fugues, qu'il traitait à la manière de Hændel. Il était âgé d'environ quarante ans lorsqu'il sortit pour la première fois de son pays, et voyagea en France, en Allemagne et en Italie. De retour à Londres, il y eut le titre d'inspecteur de la musique de plusieurs églises. Cet artiste distingué est mort à Londres, le 11 octobre 1837, à l'âge de soixante et onze ans. Ses productions principales consistent en quelques antiennes, deux œuvres de sonates pour piano, des duos à quatre mains pour le même instrument, douze pièces d'orgue publiées à Londres, chez Clementi, et réimprimées à Leipsick, chez Hof-

meister, et enfin trois pièces d'orgue faciles, chez les mêmes éditeurs.

WESSELIUS (Frédéric), *cantor* à l'école latine de l'ancienne ville impériale de Schweinfurt, a publié, sous le voile de l'anonyme, un petit traité des éléments de la musique. Cet ouvrage a pour titre : *Principia musica, oder gründlicher Unterricht zur musicalischen Wissenschafft, für die lateinischen Schul-Jugend, in der kayserlichen Freyen-Reichs-Stadt Schweinfurt* (Principes de musique, ou instruction élémentaire pour la science musicale, etc.); Nuremberg, M. Endters, 1726, in-4° oblong.

WESSELY (Jean), violoniste et compositeur, naquit en Bohême dans l'année 1762. Son oncle, bénédictin d'un couvent de Prague et virtuose sur le violon, fut son maître pour cet instrument. Devenu habile exécutant, et compositeur agréable dans le style de Pleyel, il fut attaché, en 1797, à l'orchestre du théâtre d'Altona, puis occupa la place de premier violon à celui du théâtre de Cassel. En 1800, il entra au service du duc de Bernbourg, à Ballenstadt, en qualité de maître de concerts. On ignore l'époque de la mort de cet artiste, dont on a gravé les ouvrages suivants : 1° Thème varié pour cor et violon avec orchestre, op. 15, Brunswick, Spehr. 2° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2, Vienne, Artaria, 1788. 3° Trois *idem*, op. 4, Leipsick, Hofmeister. 4° Trois *idem*, op. 8, Offenbach, André ; 5° Trois *idem*, op. 9, *ibid.* 6° Trois *idem*, op. 10, *ibid.* 1798. 7° Trois trios pour violon, alto et basse, op. 17, Brunswick, Spehr, 1804. 8° Trois quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 19, Offenbach, André. 9° Variations pour cor et orchestre sur l'air de Mozart *La vie est un voyage*, op. 14, Brunswick, Spehr. 10° Huit variations pour clarinette et orchestre sur un air allemand, à Cassel. 11° Poëme apologétique du docteur Lenhard de Quedlinbourg, mis en musique, Leipsick, Breitkopf, 1804. Wessely a mis aussi en musique les opéras 1° *La Demande et la Réponse*. 2° *Le Chasseur tyrolien ;* ces ouvrages sont restés en manuscrit.

WESSELY (Bernard), naquit, de parents juifs, à Berlin, le 1er septembre 1768 et non en 1767, comme il a été dit dans la première édition de cette Biographie, d'après Gerber. Il y étudia la musique sous la direction de Kirnberger, de Fasch et de Schulz. Sur la recommandation de Ramler et de Engel, il obtint, en 1788, la direction de la musique du théâtre national de Berlin. Huit ans après, le prince Henri de Prusse l'établit à Rheinsberg, en qualité de son maître de chapelle. Après la mort de ce prince, en 1802, Wessely entra comme secrétaire des dépêches à la chambre de l'électorat de la marche de Brandebourg, à Berlin. En 1800, il fut envoyé à Potsdam, dans une position analogue. Il y établit, en 1814, une société musicale, dont il conserva la direction jusqu'à sa mort, arrivée le 11 juillet 1826. En 1789, il avait donné, au théâtre national de cette ville, *Psyché*, grand opéra qui avait eu peu de succès ; depuis lors, il écrivit pour le théâtre de Rheinsberg *Louis IX en Égypte*, opéra français de Guillard, et un deuxième ouvrage intitulé *L'Ogre*, représenté à Rheinsberg, en 1798. On a gravé de sa composition : 1° *Mozarts Urne* (l'Urne de Mozart), cantate avec piano, Berlin, 1791. 2° Douze poëmes de Matthison mis en musique, *ibid.*, 1793. 3° *God save the King*, varié pour le piano, *ibid.*, 1796. 4° Air de danse d'*Armide* varié pour le piano. Hambourg, 1799. Wessely a écrit aussi des ouvertures et des entr'actes pour des drames joués au théâtre National de Berlin, en 1794 et 1796, trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, publiés à Berlin, en 1790 ; une cantate funèbre pour la mort du prince Henri de Prusse, exécutée dans l'église de la garnison, en 1802, enfin, la musique du ballet *Die Wahl des Helden*, représenté au théâtre national de Berlin, le 5 août 1788. Comme écrivain, il s'est fait connaître par une comparaison des styles de Gluck et de Mozart, insérée dans les Archives du temps (*Archiv der Zeit*; Berlin, 1795, pp. 435-440), et par des observations critiques sur diverses parties de la musique, dans la *Gazette musicale de* Leipsick (tome 11, pages 194, 209, 225, 241, et 542.)

WEST (Benjamin), ecclésiastique anglais, né à Northampton, au commencement du dix-huitième siècle, était amateur de musique et s'est fait connaître par une œuvre intitulée : *Sacro concerto, or the voice of melody, containing an introduction to the ground of Music ; also forty-one psalm-tunes, and ten anthems*, etc. (Concert sacré, ou la voix de la mélodie, contenant une introduction aux principes de la musique, ainsi que quarante et une mélodies de psaumes et dix antiennes), Londres, 1759, in-8°.

WESTBLAD (Tobie), savant suédois, né dans les premières années du dix-huitième siècle, d'une famille israélite, est auteur d'une dissertation intitulée : *De triade harmonica*, Upsal, 1727, in-12 de cinquante-sept pages.

Westblad était étudiant à l'université d'Upsal lorsqu'il publia cet écrit.

WESTENHOLZ (Charles-Auguste-Frédéric), né à Lauenbourg, en 1736, reçut des leçons de chant et de composition de Kunzen (*voyez ce nom*), et fut élève de Vorziska, pour le violoncelle. Le duc de Mecklembourg-Schwerin l'ayant choisi pour son maître de chapelle, il alla s'établir à Ludwigslust et y passa le reste de ses jours. Il mourut le 24 janvier 1789, à l'âge de cinquante-trois ans. Westenholz fut un musicien de mérite qui écrivait bien dans le style sérieux. Il a beaucoup composé pour l'église. Parmi ses productions, on cite les oratorios : 1° *Die Auferstehung Christi* (La Résurrection du Christ, en 1777). 2° *Die Vorsehung* (La solennisation), 1777. 3° *Die Vertrauen auf Gott* (La confiance en Dieu), 1787. Il a composé aussi beaucoup de psaumes, de Passions et de musique pour les fêtes de Pâques. On a gravé sa cantate des Bergers à la crèche de Bethléem, à quatre voix et orchestre en partition, à Leipsick, chez Hartknock, et une fugue pour l'orgue.

WESTENHOLZ (Éléonore-Sophie-Marie), femme du précédent, dont le nom de famille était *Fritscher*, entra au service de la cour de Mecklembourg-Schwerin, en 1782, et mourut dans les premières années de ce siècle. Elle était non-seulement cantatrice, mais virtuose sur le clavecin, dans la manière de Bach, et habile sur l'harmonica. On a gravé de sa composition un *Rondo alla polacca*, pour le piano, à Berlin, chez Schlesinger.

WESTENHOLZ (Frédéric), fils des précédents, né à Ludwigslust vers 1782, apprit la musique dès son enfance, sous la direction de sa mère. Il apprit aussi à jouer de plusieurs instruments à vent, particulièrement du hautbois, et fut attaché à la musique du roi de Prusse. A diverses époques, il voyagea en Allemagne pour donner des concerts, et se fit entendre avec succès à Munich et à Vienne. On a gravé de sa composition : 1° Symphonie concertante pour flûte et hautbois, op. 6, Berlin, Schlesinger. 2° Symphonie concertante pour hautbois et basson, op. 7, *ibid.* 3° Quelques thèmes variés pour le piano. 4° Des polonaises et danses pour le même instrument. 5° Des chansons allemandes. 6° Deux duos pour violon et alto, *ibid.* 7° Des divertissements pour flûte et guitare, numéros un à quatre. Westenholz mourut à Berlin, le 12 mars 1840. Il eut un frère (Wilhelm-Franz) qui fut bassoniste de la chapelle royale à Berlin, depuis 1813 jusqu'en 1824, et qui mourut en 1830.

WESTERHOFF (C.-W.), maître de concert et violoniste attaché à la chapelle de Buckebourg, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. Au nombre des ouvrages de sa composition, on remarque : 1° Trios pour deux violons et basse, op. 1, liv. I et II, Amsterdam, Schmitt, 1793. 2° Concerto pour clarinette et orchestre, op. 5, Brunswick, 1798. 3° Concerto pour flûte et orchestre, op. 6, *ibid.*, 1799. 4° Concerto pour clarinette et orchestre, op. 7, *ibid.* 5° Duos pour violon et alto, op. 8, liv. I et II, Leipsick, Joachim. Westerhoff a laissé en manuscrit une musique funèbre pour la mort du prince de Buckebourg, composée en 1799. Il est mort à Buckebourg, en 1807.

WESTMORELAND (John-Jane, comte de), né à Londres, le 3 février 1784, fut connu d'abord sous le nom de *lord Burghersh*, et ne prit celui de *comte de Westmoreland* qu'après la mort de son père, auquel il succéda comme pair d'Angleterre. Pendant qu'il faisait ses études au collége de la Trinité, à l'université de Cambridge, il reçut des leçons de musique du docteur Hague, professeur de cette université. Après qu'il eut terminé ses études, Lord Burghersh visita l'Allemagne et prit des leçons de violon de Ziedler, à Berlin, et de Mayseder, à Vienne. Entré au service militaire, il fut envoyé en Sicile, et pendant un séjour d'une année à Messine, il étudia la composition sous la direction de Platoni, bon maître de contrepoint. Employé ensuite dans l'armée anglaise qui fit les campagnes de Portugal et d'Espagne; pendant les années 1809 à 1812, il continua ses études de composition à Lisbonne, chez Marc Portogallo, et de retour à Londres, il reçut encore des leçons de Kollman et de Bianchi. En 1813 et 1814, il servit comme volontaire dans l'armée prussienne pendant les campagnes d'Allemagne et de France. Envoyé en Italie, en 1815, il y prit part, comme lieutenant général, aux événements militaires de la conquête de Naples, puis il fut envoyé à Florence comme ministre résident près de la cour de Toscane. Il occupa ce poste jusqu'en 1830. Après son retour en Angleterre, lord Burghersh reprit la haute administration de l'Académie royale de musique dont il avait été un des fondateurs. Devenu comte de Westmoreland, il fut envoyé à Berlin en qualité de ministre plénipotentiaire. Ayant obtenu sa retraite en 1855, il passa ses dernières années dans son château de Apthorpehouse et y mourut le 16 octobre 1859. Amateur passionné de musique, il a beaucoup écrit pour le théâtre,

l'église, l'orchestre et la chambre. La liste de ses compositions publiées et inédites renferme les ouvrages suivants : 1° *Bajazet*, opéra en deux actes, représenté à Florence en 1821. Un choix de morceaux de cet opéra fut exécuté au théâtre de *Drury-Lane*, de Londres, en 1822. 2° *L'Eroe di Lancastro*, opéra sérieux en deux actes, représenté par les élèves de l'Académie royale de musique, au théâtre de *Haymarket*, en 1826. 3° *Lo Scompiglio teatrale*, opéra bouffe en deux actes, représenté à Florence, en 1830, partition réduite pour le piano; Berlin, Schlesinger, 1846. 4° *Catarina, ossia L'Assedio di Belgrade*, opéra en deux actes, représenté au théâtre de Haymarket, par les élèves de l'Académie royale de musique, en 1830; partition réduite pour le piano; Londres, Cramer et Beale. 5° *Fedra*, opéra sérieux en deux actes, représenté à Florence, en 1828, partition réduite pour le piano; Berlin, Schlesinger, 1848. 6° *Il Torneo*, *idem*, représenté à Florence, en 1829, et au théâtre *St. James*, de Londres, en 1838, partition réduite pour le piano; Londres, Cramer et Beale, 1850. 7° *Il Ratto di Proserpina*, opérette en deux actes; partition réduite pour le piano; Berlin, Schlesinger, 1846. 8° Six cantates de Métastase, à voix seule et accompagnement de piano; Londres, Power, 1831. 9° Cantate tirée de *la Tempête*, de Shakespeare; *ibid.* 10° Messe solennelle pour voix seules, chœurs et orchestre, en partition pour le piano; Berlin, Schlesinger, 1846. 11° *Cathedral service*, à quatre voix et orgue; Londres, Lonsdale, 1841. 12° *Antienne*, *idem*; *ibid.* 13° Antienne, *idem*, tirée du trente-cinquième psaume; inédite. 14° *Magnificat* pour voix seules, chœur et orchestre, dédié à Cherubini; Paris, Zetter. 15° Hymnes à quatre voix, dédiées à Meyerbeer; Berlin, Ernest Kirzar. 16° *Requiem* à quatre voix et orgue, à la mémoire de Samuel Webbe (*voyez ce nom*); Londres, Welsh et Hawes. 17° Quatre madrigaux à quatre voix; Londres, Novello. 18° Quatre autres madrigaux, inédits. 19° Sept canzonets à voix seule et piano; Londres, Power. 20° Trois *Canzonette* italiennes, *idem*; Londres, Lonsdale. 21° Canzonettes détachées, *idem*, Londres, Power; Berlin, Schlesinger. 22° *Quartetto*, scènes, airs et duos italiens avec piano; Milan, Ricordi. 23° Symphonies à grand orchestre, numéros 1, 2, 3, réduites pour le piano par Litolff; Berlin, Schlesinger. 24° Beaucoup de quatuors, trios, duos, airs, scènes et cantates sur des paroles italiennes et anglaises, en manuscrit.

WESTPHAL (Jean-Christophe), éditeur de musique à Hambourg, mort dans cette ville, le 29 mars 1799, à l'âge d'environ soixante et douze ans, avait rassemblé un assortiment considérable de musique imprimée et manuscrite, dont il a publié un catalogue en 1782, 1 vol. in-8° de 287 pages, qui fut suivi de suppléments jusqu'en 1796.

WESTPHAL (Jean-Christophe), fils du précédent, né à Hambourg, le 1er avril 1775, a fait son éducation musicale sous la direction de Witthauer, Baumbach, Stegmann et Schwenke. En 1794, il alla étudier l'art de jouer de l'orgue près de Kittel, à Erfurt. Deux ans après, il retourna à Hambourg et s'y livra à l'enseignement de la musique. Il y fut attaché à l'orchestre du concert et à celui du théâtre en qualité de violoncelliste et de trompettiste. La place d'organiste de l'église de Saint-Nicolas lui a été donnée en 1803, et depuis il en a rempli les fonctions. Ses compositions les plus importantes sont : 1° Symphonie à grand orchestre. 2° Deux quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle. 3° Un quatuor pour piano, violon, alto et basse et quelques préludes pour l'orgue.

WESTPHAL (...), frère du précédent, né à Hambourg en 1774, fut organiste de la cour de Mecklembourg, à Ludwigslust, et mourut dans cette ville en 1835. Admirateur passionné du génie de M. Ch.-Emm. Bach, il employa une partie de sa vie à recueillir ses œuvres, publiées et manuscrites, dont il a fait un catalogue thématique. J'en possède le manuscrit original. Westphal avait réuni une belle bibliothèque de littérature musicale et d'œuvres des grands maîtres, que j'ai acquise après sa mort.

WESTPHAL (Guillaume), organiste à l'église du Saint-Esprit, à Hanovre, actuellement (1863) vivant, n'est pas de la même famille que les précédents. Il a publié de sa composition : 1° Deux symphonies pour piano seul; Hanovre, Hahn. 2° Variations instructives pour le même instrument; *ibid.* 3° Thème avec douze variations; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Chansons allemandes avec accompagnement de piano; Hanovre, Hahn. L'ouvrage le plus important de Westphal est un traité des éléments théoriques et pratiques d'harmonie et d'accompagnement, intitulé : *Theoretisch-Praktischer Leitfaden zur Erlernung des Generalbasses*; Hanovre, Hahn, 1812, in-4°.

WETTENGEL (Gustave-Adolphe), facteur d'instruments à archet à Neukirchen, près d'Adorf, dans le royaume de Saxe, est auteur du meilleur livre qui ait paru jusqu'à

ce jour concernant la construction et la réparation des instruments à archet. Ce livre a pour titre : *Vollstændig theoretisch-praktisch Lehrbuch der Ausfertigung und Reparatur aller noch jetzt gebræucht Gattungen von italienischen und deutschen Geigen* (Traité complet, théorique et pratique de la fabrication et de la réparation de toutes les espèces de violons italiens et allemands qui sont maintenant en usage) ; Ilmenau, Voigt, 1828, 1 vol. in-8° de 654 pages avec 16 planches.

WETTIG (Charles), compositeur et pianiste, né à Goslar en 1826, commença ses études musicales sous la direction de son père, puis les acheva à Leipsick, où il reçut des leçons d'harmonie et de composition chez Hauptmann et chez Mendelssohn. En 1855, il fut nommé maître de chapelle à Brünn. Il a fait imprimer des pièces pour le piano et des *Lieder* d'un bon style.

WETZEL (Jean-Gaspard), diacre et prédicateur à Rœmhild, dans le duché de Saxe-Meiningen, naquit à Meiningen, le 22 février 1691, et mourut à Rœmhild, le 6 août 1755, avec les titres de recteur et de prédicateur de la duchesse douairière de Saxe-Cobourg. Au nombre de ses ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Hymnopœographia oder historische Lebensbeschreibung der berühmtesten Liederdichter* (Notices historiques des poëtes les plus célèbres qui ont écrit des cantiques) ; Herrnstadt, 1721-1728, 4 vol. in-8°. On y trouve beaucoup de notices sur les compositeurs de mélodies chorales.

WETZEL (Ferdinand-Guillaume), instituteur saxon et maître d'école à Weidmar, village de la régence de Merlebourg, actuellement vivant, s'est fait connaître par plusieurs ouvrages relatifs à l'enseignement primaire, particulièrement par un traité de la basse chiffrée pour l'accompagnement des mélodies chorales, intitulé : *Vollstændige Signaturenlehre* ; Halle, Hendel, 1814, in-4°.

WETZKE (Jean-Philippe), *cantor* et directeur de musique à l'église paroissiale de Wittenberg, naquit en 1705, à Gottleube, près de Pirna. Fils d'un tailleur, il fut d'abord destiné à suivre la profession de son père ; mais plus tard, il alla commencer ses études à l'école de Pirna, puis à l'école de la Croix, à Dresde. Ce fut dans cette ville qu'il cultiva avec succès ses dispositions pour la musique, et qu'il forma son goût en écoutant les opéras des compositeurs dramatiques italiens. Après avoir suivi les cours de théologie de l'université de Wittenberg, il obtint, en 1735, les places de *cantor* et de directeur de musique à l'église paroissiale de cette ville, où il mourut en 1767. Il a laissé en manuscrit plusieurs années complètes de musique d'église, des Passions et des cantates spirituelles.

WEYRICH (F.-C.-A.), membre de la société des progrès de la civilisation en Silésie, résidant à Breslau, est auteur de deux opuscules relatifs à une langue musicale, dont l'idée paraît avoir été empruntée aux travaux de Sudre (voyez ce nom). Ces ouvrages ont pour titres : 1° *Die Instrumentalton-Sprechkunst oder Anleitung durch Instrumentaltœne alle Nachrichten in die Ferne zu geben, sowohl im Frieden als im Kriege, beim Civile und Militær, auf dem Lande und Meere* (L'art de parler par les sons des instruments, ou instruction pour donner de loin toute espèce d'avis par des notes instrumentales, etc.) ; Leipsick, A. Wienbrack, 1850, in-8° de 50 pages ; 2° *Die Privat-Telegraphie oder die Kunst sich ohne Boten-und Brief-Absendung und ohne persœnliche Zusammenkunst mit Allen über Alles in einer Entfernung von 1,000 bis 50,000 Schritten zu verstændigen* (La télégraphie particulière, ou l'art de correspondre sans messager, sans expédition de lettres et sans entrevue personnelle, etc.) ; *ibid.*, 1850, in-8°.

WEYSE (Christophe-Ernest-Frédéric), professeur de musique à Copenhague, est né à Altona, le 5 mars 1774. Son grand-père, alors *cantor* et recteur du lycée de cette ville, lui donna les premières leçons de musique ; son goût pour cet art fut contrarié par l'obligation de se livrer au commerce pendant plusieurs années. Devenu libre enfin de suivre son penchant, il alla s'établir à Copenhague, où Schultz lui fit un bon accueil et se chargea de terminer son éducation musicale. Le premier opéra de Weyse, intitulé : *Ludlams Hœhle* (La grotte de Ludlam), commença brillamment sa réputation de compositeur, et celui qu'il fit représenter en 1809, sous le titre de *Schlaftrunck* (La potion narcotique), lui fit obtenir une place dans la chapelle de la cour. Plus tard, il s'est particulièrement exercé avec succès dans la musique religieuse. Weyse est estimé en Allemagne comme musicien instruit et comme bon harmoniste. Parmi ses productions imprimées, on remarque : 1° Symphonie à grand orchestre (en *ut* mineur), op. 1 ; Copenhague, Lose ; 2° Ouverture de *Faruk*, *idem* ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; 3° Ouverture de *Ludlams*

Hals, ibid. ; 4° Sonates pour piano seul, n°s 1, 2, 3, 4 ; Copenhague, Lose ; 5° Allégro de bravoure pour le piano, dans les cahiers onze et seize du *Répertoire des clavecinistes* ; Zurich, Nægeli. Outre les opéras cités précédemment, Weyse a fait représenter à Copenhague *Floribella*, en trois actes ; *Une aventure au Jardin du roi*, opéra-comique, et il a composé une ouverture pour la tragédie de *Macbeth*. Il a publié un recueil qui a pour titre : *Halvtredsindstyve gamle Kæmpevise Melodier* (Cinquante anciens chants de batailles à voix seule avec accompagnement de piano) ; Copenhague, Lose. Il est mort à Copenhague, le 8 octobre 1842, à l'âge de soixante-huit ans et quelques mois.

WHICHEL (Adam), organiste de l'église Saint-Edmond, à Londres, mort en 1745, a publié des exercices de clavecin, composés d'allemandes, de courantes, de sarabandes, d'airs et de menuets.

WHISTLING (C.-F.), éditeur à Leipsick, né dans cette ville vers 1800, est le rédacteur d'un catalogue général et systématique de toute la musique publiée en Allemagne et dans le Nord de l'Europe depuis environ 1780. Ce volume est intitulé : *Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musicalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige des Verleger und Preises* (Manuel de la littérature musicale, ou catalogue général et systématique de la musique imprimée, des écrits sur cet art et de portraits de musiciens avec les noms des éditeurs et les prix), deuxième édition ; Leipsick, 1828, très-grand in-8°. Un supplément formant un second volume a paru en 1842. Une troisième édition refondue a été publiée postérieurement ; j'en ignore la date.

WHITE (Robert), compositeur anglais du seizième siècle, fut le prédécesseur de Bird et de Tallis. On ignore quelle fut sa position dans sa patrie, et le seul renseignement qu'on ait sur sa personne, c'est qu'il mourut en 1581. La bibliothèque du collége du Christ, à Oxford, renferme beaucoup de compositions de cet auteur, en manuscrit. Burney en a tiré une antienne à cinq voix qu'il a publiée dans le troisième volume de son Histoire de la musique (p. 07) ; c'est un morceau bien écrit et d'une bonne harmonie, dans l'ancienne tonalité. Cet écrivain possédait aussi une collection de fugues et intonations dans les huit tons de l'église, pour l'orgue. Ce recueil avait pour titre : *Mr. Robert White, his bills of three parts songs, in score ; with ditties, 2 ; without ditties, 10.*

WHYTHORNE (Thomas), musicien anglais, né en 1531, s'est fait connaître par des chansons anglaises à trois, quatre et cinq voix, intitulées : *Songes of three, fower, and five voyces, composed and made by Thomas Whythorne, gentl. London, printed by John Daye*, 1571. On trouve au frontispice le portrait de l'auteur gravé sur bois, avec cette inscription : *Thom. Whythorne, Mus. ætatis 40.*

WICHEL (Georges), né le 2 février 1805, à Trosberg (Bavière), commença, à l'âge de sept ans, l'étude de la musique et du violon, puis apprit à jouer de tous les instruments chez le musicien de ville. Dans sa dix-huitième année, il se rendit à Munich pour y perfectionner son talent sur le violon. Il y fut employé comme violoniste dans l'orchestre d'un théâtre de second ordre. A l'âge de 20 ans, il se livra à l'étude de la composition et commença à se faire connaître par les danses et les marches qu'il publia. En 1826, il entra comme premier violon dans la chapelle du prince de Hohenzollern-Hechingen. Après quelques années, il fut nommé directeur de musique à Hechingen, puis il y établit une école pour l'enseignement du chant et y dirigea une société chorale. En 1852, Wichel fut appelé à Lœwenberg (Silésie), en qualité de directeur de musique d'église ; en 1853, il eut le titre de directeur royal de musique de Prusse. Il a fait plusieurs voyages en Allemagne et s'y est fait connaître avantageusement comme violoniste et comme compositeur. Ses ouvrages publiés consistent en solos de concert pour le violon, un quatuor pour des instruments à cordes, des fantaisies pour violon et piano, une grande quantité de morceaux d'étude pour le violon, publiés à Offenbach, chez André, des trios faciles pour les instruments à cordes, des duos pour deux violons et pour violon et violoncelle, des *Lieder* à voix seule avec piano, des chants pour quatre voix d'hommes, des exercices de chant pour les écoles, des danses et des marches. Wichel a en manuscrit des oratorios et des cantates, *Aladin*, grand opéra, des messes, des psaumes, des symphonies, des ouvertures et des concertos pour plusieurs instruments.

WICHEL (Rodolphe), fils du précédent, né à Hechingen, le 7 novembre 1832, se livra dès ses premières années à l'étude du violon, sous la direction de son père, et fut en état de remplir, par intérim, une place d'organiste à Seiss, près de Reutlingen, à l'âge de onze ans.

En 1862, il succéda à son père dans les places de directeur de la société chorale et de la musique d'église, à Hechingen. Ayant été appelé, en qualité de violoniste, à Löwenberg, quelque temps après, il y fut enlevé, à vingt-cinq ans, par une maladie aiguë, le 20 janvier 1858. Quelques-unes de ses compositions ont été publiées à Breslau.

WICHMANN (Hermann), né à Berlin, le 24 octobre 1824, est fils du célèbre sculpteur Louis Wichmann. Il fit ses humanités au gymnase Frédéric-Guillaume et y commença l'étude de la musique. Plus tard, il entra à l'Académie royale des beaux-arts, où il suivit les cours de Rungenhagen et de Wilhelm Bach. Un morceau de piano de sa composition fut couronné dans cette institution, en 1842. Après sa sortie de l'Académie, il acheva de s'instruire dans la composition par les leçons de Taubert, de Mendelssohn et de Spohr. Le mauvais état de sa santé l'obligea d'aller en Italie, où il fit un séjour de huit années, pendant lequel il composa des psaumes, des symphonies, des quatuors pour deux violons, alto et basse, des trios pour piano, violon et violoncelle, des sonates de piano et des *Lieder* qui ont été chantés par Jenny Lind. De retour en Allemagne, il fut nommé directeur de la société musicale de Bielefeld; mais il y resta peu de temps et retourna à Berlin, où il a publié quelques-uns de ses ouvrages, particulièrement un grand nombre de *Lieder*. Parmi sa musique instrumentale mise au jour, on remarque : 1° Sonate pour piano, op. 1, Berlin, Trautwein (Bahn). 2° Nocturne, étude et mazurka, idem, op. 2, *ibid.* 3° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle (en *la* mineur), op. 6, *ibid.*, 1845. 4° Trio pour piano, violon et violoncelle (en *mi* mineur), op. 10, *ibid.* 5° Quatre mazurkas pour piano, op. 8, *ibid.*, 1846. 6° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle (en *mi* mineur), op. 12, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Sonate pour piano et violon, op. 16, Berlin, Trautwein (Bahn). 8° Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 17, Berlin, Bote et Bock, 1852. 9° *Idem*, op. 19, Leipsick, Kistner.

WIDDER (Frédéric-Adam), professeur de philosophie à Groningue, naquit à Oppenheim, le 15 janvier 1724, et mourut à Groningue le 20 février 1787. Au nombre de ses dissertations académiques, on trouve celle qui a pour titre : *Dissertatio de affectibus ope musices excitandis, augendis et moderandis*; Groningue, 1751, in-4°.

WIDEMANN (Samuel), né à Augsbourg, le 9 octobre 1690, fit ses études de théologie à Helmstadt, puis retourna dans sa ville natale, où il fut nommé pasteur de l'église Saint-Ulric, et mourut en 1737. Il a fait imprimer une thèse, *De musarum [illegible]*; Augsbourg, 1719, in-4°.

WIDEMANN (Charles), virtuose sur le basson et compositeur, est né en 1790 à Herzberg, dans le Hanovre. Son père, musicien de la ville, lui donna les premières leçons de musique et de basson; ses progrès sur cet instrument furent rapides. En 1810, il obtint un emploi dans le corps de musiciens mineurs de Clausthal. Deux ans après, il fit en Allemagne un voyage qui le fit connaître comme un des plus habiles bassonistes de son temps. Arrivé à Stockholm, où il donna un concert, il obtint immédiatement après une place dans la chapelle royale. Widemann est considéré comme le premier bassoniste de la Suède, et un des plus habiles de l'Allemagne. Il a publié, à Stockholm, plusieurs morceaux de sa composition pour le basson.

WIDERKEHR (Jacques-Chrétien-Michel), né à Strasbourg, le 18 avril 1759, apprit à jouer, dans sa jeunesse, de plusieurs instruments, particulièrement du violoncelle et du basson. Plus tard, Richter fut son maître de composition. Arrivé à Paris, en 1783, il y fut admis comme violoncelliste au Concert spirituel et aux célèbres concerts de la Loge Olympique. En 1790, il accepta la place de basson au nouveau *Théâtre comique et lyrique* du boulevard Saint-Martin. Au commencement de l'an VI (1797), il entra à l'orchestre de l'Opéra, en qualité de trombone; mais il se retira bientôt de cette position. Nommé professeur de solfége au Conservatoire, à l'époque de la formation de cette école, il fut compris dans la réforme de 1802, et depuis lors il vécut dans la retraite, se livrant à l'enseignement et jouissant de l'aisance qu'il avait acquise par ses travaux. Cet artiste estimable est mort à Paris, au mois d'avril 1823, à l'âge de soixante-quatre ans. Compositeur de mérite pour la musique instrumentale, il a obtenu de brillants succès par ses symphonies concertantes pour plusieurs instruments à vent; ses ouvrages et ceux de Devienne furent longtemps ce qu'on connut de mieux en France pour ce genre de pièces. Voici la liste des productions de Widerkehr : 1° Deux symphonies à grand orchestre, qui furent exécutées aux concerts du Théâtre Feydeau et à ceux de la rue de Cléry; elles n'ont point été gravées. 2° Symphonies concertantes pour clarinette et basson, nos

méros 1 et 2, Paris, Pleyel. 3° *Idem*, pour cor et basson, numéro 3, *ibid*. 4° *Idem*, pour flûte, hautbois, clarinette, cor, deux bassons et violoncelle, numéro 4, Paris, Janet et Cotelle. 5° *Idem*, pour cor et basson, numéro 5, Paris, Sieber. 6° *Idem*, pour hautbois et basson, numéro 6, *ibid*. 7° *Idem*, pour clarinette, flûte et basson, numéro 7, Paris, Érard. 8° *Idem*, pour piano et clarinette, numéro 8, *ibid*. 9° *Idem*, pour deux cors, numéro 9, Paris, Schlesinger. 10° *Idem*, pour cor et basson, numéro 10, *ibid*. 11° *Idem*, pour hautbois et basson, numéro 11, *ibid*. 12° *Idem*, pour clarinette ou hautbois et basson, numéro 12, *ibid*. 13° Quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, numéros 1 et 2, Paris, Janet. 14° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 6, Paris, Sieber. 15° Trois *idem*, livre II, Paris, Pleyel. 16° Quatre *idem*, livre III, Paris, A. Petit. 17° Trois trios pour flûte, clarinette et basson, op. 12, Paris, Gaveaux. 18° Six quintettes pour piano, flûte, clarinette, cor et basson, Paris, Janet. 19° Six sonates pour piano, violon et violoncelle, livres I et II, Paris, Leduc. 20° Trois sonates pour piano et violon, livre I, Paris, Janet. 21° Trois *idem*, livre II, Paris, Érard. 22° Deux pots-pourris pour piano. Paris, madame Duhan. 23° Deux recueils de romances avec accompagnement de piano, Paris, Naderman.

WIDMANN (Érasme), né à Halle, en Saxe, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord *cantor* et organiste à Rothenbourg-sur-la-Tauber, puis il obtint la place de maître de chapelle du comte de Hohenlohe, à Weckerheim. On a sous son nom un traité élémentaire de musique intitulé : *Musicæ præcepta latino-germanica. Noribergæ*, 1615, in-8° de six feuilles. Widmann a publié aussi de sa composition un recueil de pièces instrumentales à cinq parties, sous ce titre : *Musikalische Kurtzweil, in Canzonen, Intraden, Balleten und Couranten für 4 und 5 Instrumenten* (Amusements musicaux composés de chansons, entrées, ballets et courantes à quatre et cinq instruments), première partie, Nuremberg, 1618, in-4°; deuxième partie, *ibid.*, 1623, in-4°.

WIECK (Joséphine-Clara); voyez **SCHUMANN** (madame).

WIEDALLER (le P. Candide), dominicain bavarois au couvent de Landshut, mourut dans cette ville, le 11 décembre 1800, à l'âge de soixante et onze ans. Organiste de son couvent, il fut aussi compositeur et laissa, à sa mort, plusieurs messes connues et estimées en Bavière. Il possédait des connaissances étendues dans la facture des orgues, et c'est sous sa direction que fut construit l'orgue de son église.

WIEDEBEIN (Théophile), maître de chapelle à Brunswick, est né à Eilenstadt, près de Halberstadt, en 1779. Dès son enfance, il se livra à l'étude de la musique sous la direction d'un maître obscur, à Magdebourg, puis il devint élève de Schwaneberg, maître de chapelle à Brunswick. Devenu habile pianiste et organiste instruit, il se fixa dans cette ville en qualité de professeur de piano, et se fit connaître par de petites compositions pour cet instrument. Ayant été nommé organiste de l'église des Frères-Mineurs, en 1809, cette amélioration dans sa position lui permit d'écrire des ouvrages plus importants, tels que motets, chœurs, mélodies, chorals variés pour l'orgue, cantates, etc. En 1820, il partit pour l'Italie, y fit un séjour de deux années, puis retourna à Brunswick, où il fit entendre son oratorio intitulé : *La Délivrance*. Le mérite de cet ouvrage le fit choisir, en 1822, pour remplir la place de maître de chapelle de l'église principale. Depuis cette époque, Wiedebein a continué de travailler activement dans cette situation paisible et modeste. On a gravé de sa composition : 1° *L'Hommage*, ouverture à grand orchestre pour l'avénement du duc Charles de Brunswick; Brunswick, Herrig. 2° Rondeau sur un thème de l'*Arbore di Diana* pour piano, op. 7; Leipsick, Peters. 3° Thème varié pour piano, op. 4; Brunswick, Spehr. 4° Air allemand varié, op. 5; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 5° Chansons allemandes avec accompagnement de piano; Brunswick, Herrig.

WIEDEBURG (Michel-Jean-Frédéric), organiste à l'église luthérienne de Norden, en Ostfrise, naquit à Halle, en Saxe, vers 1735, et mourut à Norden, dans les dernières années du dix-huitième siècle. On a de lui un grand traité de l'art de jouer du clavecin ou de l'orgue, dont la première partie est intitulée : *Der sich selbst informirende Clavierspieler, oder deutlicher und leichter Unterricht zur Selbst-Information im Clavierspielen*, etc. (Le claveciniste instruit par lui-même, ou instruction claire et facile pour apprendre soi-même à jouer du piano, etc.), Halle et Leipsick, 1765, un vol. in-4° de deux cent vingt-six pages. La deuxième partie, contenant un traité d'harmonie et d'accompagnement pratique appliqué aux mélodies chorales, a paru à Halle, en 1767,

en un vol. in-4° de cinq cent trente-deux pages. Dans la troisième partie (Halle, 1775, un vol. in-4° de neuf cent douze pages), Wiedeburg donne la suite du traité d'harmonie, et entre dans de grands développements sur l'usage des dissonances, de la basse chiffrée, sur la tonalité, la mélodie, les cadences, l'art de varier les chorals et de faire les préludes et fantaisies. En 1778, il publia, comme supplément à ce grand ouvrage, un recueil de quarante-huit préludes pour l'orgue ou le clavecin, sous ce titre : *Vermehrter praktischer Beytrag zum sich selbst informirenden Clavierspieler, oder Præludia für Orgel und Clavier*, etc., Halle, un vol. in-4° oblong de cent quarante-neuf pages. Wiedeburg a aussi publié un jeu de cartes musicales pour la composition de petites pièces de musique par les combinaisons de phrases toutes faites, sous ce titre : *Musikal. Kartenspiel, wobei man allezeit ein Musikal. Stück gewinnt*, Aurich, Winter, 1788, in-8°.

WIEDEMANN (Jean-Ernest), directeur de musique et professeur de chant à l'école des cadets, à Potsdam, né le 28 mars 1797 à Hohengiersdorf, près de Grotkau (Silésie), reçut les premières leçons de latin et de musique du maître d'école de l'endroit. A dix-sept ans, il entra au séminaire normal et catholique de Breslau. Schnabel (voyez ce nom), maître de chapelle de la cathédrale, y fut son professeur de composition. Ses progrès, sous la direction de ce maître et de l'excellent organiste Berner (voyez ce nom), furent rapides. Le 10 avril 1818, il obtint les places d'organiste à l'église catholique de Potsdam et de professeur à l'école de cette ville. Depuis lors, il a écrit beaucoup de musique solennelle pour les jours de fête. Il fonda, à Potsdam, en 1832, une société de chant dont il fut directeur. Dans la même année, il fut nommé professeur de chant à l'école des cadets : il occupait encore cette place en 1860. En 1830, Wiedemann avait établi une école d'enseignement mutuel de la musique, suivant le système appelé alors *à la Lancastre*. Cette institution subsista jusqu'en 1845 et produisit de bons élèves, parmi lesquels on compte Ferdinand Wendel, à Potsdam, Charles Streckert de Weimar, et Théodore Rode de Berlin. Pendant les années 1852, 1855 et 1856, il donna de grands concerts avec la société de chant qu'il dirigeait. Wiedemann donna sa démission des places d'organiste et de professeur de l'école de Potsdam le 1er août 1852; mais il conserva celle de professeur de l'école des cadets. Il a en manuscrit : 1° Messe solennelle (en *la* bémol) pour des voix solos, chœur et orchestre. 2° Messe (en *mi* bémol) pour quatre voix seules, chœur et orchestre. 3° *Te Deum* pour quatre voix seules, chœur et orchestre. 4° Messe (en *sol*) pour des voix solos, chœur, violons, alto, basse, deux cors et orgue. 5° Deux messes pour chœur à quatre voix et orgue. 6° Hymne (en *mi* bémol) pour voix solos, chœur et grand orchestre. 7° Des chants à plusieurs voix. 8° Des pièces de piano. On a publié de cet artiste, Hymne (en *si* bémol) pour quatre voix solos, chœur et orchestre ou piano, et des *Lieder* à voix seule; Potsdam, Tripeloury.

WIEDNER (Jean-Charles), directeur de musique et organiste de la nouvelle église de Leipsick, né vers 1724, mourut dans cette ville en 1774. Il a composé beaucoup de cantates d'église, de symphonies, et de concertos pour divers instruments, qui sont restés en manuscrit.

WIEGAND (Jean), professeur de chant au gymnase de Cassel, dans la Hesse, est né en 1789, à Frommershausen, village situé près de cette ville. En 1820, il a formé une société de chant qui est composée de cent cinquante membres et qui exécute souvent, au profit des pauvres, les ouvrages de Hændel et de Jean-Sébastien Bach. M. Wienand a publié, à Mayence, chez Schott, à Brunswick, chez Spehr, et à Bonn, chez Simrock, les ouvrages suivants : 1° Quatre chants pour soprano et ténor, avec accompagnement de piano. 2° Trois duos pour soprano et ténor, *idem*. 3° Six chants pour quatre voix d'hommes, première suite. 4° Six *idem*. 5° Six duos pour soprano et ténor. 6° Collection de chants pour plusieurs voix. 7° *La Résurrection de Jésus*, cantate. Il a en manuscrit beaucoup d'autres compositions, ainsi qu'un nouveau livre choral pour la Hesse électorale. On connaît aussi sous le nom de cet artiste trois écrits relatifs à la musique, publiés dans les dernières années sous ces titres : 1° *Ueber die Verbesserung des Kirchengesanges* (Sur les améliorations du chant d'église), brochure publiée par ordre du gouvernement de la Hesse. 2° *Ueber die Erfordernisse zu einem unsere Zeit entsprechenden Choralbuche* (Sur la nécessité d'un livre de chant choral conforme à notre époque). 3° *Entwurf zu der Gesangslehre, für Churfürstl. Gymnasium* (Projet d'une méthode de chant pour le gymnase électoral).

WIEGERS (Jean), directeur de musique et organiste à l'église principale de Kœnigsberg, est né le 27 septembre 1807 à Zossen,

près de Berlin. Admis à l'Institut royal de musique de cette ville, il y a fait ses études de piano, d'orgue et de composition, sous la direction de Bernard Klein et de Guillaume Bach. Il n'était âgé que de dix-sept ans lorsqu'il a reçu sa nomination d'organiste à Kœnigsberg. Ses efforts pour les progrès de la musique d'église ont été récompensés, par la place de directeur de musique. Wiegers est fondateur et chef d'une académie de chant, et en même temps professeur aux écoles de la ville. On a gravé de sa composition : 1° Préludes d'orgue pour des chorals. 2° *Kleine Singschule für Anfænger im Singen nach Noten* (Petite méthode de chant pour les commençants, etc.); Berlin, Schræder. 3° Quelques compositions pour le chant.

WIEGLEB (Jean-Christophe), bon facteur d'orgues de la Franconie, vers le milieu du dix-huitième siècle, a construit, en 1735, l'orgue de l'église collégiale d'Anspach, composé de quarante-huit jeux, trois claviers et pédale, et celui de la ville impériale de Windsheim, de trente jeux.

WIELAND (Christophe-Martin), un des plus illustres littérateurs allemands du dix-huitième siècle, naquit, le 5 septembre 1733, à Holzheim, près de Biberach en Souabe, et mourut à Weimar, le 20 janvier 1813. La vie de cet homme célèbre et l'analyse de ses ouvrages n'appartiennent pas à ce livre spécial; l'excellente notice de la *Biographie universelle* des frères Michaud ne laisse, d'ailleurs, rien à désirer à cet égard; Wieland n'est ici mentionné que pour le livre intéressant qu'il a écrit dans sa vieillesse sur la vie du flûtiste aveugle Dulon (*Dulon's des blinden Flœtenspielers Leben und Meinungen*, etc.; Zurich, Henri Gessner, 1807-1808, 2 vol. in-8°). Ce livre a été écrit sur les mémoires manuscrits de Dulon lui-même, et Wieland ne s'est nommé que comme éditeur au frontispice; c'est vraisemblablement ce qui a fait exclure *La vie et les opinions de Dulon* des éditions de ses œuvres publiées après sa mort. Wieland a donné beaucoup d'anecdotes musicales et de notices sur des musiciens célèbres dans son *Mercure allemand*, publié depuis 1773 jusqu'en 1810.

WIELE (Adolphe), maître de concerts à Hesse-Cassel et violoniste distingué, est né à Oldenbourg, le 18 juin 1794. Son père lui donna les première leçons de musique et de violon, et ses progrès sur cet instrument furent si rapides, qu'il put se faire entendre en public dans sa huitième année. Il alla ensuite prendre des leçons de Maucourt, à Brunswick, puis, après la réunion de la chapelle de cette ville à celle du royaume de Westphalie, il se rendit à Cassel, en 1807. Le roi Jérôme Napoléon l'envoya à Paris pour y suivre les cours du Conservatoire; Baillot devint son maître de violon, et, sous la direction de cet artiste célèbre, il obtint, en 1812, le second prix au concours, et le premier l'année suivante. En 1815, Wiele entra dans la chapelle royale de Stuttgard, en qualité de violon solo. Depuis 1819 jusqu'en 1821, il voyagea pour donner des concerts à Munich, Vienne, Leipsick, Berlin, Weimar et Cassel. Arrivé dans cette dernière ville, il y reçut un engagement pour la chapelle du prince électoral Guillaume II, qui le nomma plus tard maître de concerts. Cet habile violoniste a écrit de belles compositions pour son instrument, mais il n'a publié que celles-ci : 1° Polonaise pour violon et orchestre; Offenbach, André. 2° Thème varié, *idem*; Hanovre, Bachmann. 3° Variations pour violon et piano sur l'air allemand *An Alexis*, Leipsick, Peters. Wiele est mort à Cassel vers 1855.

WIELEN (J. VANDER), maître de chapelle de l'église Saint-Jacques à Gand, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître comme compositeur par des motets pour la fête de Noël, intitulés : *Cantiones natalitiæ quatuor et quinque tam vocibus quam instrumentis decantandæ, auctore J. Vander Wielen, ecclesiæ parochialis S. Jacobi Gandavi musico præfeto*, etc; Antwerpiæ, apud hæredes Petri Phalesii, etc., 1665, in-4°.

WIELHORSKY (Michel, comte), compositeur et noble protecteur des artistes qui ont visité la Russie, était grand échanson de la cour impériale. Il est mort à Moscou, le 9 septembre 1856. Je n'ai pas de renseignements sur les ouvrages du comte Wielhorsky.

WIENIAWSKI (Henri), virtuose violoniste, né le 10 juillet 1835, à Lublin (Pologne), est fils d'un médecin de cette ville. Il n'était âgé que de huit ans lorsque sa mère, sœur du pianiste compositeur Édouard Wolff (*voyez* ce nom), le conduisit à Paris. Frappé de ses dispositions extraordinaires pour le violon, M. Massart, professeur de cet instrument au Conservatoire de musique, le présenta au comité d'enseignement de cette institution, qui l'admit comme élève le 28 novembre 1843, après un concours d'examen. En sa qualité d'étranger, son admission fut soumise au ministre de l'intérieur, qui l'approuva par arrêté du 12 décembre de la même année. Imme-

diatement placé dans la classe de M. Clavel, professeur adjoint de violon, il fit de si rapides progrès sous sa direction, qu'il n'y resta qu'une année et devint élève de M. Massart, le 4 décembre 1844. Continuant de développer ses prodigieuses facultés avec une rapidité inouïe, Henri Wieniawski obtint le premier prix de violon au concours de 1846, au moment où il venait d'accomplir sa onzième année. On se souvient encore au Conservatoire que cet enfant extraordinaire montra beaucoup de chagrin d'avoir obtenu sitôt cette distinction. Parti pour la Russie avec sa mère au commencement de 1848, il donna ses premiers concerts à Pétersbourg et à Moscou dans cette même année. De retour à Paris au commencement de 1849, il rentra au Conservatoire, le 11 avril suivant, pour y étudier l'harmonie dans la classe de Colet (voyez ce nom). Un accessit lui fut décerné pour cette partie de l'art au concours de 1850. Peu de temps après, il entreprit de nouveaux voyages en Pologne, en Russie, et quitta définitivement le Conservatoire. Sa réputation de virtuose commença dès lors. En 1855, je le rencontrai à Spa, où il donnait des concerts avec son frère (voyez la notice suivante). Il n'était alors âgé que de dix-huit ans, mais déjà sa merveilleuse dextérité faisait prévoir le haut degré de talent où il est parvenu dans les années suivantes. Après avoir parcouru plusieurs fois, à différentes époques, la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, le nord de l'Europe et visité l'Angleterre, Henri Wieniawski, devenu le plus habile virtuose-violoniste de l'époque actuelle (1864), a été nommé premier violon solo de l'empereur de Russie. Chaque fois qu'il se fait entendre à Pétersbourg, il porte jusqu'à l'ivresse l'enthousiasme du public. Il a écrit pour son instrument diverses compositions qui ont été publiées; mais je n'en ai pas la liste.

WIENIAWSKI (Joseph), pianiste et compositeur, frère puîné du précédent, né à Lublin, le 23 mai 1837, fut conduit à Paris par sa mère à l'âge de 9 ans, et fut admis au Conservatoire le 1er mars 1847, sur la demande de son oncle, Edouard Wolff (voyez ce nom). Elève de Napoléon Alkan pour le solfége et de Zimmerman, puis de M. Marmontel, pour le piano, il obtint le second prix de cet instrument au concours de 1848. Les premiers prix de solfége et de piano lui furent décernés en 1849, à l'âge de 12 ans. Devenu alors élève de M. Le Couppey pour l'harmonie, il remporta le premier second prix de cette science en 1850. Parti alors pour la Russie avec son frère, il cessa de fréquenter cette institution. Pendant plusieurs années, les deux frères Wieniawski voyagèrent en Pologne, en Allemagne, en Belgique et en Hollande pour y donner des concerts; puis ils se séparèrent, et Joseph, après avoir suivi, pendant quelque temps, la carrière de virtuose-concertiste, retourna à Paris et s'y livra à l'enseignement ainsi qu'à la composition. Au nombre de ses ouvrages, on remarque un concerto de piano et orchestre qu'il a exécuté avec succès dans un concert du Conservatoire de Bruxelles, en 1863. Au moment où cette notice est écrite, Joseph Wieniawski se trouve à Moscou.

WIEPRECHT (Guillaume-Frédéric), directeur de musique des corps réunis de la garde royale de Prusse, musicien de la chambre et violoniste de la chapelle, est né le 10 août 1802, à Aschersleben. Son père, musicien de ville, lui enseigna à jouer de presque tous les instruments; mais le violon fut celui dont Wieprecht fit l'étude la plus persévérante. A l'âge de 17 ans, il quitta sa ville natale, qui lui offrait peu de ressources, et se rendit à Dresde, où le violoniste L. Haase lui donna des leçons de son instrument. Ce fut aussi à Dresde que Wieprecht commença l'étude de la composition. En 1820, il se rendit à Leipsick et entra comme violoniste à l'orchestre du théâtre et à celui des concerts du Gewandhaus. Il continua dans cette ville ses études de composition et écrivit quelques morceaux d'harmonie pour les instruments à vent et un concerto de violon. La clarinette et la trompette avaient été aussi les objets de ses études. En 1824, il entra comme violoniste dans la chapelle royale, à Berlin, et, le 2 décembre de la même année, un ordre du cabinet le nomma musicien de la chambre. Le mérite d'ensemble des corps de musique militaire de la garde royale fixa dès lors son attention; il écrivit des marches et d'autres compositions pour ce genre d'orchestre. Spontini, ayant entendu quelques-uns de ces morceaux, en parut satisfait et devint le protecteur de Wieprecht, qui s'occupa, vers la même époque, de l'amélioration des instruments de cuivre. Aidé par le facteur d'instruments, J.-G. Moritz, il mit au jour, en 1835, la *Bass-Tuba*, et fit en 1840, avec un autre facteur, nommé Skorra, le *Batyphon*, espèce de clarinette basse, et le *Piangendo*, en 1842. « Après 1845, dit « M. Wieprecht, dans son autobiographie publiée par M. De Ledebur (1), je visitai, avec

(1) *Tonkünstler-Lexicon-Berlin's*, p. 613.

» une mission du roi, les États méridionaux » de l'Allemagne, pour étudier les musiques » militaires, et j'écrivis, dans la *Gazette musicale* de Berlin, mes lettres de voyage sur » la musique populaire et militaire dans ces » pays. C'est de là que date ma polémique avec » le fabricant Adolphe Sax de Paris, *dont je* » *démasquai les fraudes!* » Je m'étonne que M. Wieprecht ait eu l'audace d'écrire ces lignes en 1861, alors que la plupart des personnes présentes à la lutte qui eut lieu à Coblence entre lui et M. Sax, dans les premiers jours d'octobre 1845, vivaient encore. Informé des accusations de plagiat que répandait contre lui M. Wieprecht, M. Sax lui porta un défi, qu'il fut obligé d'accepter. L'épreuve se fit dans l'appartement de Liszt, qui se trouvait alors dans cette ville, en présence de Fiorentino et de MM. Jules Janin et Arban. J'étais alors à Coblence, mais une excursion que je fis ce jour là à Ems ne me permit pas d'assister à la séance, dont j'appris les résultats dans la soirée. M. Wieprecht avait prétendu que la clarinette basse de M. Sax n'était qu'une imitation du *batyphon*, mauvais instrument dont on n'a pu rien faire; mais il n'avait jamais vu cette clarinette, dont M. Sax avait pris le brevet en 1838, et lorsqu'on la lui présenta, il ne sut comment s'y prendre pour en jouer. Alors M. Sax la lui fit entendre, en tira les plus beaux sons et fit éclater les applaudissements de l'auditoire. Comprenant combien il était compromis par cette comparaison, M. Wieprecht crut sauver sa dignité en joignant ses éloges à ceux des témoins de cette scène. Il espérait se tirer plus honorablement de l'épreuve des instruments de cuivre ; mais il ne connaissait pas davantage ceux de M. Sax, dont il avait parlé avec mépris. Arban déclara détestables ceux que M. Wieprecht présentait aux arbitres, et la supériorité de conception et de fabrication de ceux de M. Sax était si évidente, que son adversaire fut obligé de s'avouer vaincu.

A la demande de M. Wieprecht, il y eut le lendemain une réunion des musiques militaires des régiments en garnison à Coblence, devant lesquelles MM. Sax et Arban jouèrent les instruments du célèbre facteur de Paris. En apparence plein d'enthousiasme, M. Wieprecht disait aux chefs de ces musiques : *Voilà, messieurs, comme on doit jouer pour la perfection!* à quoi ces artistes répondirent : *Donnez-nous des instruments semblables, et nous en jouerons bien.*

Après ces épreuves décisives, M. Sax demanda que M. Wieprecht s'engageât à déclarer, dans les journaux de musique de l'Allemagne, la vérité sur ce qui venait de se passer ; mais Liszt fit l'observation que l'honneur de M. Wieprecht était tellement engagé dans cette circonstance, qu'on ne pouvait pas élever de doute sur la satisfaction qu'il donnerait à M. Sax. Cependant, de retour à Berlin, M. Wieprecht publia dans *la Gazette musicale* de cette ville une série d'articles calomnieux et mensongers contre celui par qui il avait été vaincu sous tous les rapports. Telle est la vérité sur cette affaire. Les rapports des jurys français, particulièrement de celui dont faisaient partie Halévy, Berlioz et Kastner, ont démontré, dans l'examen des instruments de Berlin, présentés par les adversaires de M. Sax, qu'ils n'ont de commun que les pistons avec ceux pour lesquels ce célèbre facteur a été breveté. Ce qui est faux, ce qui n'a plus besoin d'être discuté aujourd'hui, ce sont les assertions de M. Wieprecht, qui n'a pas même compris le but des inventions de Sax. Dix arrêts des cours d'appel et de la cour de cassation de France ont constaté la réalité et la propriété de ces inventions. Meyerbeer, qui estimait au plus haut la valeur des instruments de Sax, avait pris, peu de temps avant sa mort, la résolution de réinstrumenter en partie l'*Africaine*, pour y employer la famille des saxophones et les nouvelles inventions de ce facteur.

WIESE (Chrétien-Louis-Gustave), baron DE), né à Anspach, en 1732, fit ses études à l'Université d'Utrecht, puis voyagea en France, en Angleterre, et enfin retourna à Anspach, où il entra dans la maison militaire de la cour, en 1750. Sept ans après, il se rendit à Dresde, où il eut les titres de gentilhomme de la chambre, de chambellan et de surintendant de la cour. Il mourut dans cette position le 8 août 1800, à l'âge de soixante-huit ans. La théorie mathématique de la musique occupa spécialement les dernières années de sa vie; il y a introduit des idées originales qui n'ont peut-être pas été assez remarquées, parce que le style de ses ouvrages est obscur et même assez souvent ridicule. Voici les titres de ses productions : 1° *Anweisung nach einer mechanischen Behandlung das Klavier zu stimmen* (Instruction concernant un procédé mécanique pour accorder le clavecin), Dresde, Hilscher, 1790, in-4°. 2° *Versuch eines formularisch und tabellarisch vorgebildeten Leitfadens in Bezug auf die Quelle des harmonischen Tonungsausflusses*, etc. (Essai d'un guide présenté dans des formules et tables pour con-

naître la source des rapports harmoniques de tous les sons, etc.), Dresde, Hilscher, 1792, in-4° de trente-trois pages, sans nom d'auteur. 3° *Formularisches Handbuch für den ausübenden Stimmen der Tasteninstrumente* (Manuel de formules pour l'accordeur de profession des instruments à clavier), Dresde, Hilscher, 1792, in-4°. 4° *Der populæren Gemeinnützigkeit gewidmeter neu umgeformter Versuch über die logisch-mathematische Klangentheilungs, Stimmungs-und Temperatur-Lehre*, etc. (L'utilité générale et populaire, nouvel essai d'une théorie de la classification des sons, de leur accord et de leur tempérament, etc.), Dresde, veuve Gerlach, 1793, in-4° de vingt-trois pages. 5° *Discours analytique sur la cohérence imperturbable de l'unité du principe des trois premières parties intégrantes de la théorie musicale*, etc., Dresde, Walther, 1795, in-4° de trente-huit pages, avec cinq grands tableaux. Le style barbare de cet écrit le rend illisible. 6° *Ptolemæus und Zarlino, oder wahrer Gesichtskreis der haltbaren Universalitæten der Elementar-Tonlehre in den sowohl ælteru als neuern Zeiten* (Ptolémée et Zarlino, ou véritable point de vue des principes universels de la science élémentaire du son, etc.), Dresde, Hilscher (sans date), in-4° de seize pages avec deux planches. Cet ouvrage, le meilleur de l'auteur, est intéressant par son sujet. 7° *Théorie de la division harmonique des cordes vibrantes*. Ce mémoire, dédié à l'électeur de Saxe, est resté en manuscrit.

WIESNER (Norbert), pianiste et compositeur allemand, vécut à Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle. On a gravé de sa composition : 1° Petites sonates pour le clavecin, œuvres 1, 2, 3, 4, 5, Vienne, Eder. 2° Trois œuvres de variations sur des airs allemands, *ibid*.

WIETFELD (Hermann), facteur d'instruments à Burgdorf, était célèbre, au commencement du dix-huitième siècle, par les hautbois et bassons qui sortaient de ses ateliers.

WILBACK (Alphonse-Zoé-Charles-Renaud de), organiste de l'église Saint-Eugène, à Paris, et compositeur, est né le 3 juin 1829, à Montpellier (Hérault). Après avoir commencé l'étude de la musique dans sa ville natale, il se rendit à Paris et fut admis au Conservatoire de cette ville, le 14 juin 1842, comme élève de M. Benoist pour l'orgue, et d'Halévy pour la composition. En 1844, il obtint le premier prix d'orgue au concours, et, dans la même année, un des premiers grands prix de composition lui fut décerné par l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut. Devenu pensionnaire du gouvernement à ce titre, il se rendit à Rome au mois d'octobre suivant. Après avoir séjourné en Italie et parcouru l'Allemagne, conformement au règlement qui concerne les compositeurs lauréats, M. de Wilback retourna à Paris et s'y fit connaître par quelques productions pour le piano. Le 4 septembre 1857, il a fait représenter au théâtre des *Bouffes-Parisiens* une opérette en un acte intitulé : *Au clair de la lune*, joli ouvrage qui obtint du succès. Le 10 avril 1858, il a donné au théâtre Lyrique *Almanzor*, opéra-comique en un acte. En 1855, il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Eugène. Il occupe encore cette position (1864). M. de Wilback est un des meilleurs organistes de Paris. Parmi les ouvrages de musique instrumentale de cet artiste, on remarque : 1° Caprices-études pour le piano, op. 3; Paris, H. Lemoine. 2° Deux rondos *idem*, op. 4; *ibid*. 3° *Impressions d'Italie*, deux caprices *idem*, op. 5, *ibid*. 4° Fantaisie brillante *idem* sur la *Sonnambula*, op. 6; *ibid*. 5° Rondo espagnol *idem*, op. 7; *ibid*. 6° *Capri*; deux morceaux caractéristiques sous ce titre, op. 8; *ibid*. 7° Nocturne *idem*, op. 9; *ibid*. 8° Grande Valse brillante *idem*, op. 10; *ibid*.

WILBYE (Jean), musicien anglais, et maître de chant à Londres, a eu de la réputation à la fin du seizième siècle et au commencement du suivant. Il a publié de sa composition : 1° *Madrigals to three, four, five and six voices*. Premier livre; Londres, 1598. 2° *Idem*, deuxième livre, *ibid*., 1600. Hawkins a extrait, du premier livre de ces madrigaux, le dixième (*Ladie when I behold*), à quatre voix, pour l'insérer dans le troisième volume de son Histoire de la musique (p. 388-393) : c'est un morceau remarquable pour le temps où il a été fait, à cause de son caractère mélodique et rhythmique.

WILCKE (Jean-Gaspard), bon ténor allemand, naquit à Weimar, le 7 février 1707. Pfeiffer, directeur de musique dans cette ville, ayant remarqué sa belle voix, lui enseigna les éléments de la musique et du chant. Contrarié par son père dans son goût pour cet art, il prit la fuite, se rendit à Osterode et de là au gymnase de Gœttingue, où il continua ses études. La réputation du théâtre de Hambourg lui fit naître le désir de visiter cette ville; mais n'y ayant pas trouvé d'emploi, il partit pour Moscou avec quatre autres chanteurs allemands. L'empereur de Russie les prit à son service, et Wilcke passa six années dans ce pays, sous les règnes de Catherine Ire, de Pierre II et de

l'impératrice Anne. De retour en Allemagne, il entra au service du prince de Schwarzbourg, à Sondershausen, et y mourut le 25 février 1758, avec la réputation d'un chanteur habile.

WILD (François), un des meilleurs ténors allemands de l'époque actuelle, est né le 31 décembre 1792, à Niederhollabrunn, dans la basse Autriche. Les premières leçons de la musique lui furent données par le maître d'école de ce lieu. A l'âge de sept ans, il entra comme enfant de chœur au monastère de Closter-Neubourg, près de Vienne; quatre ans après, il fut admis dans la chapelle impériale pour y remplir les mêmes fonctions. Il y resta jusqu'à l'âge de dix-sept ans, et lorsque sa voix eut acquis le timbre d'un beau ténor, il obtint une place de choriste au théâtre de Léopoldstadt; mais il ne resta que quatre mois dans cette position; car Hummel, l'ayant entendu, fut si charmé de sa voix, qu'il lui accorda un engagement de chanteur solo dans la chapelle du prince Esterhazy, à Eisenstadt. La renommée que lui fit la beauté de son organe vocal s'étendit bientôt, et, en 1811, Wild obtint un emploi lucratif de premier ténor au théâtre sur-la-Vienne; mais deux ans après, il l'abandonna pour entrer de nouveau à l'opéra de la cour. La réunion du congrès européen à Vienne, en 1814, lui fournit l'occasion de se faire entendre devant les monarques qui s'y trouvaient, et d'augmenter sa célébrité. En 1816, il visita Berlin et y chanta dans trente-six représentations avec un succès dont il y avait peu d'exemples. Sa voix commençait à prendre dès lors le caractère du baryton. Les rôles où il brilla particulièrement sont ceux de Don Juan et d'Oreste, dans *Iphigénie en Tauride*. Le grand-duc de Hesse-Darmstadt le nomma, en 1817, chanteur de sa chambre et lui accorda un traitement considérable. Wild passa huit années dans cette situation, puis il se rendit à Paris, où il débuta sans succès au Théâtre Italien, parce que son ignorance de l'art du chant, sous le rapport de la vocalisation, ne pouvait être compensée par la beauté de sa voix près d'un public accoutumé à entendre les plus habiles chanteurs de l'Italie. De retour en Allemagne dans la même année, il chanta au théâtre de Cassel pendant cinq ans, puis il fut rappelé à Vienne en 1830. Depuis lors il y a chanté avec succès les principaux rôles des répertoires allemand et français. Wild est mort à Vienne, le 2 janvier 1860.

WILDERER (Jean-Hugues), second maître de chapelle et conseiller de la chambre de l'électeur Palatin, au commencement du dix-huitième siècle, a fait représenter, à Dusseldorf, en 1713, un grand opéra intitulé: *Amalasunta*, et a publié vers le même temps, à Amsterdam, un livre de motets à deux, trois et quatre voix avec deux violons et orgue.

WILDVOGEL (Chrétien), savant allemand, né vraisemblablement en Saxe, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fit ses études à Jéna, et y fit imprimer une thèse intitulée: *De cantibus angelicis ad cant. LV. consecr. dist. I. Programma inaugurale. Jenæ, Literis Mullerianis*, 1699, in-4° de 16 pages. Devenu docteur en droit, il obtint successivement les titres de conseiller privé de la cour de Saxe, à Eisenach, de professeur à l'université de Jéna, et d'assesseur du tribunal de la même ville. En qualité de professeur, il a présidé à la discussion de la thèse intéressante soutenue par un étudiant de l'université de Jéna, nommé *Gantzland* (voyez ce nom), et qui a été publiée sous le titre de *Dissertatio inauguralis juridica de buccinatoribus eorumque jure*, Jéna 1711, in-4° de 52 pages. Il a été fait une deuxième édition de cette dissertation à Torgau, 1740, in-4° de 52 pages.

WILHELM, en latin **WILHELMUS**, moine augustin, au couvent de Hirschau, en Bavière, fut élevé à la dignité d'abbé de son monastère, en 1068. Il a écrit un traité *De Musica*, que l'abbé Gerbert a inséré dans ses *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum* (tome II, pages 154-182). Wilhelm traite savamment de la constitution des tons du plain-chant dans cet ouvrage. Il est remarquable qu'il ne dit pas un mot de la méthode de solmisation par les muances, faussement attribuée à Guido d'Arezzo, quoiqu'il fasse une analyse des opinions de ce moine concernant la tonalité; d'où l'on peut conclure que cette méthode n'était pas encore en usage de son temps.

WILHEM (Guillaume-Louis **BOCQUILLON**, dit); voyez **BOCQUILLON**.

WILISCH (Chrétien-Frédéric), docteur en théologie et recteur à Annaberg, naquit à Lichstadt, près de Dresde, le 21 septembre 1684, et mourut à Freyberg, le 2 janvier 1759, avec le titre de surintendant. Au nombre de ses ouvrages, on remarque deux dissertations relatives à l'histoire de la musique; elles ont pour titres: 1° *De celebrioribus musicorum solidiori doctrina illustrium exemplis, loco alicujus propemptici. Annabergæ*, 1710, in-4°. 2° *Oratio de primo currendæ et chori*

symphoniaci institutione, Freyberg, 1735, in-8°.

WILISCH (Chrétien-Gothald), fils du précédent, naquit à Annaberg, et mourut en 1773 à Freyberg, où il était magister et prédicateur de l'église Saint-Nicolas. On a de lui une dissertation sur les trombones et sur les tambours dont les Hébreux faisaient usage, tant dans le service divin qu'à la guerre et dans la vie civile. En voici le titre : *Von de Posaunen und Trommelen und deren Gebrauch, sowohl bei dem œffentlichen Gottesdienst, als auch in Kriegslæuften, und bei dem Policeywesen des Volks Israel, in einiges Licht sur Erkenntniss gesetzt,* Leipsick, 1760, in-4° de 56 pages.

WILKE (Chrétien-Frédéric-Gottlieb), organiste, compositeur et écrivain sur la musique, est né à Spandau, le 13 mars 1769. Son père, instituteur à l'école de cette ville, lui donna les premières leçons de piano et de musique, puis confia la direction de ses études musicales à l'organiste Neumann. A l'âge de treize ans, Wilke se rendit à Brandebourg, pour y suivre les cours du gymnase, et apprendre la basse continue chez Grosse. Pendant son séjour dans cette ville, Grüneberg, facteur d'orgues, lui permit de fréquenter ses ateliers, et lui expliqua le mécanisme de ces instruments. En 1785, Wilke alla étudier la théologie à Berlin, mais il montra peu de penchant pour cette science, et ne fit voir d'aptitude que pour la musique. Chrétien Kalkbrenner, alors maître de chapelle de la reine, lui enseigna la composition. Ses progrès dans les diverses branches de l'art le décidèrent enfin à abandonner les études théologiques, pour se livrer en liberté à la carrière de musicien. Le 27 juillet 1791, il fut nommé organiste de sa ville natale. Dès qu'il eut pris possession de cette place, il s'occupa de la fondation d'une société de concerts d'amateurs. Ces concerts hebdomadaires subsistèrent pendant son séjour à Spandau : il y fit exécuter ses compositions. Le 1er décembre 1800, un concours fut ouvert pour les places de professeur de musique et d'organiste à Neu-Ruppin ; vingt-cinq concurrents se présentèrent, mais le mérite de Wilke lui fit donner la préférence. En 1820, il fut nommé directeur de musique, et en 1821, commissaire royal pour la construction des orgues. Dans cette position, il a rendu des services éminents à son pays, ayant fait construire sous sa direction plus de soixante orgues nouvelles, et en ayant fait réparer soixante-quinze. Depuis 1804 jusqu'en 1813, il s'est occupé de la rédaction d'un dictionnaire des instruments de musique, pour lequel il a exécuté lui-même environ 200 dessins ; mais cet ouvrage n'est pas encore publié. En 1829, il a composé une cantate avec chœurs et instruments à vent, pour l'inauguration de la statue du roi Guillaume-Frédéric de Prusse ; à cette occasion une médaille d'or lui fut décernée. Après son jubilé de 50 ans de service, cet artiste estimable a été pensionné, le 27 juillet 1840, et s'est retiré chez sa fille, à Trenenbritzen, où il est mort le 31 juillet 1848. Wilke a été un des rédacteurs les plus actifs de la *Gazette musicale* de Leipsick. Il y a fait insérer les morceaux suivants : 1° Sur la décadence actuelle du chant d'église, et sur sa restauration (t. XVIII, p. 97 et 113). 2° Sur les combinaisons de registres par les organistes (t. XVIII, p. 801-823). 3° Sur l'accord de l'orgue (t. XXIV, p. 727 et 751). 4° Pourquoi il existe une si grande quantité de mauvaises orgues (t. XXIII, p. 625 et 641). 5° Sur le perfectionnement des jeux d'anches par les languettes libres (t. XXV, p. 149 ; t. XXVII, p. 263). 6° Sur les résultats du système de facture d'orgue de l'abbé Vogler (t. XXVI, p. 673 et 689). 7° Sur l'accord des octaves (t. XXX, p. 65). 8° Sur les plain-jeux (*Mixturen*) de l'orgue (t. XXXIII, p. 653). Wilke a aussi publié dans la *Cæcilia* les morceaux suivants : 9° Sur les plain-jeux de l'orgue, avec une préface de God. Weber (t. IX, p. 156-170). 10° Sur l'utilité de ces jeux (t. XII, p. 100-206). 11° Sur les jeux d'anches à compensation (t. XVI, p. 64). On a aussi sous le nom de cet artiste : 12° *Beschreibung einer in der Kirche zu Perleberg im Jahre 1831 aufgestellten neuen Orgel* (Description d'un nouvel orgue placé en 1831 dans l'église de Perleberg), Neu-Ruppin, 1832, in-8° de 43 pages. 13° *Leitfaden zum praktischen Gesangsunterricht, besonders auf dem Lande, nebst einer Abbildung des Octochords* (Guide pour l'enseignement pratique du chant, particulièrement pour la campagne, etc.), Berlin, Maurer, 1812, in-4° de 68 pages. 14° *Beschreibung der St-Catherinen-Kirchen Orgel in Neustadt zu Salzwedel* (Description de l'orgue de l'église Sainte-Catherine à Neustadt près de Salzwedel) : Berlin, 1839, in-8°. 15° *Beitræge zur Geschichte des neueres Orgelbaukunst* (Essai concernant l'histoire de l'art actuel de la facture des orgues) ; Berlin, 1846, in-8°. 16° *Ueber Wichtigkeit und Unenbehrlichkeit der Orgelmixturen und ihre Eintheilung,* Berlin, 1839, in-8°.

WILKE (Jean-Georges Lebrecht DE),

docteur en philosophie et en droit, conseiller de cour et de justice à Weimar et à Eisenach, né à Mersebourg, le 25 mars 1730, mort le 7 septembre 1810, passe, dans l'opinion de quelques bibliographes allemands, pour être l'auteur d'un livre publié sous le voile de l'anonyme, et qui a pour titre : *Musikalisches Handwœrterbuch, oder Kurzgefasste Anleitung, sæmmtliche im Musikwesen vorkommende, vornehmlich auslændische Kunstwœrter richtig zu schreiben, auszusprechen und zu verstehen* (Dictionnaire musical portatif, ou introduction abrégée à tout ce qui est de l'essence de la musique, etc.), Weimar, veuve Hoffmann, 1786, in-8° de deux cent seize pages.

WILL (Georges-André), né à Nuremberg, le 30 août 1727, fut nommé professeur de philosophie à l'Université d'Altdorf, en 1755, obtint, en 1766, la chaire d'histoire, et mourut dans cette ville, le 18 septembre 1798. Son dictionnaire des savants de Nuremberg (*Nürnbergisch-Gelehrten Lexikon*, etc., Nuremberg, 1755-1758, quatre vol. in-8°), contient des renseignements sur l'histoire de la musique dans cette ville. Nopitzch a donné un supplément de cet ouvrage en quatre volumes in-8°, à Altdorf, en 1802-1808.

WILLAERT (Adrien), appelé quelquefois par ses contemporains *Vuigliart, Wilaert, Wigliart, Wigliard, Willaerth, Wigliar*, ou simplement *Adrien*, fut un des plus célèbres compositeurs belges du seizième siècle, et fonda l'école musicale de Venise : il naquit à Bruges, en Flandre. Le baron de Reiffenberg dit (*Lettre à M. Fétis, etc., sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*) que le lieu de naissance de Willaert est *Rousselaere*, nom flamand de *Roulers* ; mais Zarlino, élève de ce grand musicien, tenait de lui-même qu'il était né à Bruges. D'ailleurs, plusieurs documents authentiques, au nombre desquels sont les testaments du maître, prouvent invinciblement qu'il avait vu le jour dans cette ville. Suivant les renseignements fournis par le même Zarlino, l'époque de la naissance de Willaert devrait être environ 1490 ; mais M. Caffi recule cette date jusqu'en 1480 (1); ce qui paraît, en effet, coïncider avec certaines circonstances dont il sera parlé plus loin (2). Son père se nommait *Denis Willaert*. Après avoir achevé ses humanités dans sa patrie, Willaert se rendit à Paris, pour y suivre les cours de droit et de jurisprudence de l'université ; cependant son penchant pour la musique lui fit abandonner cette étude. Quelques auteurs ont donné Okeghem et Josquin Deprès, dont M. Caffi écrit les noms *Ocheughen* et *Jusquin du Pris* ou *du Pre*, pour maîtres à Willaert ; Gerber a été mieux informé en le faisant, d'après Zarlino, élève de Jean Mouton. Je ne sais où M. Caffi a pris que Willaert appartient à l'école vénitienne, ayant été quelque temps élève de *Nicolas Vicentino* (3)? C'est précisément le contraire qui est vrai, car Vicentino, qui était de Venise, fut l'élève de Willaert et non son maître. Le même auteur se contredit lorsqu'il démontre, plus loin, qu'il n'y eut de véritable école musicale à Venise qu'après que Willaert l'eut fondée, et que dès lors, seulement, on vit se produire la succession d'illustres maîtres et organistes de la chapelle ducale de Saint-Marc, Zarlino, Balthazar Donati, Jean Croce, Annibal de Padoue, Claude Merulo, André et Jean Gabrieli, Vincent Bell' Aver, Joseph Guami, Claude Monteverde, Alexandre Grandi et beaucoup d'autres. Rien n'indique que Willaert ait été à Venise dans sa jeunesse ; il paraît, au contraire, qu'après avoir passé plusieurs années à Paris, il retourna à Bruges et y vécut quelque temps. Cette première époque de la vie de l'illustre musicien sera peut-être un jour éclaircie par des révélations des ar-

(1) *Storia della musica sacra nella già capella ducale di San-Marco di Venezia*, t. I, p. 82.

(2) M. le chevalier de Burbure a découvert, dans un acte authentique de 1533, la généalogie d'une famille Willaert, de Bruges, laquelle est établie de la manière suivante :

Adrien Willaert, demeurant à Bruges, mort avant le mois de mai 1533.

Adrien Willaert, prêtre.	Jean Willaert épousa Elrote, vivante le 12 mai 1533.	Hendrik Willaert épousa Geneviève Agnete, vivante en 1533.	Claus Willaert épousa Genev. Zoryne, vivante en 1533.	Josine Willaert, femme de Jean de Clercq de Jonghe.	Pierkin et Joachim Willaert, mineurs.

Adrien Willaert, prêtre, n'est pas le compositeur, qui fut marié ; mais les prénoms identiques indiquent que ce maître fut parent de ceux dont on voit ici la généalogie.

(3) Loc. cit., p. 83.

chives de la cathédrale de Bruges, lorsqu'elles auront été explorées avec soin. Zarlino nous apprend, dans ses Institutions harmoniques (*lib.* IV, c. 35), que Willaert arriva à Rome en 1516, sous le pontificat de Léon X, et qu'il entendit le 15 août, jour de la fête de la Vierge, exécuter, sous le nom de Josquin Deprès, le motet de sa composition, *Verbum bonum et suave*. Le maître se plaignait de la malveillance des chanteurs de la chapelle pontificale, qui, après avoir été informés du nom de l'auteur de ce motet, ne voulurent plus le chanter. Toutefois, la réclamation de Willaert ne fut pas contestée, car Petrucci de Fossombrone publia le motet sous son nom, trois ans après, dans le quatrième livre des motets dits *de la Couronne*.

On ignore les circonstances qui empêchèrent le savant élève de Mouton de trouver de l'emploi à Rome; mais il est certain qu'il quitta bientôt cette ville et qu'il vécut quelque temps à Ferrare, ainsi qu'on le voit dans la dédicace du livre de François Patrizzi, *Della Poetica* (voyez PATRIZZI). On ignore en quelle année il s'éloigna de cette ville; mais il est certain qu'il entra au service de Louis II, roi de Hongrie et de Bohême, en qualité de chantre ou de maître de chapelle. Le fait est attesté par Meyer, dans ses Décades des choses des Flandres (1), et par Printz dans son Histoire de la musique (*Histor. Beschreibung der Edelen Sing-und Kling-Kunst*, c. XI, p. 118). Il est remarquable d'ailleurs que Louis II succéda à son père Ladislas, comme roi de Hongrie et de Bohême, précisément dans l'année 1516, où Willaert visita Rome sans s'y fixer, et que ce prince fut tué à la bataille de Mohacz, le 29 août 1526. Or, c'est alors seulement que Willaert se rendit à Venise, où la place de maître de la chapelle ducale de Saint-Marc lui fut accordée le 12 décembre 1527. On peut donc considérer comme un fait historique parfaitement établi que ce musicien célèbre a passé dix années (1516-1526), d'abord à Ferrare, puis à la cour de Louis II, et que les malheurs qui accablèrent la Hongrie et la Bohême, après la mort de ce monarque, ayant fait réformer la chapelle royale, le conduisirent à Venise, où il passa le reste de ses jours.

(1) *Flandricarum rerum Decas, de origine, antiquitate, nobilitate, ac genealogia Comitum Flandriæ*, p. XLIII. Bruges, 1531, in-4°. Meyer s'est trompé lorsqu'il a cru que Willaert était encore au service du roi Louis de Hongrie en 1531, car ce prince n'existait plus, et le catalogue original des maîtres de chapelle de Saint-Marc, qui est aux archives de cette église, fournit la date précise de la nomination de Willaert comme maître de cette chapelle.

Les traitements des artistes attachés alors à la chapelle ducale de Saint-Marc étaient excessivement minimes; celui d'Adrien Willaert ne fut d'abord que de 70 ducats de Venise (environ 280 francs), comme l'avait été celui de son prédécesseur *De Fossis*. Plus tard, le salaire du maître fut porté progressivement jusqu'à 200 ducats (800 francs), mais il ne dépassa pas cette somme. Willaert suppléait à l'insuffisance de ce traitement par le produit des leçons qu'il donnait. Quant à ses compositions, il n'en tirait aucun revenu, car les œuvres des artistes musiciens n'étaient point alors considérées comme leur propriété. Chacun pouvait s'en emparer et les publier sans obstacle.

Après que Willaert eut pris possession de la place de maître de chapelle de Saint-Marc, il y introduisit, en peu de temps, de notables améliorations dans le personnel des chanteurs et renouvela la musique qu'on y exécutait. « La chapelle musicale de Venise, » dit M. Caffi, acquit bientôt par là une » si grande renommée, qu'elle fut enviée par » les chapelles principales de l'Italie (2). » L'école de chant fondée par Willaert à Venise fut célèbre : les personnes les plus distinguées de cette ville se faisaient honneur d'y avoir reçu leur éducation vocale. Parmi les ouvrages de ce maître, on remarque plusieurs formes nouvelles dont il fut inventeur. C'est ainsi qu'il mit en musique l'histoire entière de *Susanne*, divisée en trois parties, toutes trois écrites à cinq voix. Cette composition est considérée comme le premier type des oratorios. Zarlino nous apprend que son maître fut aussi le premier qui écrivit des psaumes *spezzati*, c'est-à-dire, divisés en plusieurs chœurs à quatre ou cinq voix, qui tantôt chantaient séparément, et tantôt se réunissaient en un grand chœur à douze ou quinze voix. Il cite parmi les ouvrages de ce genre composés par Willaert les psaumes : 1° *Confitebor tibi*. 2° *Laudate pueri*. 3° *Lauda Jerusalem*. 4° *De profundis*. 5° *Memento, Domine, David*. 6° *Dixit Dominus*. 7° *Laudate Dominum, omnes gentes*. 8° *Lauda, anima mea*. 9° *Laudate Dominum*.

Willaert acquit une grande réputation par les élèves distingués qu'il forma. Au nombre de ceux-ci, on remarque en première ligne Cyprien de Rore, son compatriote; le P. C. Porta, François Viola, ou *Della Viola*, et Zarlino,

(2) La cappella musicale di Venezia perciò ellevassi tosto a tal fama da essere invidiata di tutte le altre principali cappelle italiane (*Loc. cit.*, p. 36).

le plus savant et le plus célèbre théoricien de l'Italie. Ce dernier a introduit Willaert parmi les interlocuteurs de ses *Ragionamenti musicali*, et rapporte que le duc de Ferrare, Alphonse d'Este, étant venu à Venise en 1562, accompagné de son maître de chapelle François Viola, ancien condisciple de Zarlino, ceux-ci se promenaient sur la place Saint-Marc, lorsqu'ils furent rejoints par le célèbre organiste Claude Merulo, qui sortait de vêpres, et que tous trois se rendirent chez le vieux maître. C'est dans l'entretien qu'ils y eurent que Willaert raconta les événements de sa vie rapportés par Zarlino. Le vieil artiste ne survécut pas longtemps à cette circonstance mémorable, car il mourut le 7 décembre 1562, et eut pour successeur, le 18 octobre suivant, son élève Cyprien de Rore. Willaert conserva pendant toute sa vie un vif amour de sa patrie et fit deux fois le long et pénible voyage de Venise à Bruges pour revoir les membres de sa famille et ses anciens amis. On voit, dans les archives de la chapelle de Saint-Marc, qu'il obtint son premier congé par décret du 31 mars 1542, et le second, par un autre décret du 8 mai 1556. Cette fois, son absence fut de onze mois, et pendant ce temps il fut remplacé à la chapelle par son élève *Marc-Antoine De Alvise*. Dans ses dernières années, il avait formé le projet de retourner à Bruges, et d'y terminer sa glorieuse carrière. Un de ses amis lui adressa à ce sujet un poëme dans lequel il le pressait de renoncer à cette folie (*pazzia*), et lui rappelait tous les motifs qui devaient le déterminer à laisser ses cendres à Venise, théâtre de sa gloire. Dans les cinq dernières années de sa vie, il souffrit presque constamment de la goutte et ne put plus vaquer à ses fonctions de maître de chapelle de Saint-Marc. Dans les dix années qui précédèrent sa mort, il fit sept testaments par lesquels il divisait sa succession de diverses manières. Par le dernier, il laissait une partie de ses biens à sa femme, Susanne, lui conseillant de réaliser son avoir en argent, et d'aller vivre tranquillement à Bruges, comme lui-même avait désiré le faire. Il laissait des legs à son neveu *Louis Haront*, fils de sa sœur *Jeannette*, qui avait vécu avec lui pendant plusieurs années ; à son frère *Georges*, qui alors se trouvait à Rome; enfin, il laissait aux fils de plusieurs de ses sœurs les biens qu'il possédait en Flandre. Son cher élève Zarlino et plusieurs chanteurs de la chapelle ducale, entre autres *Marc-Antoine Cavazzon*, *Pierre Gaetan*, et *Jean le Flamand*, tous élèves de sa fameuse école de chant, n'étaient pas oubliés dans ce testament. Willaert était de petite taille et de peu d'apparence. Son portrait a été gravé sur bois en tête du recueil de ses compositions intitulé *Musica nova*.

Adrien Willaert fut, comme la plupart des maîtres son temps, plus habile dans l'art d'écrire qu'homme de génie et inventeur de mélodies ; cependant on trouve quelques madrigaux dans sa *Musica nova* qui ne sont dépourvus ni de douceur ni d'élégance. On ne peut nier que Willaert ait été digne de la réputation de savant maître que lui a faite son élève Zarlino ; mais je ne puis le mettre sur la même ligne que ses compatriotes et contemporains Nicolas Gombert et Clément non *papa*, lesquels furent, pour leur temps, des artistes de génie. Son style a de la sécheresse dans la plus grande partie de ses ouvrages. Il écrit avec pureté et a des recherches habiles dans l'agencement des parties ; mais on y aperçoit toujours l'effort du travail. Mes recherches à Venise pour retrouver quelques fragments de ces compositions ont été infructueuses ; ce que les archives de Saint-Marc renfermaient d'intéressant en monuments de ce genre, a disparu sans retour.

Les œuvres de Willaert parvenues à ma connaissance sont : 1° *Famosissimi Adriani Willaert, chori divi Marci illustrissimæ reipubl. Venetiorum Magistri, Musica quatuor vocum (quæ vulgo motectæ nuncupatur) liber primus ; noviter omni studio ac diligentia in lucem edita*. Venetiis, *per Brandinum et Octavianum Scotum*, 1539, in-fol. Une deuxième édition a été publiée chez Gardane, à Venise, en 1545, in-4° obl. 2° *Il primo Libro de motetti a sei di Messer Adriano Willaert con alcuni di diversi*, in Venezia, appresso Ant. Gardane, 1542, in-4°. 3° *Adriani Willaert Musica quatuor vocum (motecta vulgo appellant) nunc denuo summa diligentia recognita ac in lucem excussa, lib. II*. Venetiis apud Ant. Gardane, 1545, in-4°. Il y a une édition antérieure de ce recueil. On trouve à la Bibliothèque royale de Munich une édition des deux premiers livres de Motets à quatre voix de Willaert, sans date et sans nom de lieu. 4° *Canzone villanesche alla napolitana di Messer Adriano Wigliaret* (sic) *a quattro voci, con la canzone di Ruzante, et con la giunta di alcune canzoni villanesche a la napolitana di Francesco Silvestrino detto Chequin, et di Francesco Corteccia. Libro primo a 4 voci*. In Venezia, appresso Ant. Gardane, 1545, in-4°. Il a paru

une deuxième édition de ce recueil, à Venise, chez Jérôme Scotto, en 1548, in-4°. 4° (bis). *Libro primo de Madrigali a cinque voci di Adriano Willaerth* (sic). *Venetiis, apud Geronimum Scotum*, 1548, in-4° obl. 5° *Fantasie o Ricercari d'all' eccellentiss. Adr. Vuigliart e Cipr. Rore, suo discepolo a 4 e 5 voci.* Venezia, ap. Ant. Gardane, 1549, in-4°. Une autre édition du même ouvrage a été publiée par le même éditeur en 1559. On trouve dans ce recueil quelques pièces de Cyprien de Rore, d'Antoine Barges, et de *Jeronimo* de Bologne. 6° *Psalmi Vespertini omnium dierum festorum per annum quatuor usque octo vocum, auct. Adr. Willaert et Jachetto.* Venetiis, apud Ant. Gardane, 1550, in-fol. La deuxième édition a paru chez le même en 1557, in-4°. Une troisième édition a été publiée dans la même ville, en 1565, in-4°. 7° *Madrigali di Verdelot a sei, insieme altri Madrigali di Adr. Willaert et di diversi autori novamente con nova giunta ristampati,* in Venezia appresso di Antonio Gardane, 1561, in-4°. On voit par ce titre qu'il y a eu une édition antérieure de ce recueil. 7° (bis). *Adriani Willaert Motecta quatuor, quinque, sex et septem vocum nunc primum in lucem edita. Lib. I et II. Lovanii, apud Petrum Phalesium*, 1561, in-4° obl. 8° *Dell' unico Adr. Vigliart hymni a quattro voci,* Venise, Gardane, 1550, in-4°. 9° *Musica nova di Adriano Willaert all' illustrissimo et eccellentissimo signor il signor Donno Alfonso d'Este, principe di Ferrara.* In Venetia, appresso di Antonio Gardane, 1559, in-4°. Ce recueil, dont François Viola a été l'éditeur, contient trente-trois motets et vingt-cinq madrigaux à quatre, cinq, six et sept voix. 10° *Di Adriano Willaert sacri et santi Salmi che si cantano a vespro et compietà, con li suoi hymni, responsori et Benedicamus, a un choro et a quattro voci; con la gionta di doi* (sic) *Magnificat. Venetia, appresso li figliuoli d'Antonio Gardano*, 1571, in-4° obl. 11° *Musica a tre voci di Adriano Vigliar* (sic), *Cipriano Rore, Archadelt, Jhan Gero et alteri* (sic), *cioè Costantio Festa, Francisco Pertinaro. Vincenzo Ferro, Giachet Berchem, Baldassaro Ferro, Vincenzo Ruffo, Giovan. Nasco, Olivier, Lupachino; Libro primo. Venetia, appresso Girolamo Scotto*, 1566, in-4°. Le motet *Verbum bonum et suave*, à cinq voix, de Willaert, a été publié dans le quatrième livre de la collection de motets dits *de la Corona*, imprimé par Octave Petrucci, à Fossombrone, en 1519, in-4°. On le trouve aussi dans le huitième livre de la collection de motets à quatre, cinq et six voix, imprimée à Paris, par Pierre Attaignant, 1534, in-4° oblong, gothique. Le septième livre de cette collection (Paris, 1533, in-4°) contient aussi le motet à cinq voix de Willaert *Ecce veniet;* le huitième, les motets *Beata viscera* et *Hæc clara,* du même auteur; enfin, le onzième, le motet *Videns Dominus.* Quelques motets de Willaert ont été insérés dans la collection publiée par Salblinger à Augsbourg, en 1545, et son *Pater noster,* à quatre voix, se trouve dans le recueil intitulé *Fior de Motetti*, lib. I, Venise, 1539, in 4°. On trouve aussi des compositions de Willaert dans les recueils intitulés : 1° Finck (Henrici) *Schœne auserlesene Lieder, sammt andern neuen Liedern von der fürnehmsten dieser Kunstgesetzt, von 4 Stimmen. Nurnberg, Hier. Formschneider*, 1536, in-8° obl. 2° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum; Noribergae, arte Hieronymi Graphæi*, 1537, in-4° obl. 3° *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimæ, quas vulgo Modetas* (sic) *vocant a præstantissimis musicis compositæ, jam primum typis excusæ. Norimbergæ apud Joh. Petreium* 1538, petit in-4°. 4° *Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in harmonia quatuor et quinque vocum redactorum.* Ibid., 1538, in-4°. 5° *Cantiones quinque vocum selectissimæ a primariis Germaniæ inferioris, Galliæ et Italiæ musici magistris editæ. Argentorati, per Petrum Schœffer*, 1539, in-4° obl. 6° *Motetti de la Simia.* Collection imprimée à Ferrare en 1539, par Jean de Bulgat, Henri de Campis et Antoine Hucher. On y trouve de beaux motets de Willaert et d'autres musiciens belges. 7° *Selectissimæ necnon familiarissimæ cantiones ultra centum* etc., *a sex usque ad duas voces, Augustæ Vindelicorum*, Melchior Kriesstein, 1540. On y trouve des motets et des chansons de Willaert. 8° *Verdelot tutti li Madrigali del primo e secondo libro a 4 voci, con la gionta di altri madrigali del medesimo autore. Aggiuntovi ancora altri Madrigali composti da Messer Adriano* etc. *Venetia, app. Ant. Gardane*, 1541. 9° *Motecta trium vocum a pluribus authoribus composita, quorum nomina sunt Jachetus, Morales hispanus, Constantius Festa, Adrianus Wilgliardus. Venetiis, apud Ant. Gardanum*, 1543, petit in-4° obl. 10° Le troisième livre de motets à quatre voix, et les deuxième et troisième livres à cinq voix, publiés à Lyon par Jacques Moderne, depuis 1532 jusqu'en 1539,

renferment des compositions de Willaert. 11° On trouve des chansons françaises de cet artiste, à quatre, cinq et six parties, dans les quatrième, cinquième et sixième livres de chansons de cette espèce publiés à Anvers, par Tylman Susato, depuis 1543 jusqu'en 1550. 12° Il y a aussi des chansons de Willaert dans le *Recueil des fleurs produites de la divine musique à trois parties par Clément non papa, Thomas Crequillon et autres excellents musiciens. Lovain, de l'imprimerie de Pierre Phalèse, l'an* 1569. Un volume manuscrit (du seizième siècle, n° 3), de la bibliothèque de Cambrai, contient la messe à quatre voix *Quæramus cum pastoribus*, de Willaert, et le beau manuscrit n° 124 de la même bibliothèque renferme deux autres messes (*Gaude barbara* et *Christus resurgens*), le motet *Da pacem Domine*, et deux chansons françaises sur le thème *Mon petit cuer n'est pas à moi*, tous à quatre voix, de la composition de Willaert. La collection d'ancienne musique en partition, connue sous le nom d'*Eler*, qui se trouve à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, contient deux motets à quatre voix, et vingt et une chansons françaises à cinq et à six voix, du même auteur.

WILLARD (N.-Auguste), capitaine dans l'armée anglaise de l'Inde, a vécu longtemps dans cette contrée asiatique. Il est auteur d'un livre intitulé *A Treatise on the Music of Hindustan, comprising a detail of the ancient theory and modern practice* (Traité sur la musique de l'Indoustan, renfermant des remarques sur l'ancienne théorie et la pratique moderne). Calcutta, 1834, in-8° de 117 pages, avec une planche double pour les signes du rhythme. Cet ouvrage est superficiel.

WILLENT (Jean-Baptiste-Joseph), virtuose sur le basson et compositeur, est né à Douai, le 8 décembre 1809. A l'âge de onze ans il entra comme élève à l'académie de musique de cette ville, y apprit le solfége et se livra à l'étude du basson, sous la direction de Lecomte, professeur et directeur de cette académie. Ses progrès furent rapides, et les premiers prix des concours lui furent décernés pendant les cinq années qu'il passa dans cette école, ainsi que la médaille d'honneur qui lui fut accordée en 1825, comme prix d'excellence. Arrivé à Paris dans la même année, il entra au Conservatoire le 12 octobre, y devint élève de son compatriote Delcambre, et montra une si grande supériorité dans le concours de 1826, que le premier prix de basson lui fut décerné dans la même année. D'abord admis au cours d'harmonie et de composition de MM. Seuriot et Jelensperger, répétiteurs de Reicha, puis devenu élève de l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens*, pour le contrepoint et la fugue, il acquit ainsi des connaissances solides dans l'art d'écrire. En 1830, Cherubini l'admit dans la classe de composition de Berton, et le 1er mai 1833, ses études furent terminées. Appelé à Londres à l'âge de dix-huit ans pour tenir l'emploi de premier basson au théâtre du Roi, il entra ensuite à l'orchestre de l'Opéra italien de Paris, en la même qualité, et y resta pendant trois années, développant chaque jour, par l'étude et par ses relations avec le clarinettiste et bassoniste Berr, son talent qui était déjà au premier rang à cette époque. Appelé à New-York en 1834, il y épousa la fille du célèbre professeur de chant Bordogni, attachée au théâtre de cette ville en qualité de cantatrice. Pendant sept ans, tous deux ont parcouru l'Angleterre, la France, l'Amérique septentrionale, la plus grande partie de l'Italie, la Hollande et la Belgique. Partout ces deux artistes se sont fait entendre avec succès. Le plus beau son, une justesse parfaite d'intonation, un style élégant, une manière de chanter large et pure, enfin une grande précision dans l'exécution des traits rapides, telles sont les qualités qui constituaient le talent parfait de Willent. Après la mort de Bocint, professeur de basson au Conservatoire de Bruxelles, et premier basson du théâtre de cette ville, Willent fut appelé pour le remplacer dans ces deux emplois. En 1848, il donna sa démission de professeur au Conservatoire de Bruxelles et entra comme professeur de basson au Conservatoire de Paris, où il succédait à Barizel, par arrêté du 5 décembre de la même année. Il mourut dans cette position le 11 mai 1852, à l'âge de quarante ans et quelques mois. Comme compositeur, Willent s'est fait remarquer par des mélodies gracieuses, du goût, une harmonie pure et l'instinct des effets de l'instrumentation. On a gravé de sa composition, à Paris : 1° Quatre fantaisies pour basson et orchestre ou piano. 2° Symphonie concertante pour clarinette et basson. 3° Duo pour hautbois et basson. 4° Méthode complète pour basson. Paris, Troupenas. Il a fait représenter au théâtre royal de Bruxelles, le 13 avril 1844, *le Moine*, opéra-comique en un acte.

WILLICH (Jodocus). Lipenius cite, sous ce nom (*in Biblioth. Philos.*, p. 978) un traité élémentaire de musique intitulé : *Introductio in artem musicam*, Wesel, 1613, in-8°.

WILLING (Jean-Louis), organiste à Nordhausen, né à Kühndorf, le 2 mai 1755, apprit les éléments de la musique dans l'école de Meiningen, puis devint élève de l'excellent organiste Rembt, et acquit, sous sa direction, un talent très-estimable. Il mourut à Nordhausen dans les derniers jours de septembre 1805. On a gravé de sa composition : 1° Airs et chansons pour le clavecin, 1786. 2° Trois sonates pour clavecin et violon, 1787. 3° Trois *idem*, 1788. 4° Trois sonates faciles pour clavecin, Dresde, 1789. 5° Trois *idem*, 1790. 6° Premier et deuxième recueils de pièces pour le clavecin et le chant, Rinteln, 1791-1794. 7° Concerto pour violoncelle et orchestre, op. 8, Brunswick, 1797. 8° Concerto pour violon et orchestre, op. 11, *ibid.* 9° Sonates pour violoncelle et basse, op. 9. 10° Six duos faciles pour 2 violons, op. 15, Dessau, Tuch, 1801. 11° Variations pour le piano sur l'air allemand : *Mein lieber Augustin*, op. 20.

WILLMAN (Samuel-David), organiste de la cathédrale de Berlin, fut nommé d'abord organiste de l'église neuve de cette ville, en 1780, et obtint, dix ans après, l'orgue de la cathédrale. Il est mort à Berlin le 23 février 1813. Il a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour piano, flûte, violon et basse, Berlin, 1789. 2° Trois solos pour flûte avec accompagnement de basse, *ibid.*, 1796. 3° Six duos pour 2 flûtes, *ibid.*, 1797. 4° 6 duos pour deux violons, Oranienbourg, Werkmeister, 1804. Willmann a laissé en manuscrit un oratorio à plusieurs voix et orchestre, qui fut exécuté à Berlin le 20 octobre 1805.

WILLMERS (Henri-Rodolphe), pianiste et compositeur, est né le 31 octobre 1821, à Berlin, suivant la notice de M. De Ledebur (1), ou à Copenhague, d'après le Lexique universel de musique de M. Edouard Bernsdorf (2). Dirigé dans ses études de piano par Hummel, il fit sous sa direction de rapides progrès à Weimar. En 1836, il alla étudier la composition chez Frédéric Schneider, maître de chapelle à Dessau, et passa deux années près de ce maître; puis il visita le nord de l'Allemagne, la Suède, la Norwége, et enfin retourna en Danemark. Dans un nouveau voyage qu'il a fait en Allemagne pendant l'année 1840, il s'est fait applaudir comme virtuose. Artiste laborieux, il a beaucoup écrit pour son instrument. Parmi ses compositions, qui sont au nombre d'environ 120 œuvres, on remarque une grande sonate pour piano et violon, op. 11, Hambourg, Schuberth; 6 études pour piano seul, op. 1, Leipsick, Hofmeister; plusieurs grandes fantaisies sur des thèmes d'opéras; des variations *idem;* des caprices; des polkas et des tarentelles; des pièces de genre, etc.

(1) *Tonkünstler Lexicon Berlin's*, p. 648.

(2) *Univers. Lexicon der Tonkunst*, t. III, p. 880.

WILMS (J.-W.), directeur de musique à Amsterdam, né en 1771, se fit remarquer dans sa jeunesse comme virtuose sur le piano et sur la flûte, et publia beaucoup de compositions instrumentales et vocales, parmi lesquelles on remarque : 1° Grande sonate pour piano, Amsterdam, 1795. 2° Concertos pour piano et orchestre, op. 3, Berlin, 1799; op. 11, Leipsick, Kühnel. 3° Concerto pour flûte et orchestre, op. 24, *ibid.* 4° Symphonie à grand orchestre, op. 9, *ibid.* 5° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 25, *ibid.* 6° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 4 et 6, *ibid.* 7° Sonate pour piano et violon, op. 11.

WILPHLINGSEDER (Ambroise), *cantor* à l'église Saint-Sebald de Nuremberg, né à Braunau, en Bavière, dans la première moitié du seizième siècle, est vraisemblablement le même que Walther appelle *Wilfflings*, dans son Lexique de musique. Il mourut à Nuremberg, le 31 décembre 1563. On a de lui un traité des éléments de la musique, intitulé : *Erotemata Musices practicæ continentia præcipuas ejus artis præceptiones*, Norimbergæ, 1563, in-8°. Une deuxième édition de ce bon ouvrage a été publiée à Nuremberg, en 1583, in-12. Dans la même année, parut une traduction allemande de ce livre, sous ce titre : *Teutsche Musica, der Jugend zu gut gestellt* (Musique allemande, à l'usage de la jeunesse), Nuremberg, in 8° de sept feuilles. D'autres éditions de cette traduction ont été publiées en 1572, en 1574, en 1583 et en 1589, in-8°, toutes à Nuremberg.

WILSING (Daniel-Frédéric-Édouard), professeur de musique et compositeur, à Berlin, né le 21 octobre 1809, à Hœrde, près de Dortmund (Westphalie), reçut de son père, prédicateur en ce lieu, sa première éducation littéraire. Plus tard, il fréquenta le gymnase de Dortmund, puis il entra au séminaire de Soest, où il continua l'étude de la musique, pour laquelle il avait montré d'heureuses dispositions dès son enfance. Sorti du séminaire en 1829, il obtint la place d'organiste à l'église évangélique de Wesel. En 1834, il abandonna cette position et alla se fixer à Berlin. On a de cet artiste un *De profundis* à seize voix en quatre chœurs avec orchestre, dédié au roi de Prusse Frédéric-Guillame IV, publié en grande partition chez Schlesinger, à Berlin, en 1851; ou-

vrage remarquable, qui fait le plus grand honneur à son auteur. Le roi lui a accordé la grande médaille d'or en récompense de ce beau travail. M. Wilsing a publié aussi trois grandes sonates pour le piano, op. 1, Berlin, Bock; Caprice pour le même instrument, op. 7, *ibid.*; Fantaisie à quatre mains, en *fa* dièse mineur, op. 10, *ibid.*, et plusieurs cahiers de *Lieder*.

WILSON (Jean), né à Feversham, dans le comté de Kent, en 1597, fut un des meilleurs joueurs de luth de son temps. Attaché d'abord à la chapelle du roi d'Angleterre, il fut admis ensuite dans sa musique particulière. En 1644, il obtint le grade de docteur en musique à l'Université d'Oxford, et la chaire de professeur de musique lui fut confiée au collége de Baliol, en 1656. Après la restauration, Charles II lui rendit ses emplois dans la chapelle et dans sa musique de chambre. Wilson mourut à Londres en 1673, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. On a publié de sa composition : 1° *Psalterium Carolinum, in verses, etc., set to Musik for three voices and an organ or theorbo* (Psautier de Charles Ier, ou dévotions de Sa Majesté sacrée dans sa prison et dans ses souffrances, mises en vers et en musique à trois voix et orgue ou théorbe), Londres, 1657. 2° Airs et ballades à voix seule ou à trois voix, Oxford, 1660. 3° Airs à voix seule avec accompagnement de théorbe ou basse de viole, imprimés dans une collection intitulée : *Select airs and dialogues*, Londres, 1653. 4° *Divine services and anthems* (Services divins et antiennes), Oxford, 1663. Toutes ces productions sont assez mal écrites et de peu de valeur.

WILSON (Marmaduke-Charles), né à Londres en 1796, a eu pour premier maître de musique Guillaume Beale. A l'âge de neuf ans, il se fit entendre au concert de Hannover-Square, et obtint des applaudissements unanimes. Samuel Wesley, présent à cette séance, fut si satisfait de l'exécution du jeune virtuose, qu'il offrit d'achever son éducation musicale, proposition qui fut acceptée avec reconnaissance. Pendant que Wilson fut placé sous la direction de ce maître, il joua plusieurs fois en public, et toujours avec succès. Depuis 1815 il s'est livré à la composition et à l'enseignement. Parmi ses productions, qui ont été publiées chez Clementi, on remarque : 1° Rondeau pour piano seul. 2° Duo pour harpe et piano, op. 2. 3° Sonate pour piano seul, op. 6. 4° Beaucoup de ballades et de chansons anglaises.

WINCKLER (Théophile-Frédéric), ancien employé au cabinet des antiquités de la Bibliothèque royale de Paris, né à Strasbourg, en 1771, mourut subitement, le 26 février 1807. Il fut un des rédacteurs du *Magasin encyclopédique*, et y fit insérer une *Notice biographique sur Jean-Chrysostome-Wolfgang-Théophile Mozart*, dont il a été tiré des exemplaires séparés, Paris, 1801, in-8°.

WINKEL (Diederich ou Thierry-Nicolas), mécanicien de génie, né en Hollande vers 1780, et fixé à Amsterdam, se livra d'abord à la construction de machines pour le tissage des étoffes. Plus tard il appliqua ses talents à la construction des orgues mécaniques et d'autres instruments. Un autre facteur d'instruments, nommé Leib, avait entrepris de perfectionner ces orgues; mais sa mort prématurée ne lui avait pas permis de réaliser toutes ses vues : Winkel atteignit le but qu'il s'était proposé, et parvint à donner à ces instruments un effet très-satisfaisant pour les oreilles les plus délicates. De là vient que lorsque Maelzel arriva à Amsterdam en 1815 avec son *Panharmonicon*, cette ingénieuse machine, bien que très-remarquable par l'imitation de certains instruments et par son harmonie générale, ne produisit pas autant d'effet qu'à Paris et dans d'autres grandes villes. Winkel communiqua alors à Maelzel l'invention qu'il venait de faire du métronome, que celui-ci s'est attribué et qui est connu sous son nom. Le n° 25 de la *Gazette musicale* de Leipsick (année 1817) ayant donné une analyse du métronome comme d'une découverte de Maelzel, Winkel réclama la priorité d'invention dans les journaux, et accusa de plagiat le mécanicien de Vienne. L'affaire avait trop d'éclat pour que Maelzel pût garder le silence; il se rendit à Amsterdam, et il fut convenu entre les adversaires qu'ils s'en rapporteraient à la conclusion d'arbitres. Les juges furent choisis parmi les membres de la classe des sciences et de celle des beaux-arts de l'Institut du royaume des Pays-Bas. M. Devoss Willems, qui fut au nombre des arbitres, m'a écrit à ce sujet en 1833 une longue lettre, dans laquelle il expose toute l'affaire. Le résultat de l'interrogatoire des parties, des témoins, et de la production des pièces authentiques, fut qu'à Winkel appartenait l'invention de tout le mécanisme, particulièrement le trait de génie du déplacement du centre de gravité sur un court balancier, par lequel le long pendule libre est avantageusement remplacé, ainsi que l'échappement qui donne le sentiment de chaque vibration, quel que soit le mouvement. La part

de Maelzel consistait dans la détermination des degrés de l'échelle des mouvements appliqués aux divers degrés de vitesse de la machine. Toutefois la décision des arbitres n'empêcha pas Maelzel de recueillir tous les bénéfices de l'invention, et de vendre des milliers de métronomes dans toute l'Europe, ainsi qu'en Amérique, tandis que le pauvre Winkel n'obtint aucun dédommagement pour son travail. Mais déjà il était préoccupé d'une invention beaucoup plus extraordinaire, dont il espérait d'heureux résultats, et qui n'en eut pas d'autre que l'illustration de son nom. Il avait trouvé autrefois un moyen de produire dans les étoffes des dessins variés à l'infini dans les détails, sans s'écarter d'une certaine régularité dans l'ensemble. L'idée lui vint un jour d'appliquer ce procédé à un instrument de musique, et dans l'année 1821 il réalisa cette pensée audacieuse dans l'orgue auquel il donna le nom de *Componium*. Cet instrument merveilleux a été entendu à Paris dans le pavillon de la rue de l'Échiquier. L'orgue en lui-même était excellent, et Winkel y avait réuni tous les effets de ses anciens instruments à cylindres du genre du *Panharmonicon* de Maelzel (V. Maelzel); mais ce qui en faisait un objet digne d'admiration pour les connaisseurs, c'est que le *Componium* était doué de la faculté d'improviser des variations toujours nouvelles, d'un effet souvent très-heureux et toujours correct, sur un thème donné. Il suffisait de noter sur des cylindres divisés par tranches, le thème et quelques variations convenablement disposées d'après un système analogue à ceux que Kirnberger, Mozart, Fiedler, Calegari et d'autres ont imaginés pour composer de la musique par des jeux de dez, de cartes, de domino, etc. On mettait en mouvement un mécanisme d'une conception complétement nouvelle qui faisait agir les cylindres et les registres d'une manière si imprévue et avec des combinaisons si multipliées, que Biot et Catel, membres de l'Institut de France, admis à examiner l'instrument sous le sceau du secret, firent un rapport dans lequel il est dit que des milliers d'années pourraient se passer sans que la même variation se produisît exactement. Un des morceaux sur lesquels le *Componium* s'exerçait chaque jour était *la Marche d'Alexandre* avec les variations de Moschelès; mais de ces variations il ne restait que quelques traits brillants qui se combinaient avec une si prodigieuse variété non-seulement dans la musique en elle-même, mais dans les alliances imprévues de sonorité, qu'il semblait toujours qu'on entendait des choses nouvelles.

Quelque merveilleux que fût cet instrument, dit M. Hamel (1), il n'excita l'admiration que d'un petit nombre de mécaniciens, qui ne purent en découvrir le mystère. La rétribution qu'on payait pour l'entendre fut loin d'égaler la dépense qui avait été faite pour sa construction. Les personnes qui avaient aidé Winkel de leurs deniers dans l'espoir d'en tirer profit, voulurent être remboursées de leurs avances, et firent saisir le *Componium* pour le mettre en vente; mais on ne trouva pas d'acheteur qui voulût accepter les conditions des avides créanciers. L'instrument fut démonté et jeté, dans un pavillon près de la barrière du Trône, où il resta pendant plusieurs années exposé à la poussière et à l'humidité. Les cylindres disjoints et pourris par le bout qui touchait le sol, les tuyaux décollés, l'admirable mécanisme d'horlogerie entièrement oxydé, ne présentaient plus qu'un amas de débris, lorsqu'un amateur (M. Mathieu) acheta l'instrument en cet état de destruction pour la somme de 2,000 francs, et fit des dépenses considérables pour le rétablir et même pour l'augmenter. On assure que le *Componium* est maintenant rendu à sa beauté primitive. Malheureusement, le chagrin qu'avait éprouvé l'inventeur, déçu de toutes ses espérances, abrégea ses jours. Winkel mourut à Amsterdam le 28 septembre 1826, oublié comme s'il n'eût été qu'un homme ordinaire.

WINKEL (Thérèse-Émilie-Henriette DE), virtuose sur la harpe, et professeur de cet instrument, à Dresde, est née à Weissenfels le 20 décembre 1784. Elle a fait insérer dans le 30e volume de la *Gazette musicale* de Leipsick (p. 65-71) des observations sur la harpe à double mouvement. Madame de Winkel est auteur de trois sonates pour harpe et violon; Dresde, Arnold. Elle vivait encore à Dresde en 1850, lorsque j'ai visité cette ville pour la seconde fois.

WINKELMEYER (C.), professeur de musique à Manheim, est auteur d'un manuel des principes de musique, d'après les méthodes de Natorp et de Nægeli, intitulé : *Neuer Katechismus über den Unterricht im Gesænge*, etc., Manheim, Lœffler, 1821, in-8° de 51 pages. On a aussi de cet artiste : *Sérénade pour deux cors, deux trompettes et trombone*, Mayence, Schott; Rondo pour piano et violon, op. 4, Offenbach, André, et des danses pour le piano.

(1) *Manuel du Facteur d'orgues*, t. III.

WINKHLER (Charles-Ange DE), virtuose sur le piano, professeur de cet instrument et compositeur, naquit en Hongrie, dans les premières années du dix-neuvième siècle, et vécut à Pesth, où il est mort le 15 décembre 1845. Le nombre de ses productions est considérable, et la plupart se distinguent par un sentiment élevé de l'art. Les plus importantes de ces productions sont celles-ci : 1° Sextuor pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 44, Vienne, Haslinger. 2° Variations brillantes pour piano et orchestre, op. 19, Vienne, Leidesdorf ; op. 23, Vienne, Mechetti ; op. 30, Vienne, Leidesdorf ; op. 43, Vienne, Diabelli. 3° Grand rondeau polonais pour piano et orchestre, op. 41, Pesth, Grimm. 4° Quelques morceaux pour piano à quatre mains. 5° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 3, Vienne, Haslinger. 6° Grand trio pour piano, flûte et alto, op. 15. Vienne, Mechetti. 7° Rondeaux brillants pour piano avec accompagnement de quatuor, op. 12, *ibid.* ; op. 17, Pesth, Hartleben. 8° Variations *idem*, sur la marche d'*Otello*, Vienne, Mechetti. 9° Grande sonate pour piano et violoncelle, *ibid.* 10° Sonate pour piano à quatre mains, op. 22, Pesth, Lichtl. 11° Beaucoup de rondeaux et de variations pour piano seul.

WINKLER (Jean-Henri), professeur de philosophie et de physique à Leipsick, mourut dans cette ville le 18 mai 1770. Il est auteur d'une dissertation intitulée : *Tentamen circa soni celeritatem per aerem atmosphericum*, Leipsick, 1763, in-4°. On a aussi de ce savant une dissertation intitulée : *De ratione audiendi per dentes*, *Lipsiæ*, 1758, in-4°.

WINNEBERGER (Paul-Antoine), compositeur et violoncelliste du théâtre français de Hambourg, naquit à Morgentheim, en 1758, et mourut le 8 février 1821. Il a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, Offenbach, André, 1800. 2° Concertos pour violoncelle et orchestre, numéros 1 et 2, Mayence, Schott. 3° Trois sonates pour piano, flûte et violoncelle, op. 7, Hambourg, Bœhme. 4° Sonates faciles pour piano à quatre mains, en quatre suites, Hambourg, Cranz. 5° Exercices et pièces faciles pour le piano, *ibid.* 6° Variations pour le même instrument, *ibid.*

WINNIGSTETEN (Élie), facteur d'orgues du seizième siècle, a construit à Halberstadt un instrument de vingt-sept registres, dont on trouve la disposition dans le livre de Prætorius intitulé : *Syntagma musicum* (t. II, p. 181).

WINSLOW (Jacques-Chrétien), anatomiste, né le 2 avril 1669 à Odensée dans l'île de Fionie, en Danemark, fit ses études dans sa patrie, puis voyagea en Allemagne, en Hollande, et vécut longtemps à Paris, où il fit abjuration de la religion protestante entre les mains de Bossuet, le 8 octobre 1699. Il y publia, en 1732, son grand traité d'anatomie, sous le titre d'*Exposition anatomique du corps humain*. Vers 1740 il se retira à Copenhague, et y mourut en 1760, à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Parmi ses nombreuses dissertations, on remarque celle qui a pour titre : *Dissertatio quid musica in affectus valeat*, Haffniæ, 1742, in-4°.

WINTER (Jean-Adam), directeur du chœur au couvent de Saint-Jean-Baptiste à Volshaven, en Bavière, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Il a publié plusieurs œuvres de musique d'église, dont un seul est connu des biographes ; il a pour titre : *Musikalisches Blumen-Cranzlein*, 12 *geistliche deutsche Arien von einer Singstimme nebst verschiedenen Instrumenten* (Petite couronne de fleurs musicales, ou douze motets allemands à voix seule et divers instruments, op. 3), Augsbourg, 1710.

WINTER (Joachim-Chrétien), né à Helmstædt, le 3 mars 1718, fut *cantor* et directeur de musique à Hanovre, après avoir rempli les mêmes fonctions à Celle. Auteur de plusieurs cantates spirituelles qui sont demeurées en manuscrit, il s'est fait connaître aussi comme écrivain par les ouvrages suivants : 1° *Dissertatio epistolica de musices peritia theologo neque dedecora neque inutili*, Celle, 1749. 2° *Dissertatio epistolica de eo quod sibi invicem debent musica, poetica et rhetorica, artes jucundissimæ*, Hannoveræ, 1764, in-4° de douze pages. 3° *De cura principum et magistratuum piorum instuendo et conservando cantu ecclesiastico, eodemque tam plano quam artificioso*, Hannoveræ, 1772, in-4° de trois feuilles et demie. 4° Dissertation sur sainte Cécile (Dans le Magasin de Hanovre, du 30 juin 1786, numéro 52).

WINTER (Pierre DE), compositeur fécond, maître de chapelle du roi de Bavière, naquit à Manheim, en 1754. Après avoir fait quelques études au gymnase de cette ville, il fut saisi d'un goût si vif pour la musique, qu'il abandonna tout pour se livrer en liberté à la culture de cet art. Dès l'âge de onze ans il était

déjà assez habile violoniste pour que le prince Palatin l'admit dans sa chapelle. Quelques années après, il devint élève de Vogler, et apprit sous sa direction l'harmonie et le contrepoint. Ses premières productions furent des ballets, des concertos pour le violon, et d'autres morceaux de musique instrumentale, où l'on remarquait du talent; mais il fut moins heureux dans ses premiers essais pour l'Opéra. En 1776, il avait été nommé directeur de l'orchestre du théâtre de la cour. La cour électorale du Palatinat ayant été transférée à Munich, en 1778, Winter y suivit le prince avec toute la chapelle. Ce fut là qu'il écrivit ses premiers opéras italiens *Armida*, *Cora e Alonzo*, *Leonardo e Blandine*, et qu'il fit représenter, en 1780, son premier opéra allemand *Hélène et Pâris*, où se trouvait un air accompagné de plusieurs instruments obligés, qui eut un brillant succès. Moins heureux, son *Bellérophon* n'eut que deux représentations. Tous ces ouvrages étaient faibles de mélodie, et l'on n'y remarquait pas le génie dramatique. En 1783, Winter fit un voyage à Vienne pour y faire exécuter quelques-uns de ses grands ouvrages, tels que les cantates de *Henri IV*, *la Mort d'Hector* et *Inès de Castro*: il y fut présenté à Salieri, qui consentit à examiner les partitions de ces ouvrages, et qui lui en fit remarquer les défauts sous les rapports du style vocal, de l'expression dramatique, et de l'absence de simplicité dans l'instrumentation. Les conseils de cet homme habile ne furent pas perdus pour Winter, car dès lors il étudia l'art du chant, et adopta une manière plus large et plus convenable pour l'effet de la scène. De retour à Munich, il y écrivit un beau psaume latin à plusieurs voix avec orchestre, qui lui fit obtenir sa nomination de maître de la chapelle électorale en 1788, après le départ de l'abbé Vogler. Il fut chargé, à la même époque, de la composition de *Circé*, grand opéra qui ne fut cependant pas représenté, par des motifs qui ne sont pas connus.

Après avoir mis en musique, pour le théâtre particulier du comte de Seefeld, l'intermède de Gœthe *Jery et Bately*, ainsi que *Timoteo*, grande cantate italienne, Winter partit pour l'Italie, en 1791. A Naples, il écrivit l'*Antigone*; à Venise, *I Fratelli rivali*, et *Il Sacrifizio di Creta*. De retour à Munich, il y composa la *Psyché*, et *la Tempête*, de Shakespeare. Dès ce moment la réputation de Winter s'étendit dans toute l'Europe, et les administrations de plusieurs grands théâtres voulurent avoir de ses ouvrages. Appelé de nouveau à Vienne, en 1794, il y composa le *Labyrinthe*, qui eut un succès de vogue, et *Das unterbrochene Opferfest* (Le Sacrifice interrompu), devenu célèbre en Allemagne. De Vienne, Winter alla à Prague composer *Ogus, ou le Triomphe du beau sexe*. Après plusieurs années d'absence, il retourna à Munich, et y fit représenter, en 1798, *Marie de Montalban*, considérée à juste titre comme une de ses plus belles productions. Arrivé à Paris au commencement de 1802, il obtint, non sans peine, de l'administration de l'Opéra le poëme de *Tamerlan*, grand ouvrage en trois actes, dont il composa la musique, et qui fut représenté sans succès dans la même année. En 1803, il se rendit à Londres: son séjour dans cette ville se prolongea jusqu'en 1805, et pendant ce temps il composa et fit représenter au théâtre du Roi *Calypso*, *Proserpina*, *Zaira*, et les grands ballets de l'*Éducation d'Achille*, de *Vologèse* et d'*Orphée*, dont la musique a été l'objet de beaucoup d'éloges.

En s'éloignant de Londres, en 1805, Winter retourna à Munich, et y ouvrit une école de chant dans laquelle il forma quelques élèves distingués, entre autres Mlle Sigl, connue plus tard sous le nom de Mme Vespermann. Appelé à Paris en 1806, pour y faire représenter l'opéra de *Castor*, qu'on lui avait demandé précédemment, et qui n'était que la traduction d'un opéra italien représenté à Londres, il ne fut pas plus heureux dans cet ouvrage que dans le *Tamerlan*, et l'on considéra sa musique comme inférieure non-seulement à celle de Rameau, mais même à celle que Candeille avait écrite sur le même poëme. La chute de cet ouvrage parut avoir découragé Winter, car il n'écrivit plus que pour la chapelle du roi de Bavière pendant plusieurs années. A l'occasion de la fête de la Victoire, il fit exécuter à Munich, en 1814, une grande symphonie militaire, intitulée *le Combat*. C'est dans la même année qu'il célébra le cinquantième anniversaire de son entrée au service de la cour: le roi de Bavière lui accorda à cette occasion la décoration de l'ordre du Mérite.

Dix années s'étaient écoulées depuis que Winter avait cessé d'écrire pour le théâtre, lorsqu'il entreprit, en 1816, un voyage en Italie avec son élève Madame Sigl-Vespermann. Arrivé à Milan, il y écrivit *Il Maometto*, opéra sérieux qui fut bien accueilli du public. En 1817, et dans l'année suivante, il donna dans la même ville *I due Valdomiri*, qui fut moins heureux. Cette pièce fut suivie d'*Etelinda*, représentée aussi au théâtre de *la Scala*; puis

Winter alla à Gênes pour y faire jouer *Le Bouffe et le Tailleur*, qui fut aussi joué à Munich, après son retour, en 1820. Cet ouvrage fut le dernier effort de son talent. Quelque temps après, Winter, atteint d'une maladie de langueur, dépérit insensiblement : elle le conduisit au tombeau le 17 octobre 1825.

Winter ne fut point un compositeur de génie ; les formes de sa musique étaient dépourvues de nouveauté : elles ont même plus vieilli que celles des autres compositeurs de son temps ; mais il avait le sentiment de la scène, et l'on remarque dans ses ouvrages un certain caractère de grandeur et de simplicité qui révèlent un talent distingué. Il travaillait avec beaucoup de rapidité et a produit un grand nombre d'ouvrages, parmi lesquels on a distingué particulièrement, *le Labyrinthe*, *le Sacrifice interrompu* et *Marie de Montalban*, qui ont été longtemps au répertoire de tous les théâtres de l'Allemagne. Voici la liste de ses productions : I. Musique d'église. 1° Vingt-deux messes solennelles à 4 voix et orchestre, et une à 2 chœurs. 2° Deux messes pastorales, *idem*. 3° Messe en contrepoint à quatre voix. 4° Deux *Requiem* à quatre voix et orchestre ou orgue. 5° Vingt *Gloria*, idem. 6° Dix-sept *Credo*, idem. 7° Dix-sept *Sanctus* et *Agnus Dei*, idem. 8° Vingt-deux offertoires, *idem*. 9° Vingt-quatre graduels. 10° Neuf psaumes pour vêpres. 11° Un *Magnificat*. 12° Quinze hymnes pour toute l'année. 13° Deux *Salve Regina*. 14° Un *Ave Maria*. 15° Un *Alma Redemptoris*. 16° Deux *Veni Sancte Spiritus*. 17° Sept *Tantum ergo*. 18° Trois *Te Deum*, 19° Trois *Stabat mater*. 20° Une litanie. 21° Trois *Responsoria* pour la semaine sainte. Toute cette musique est en manuscrit dans la bibliothèque de la chapelle du roi de Bavière ; on n'en a publié qu'un des *Requiem*, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Winter a écrit aussi pour le service de l'église réformée : 22° Sept cantates spirituelles, 23° *Stabat mater* allemand à quatre voix et orchestre, gravé en partition, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 24° *Jésus mourant*, oratorio. 25° Vingt-quatre chorals à quatre voix. II. Opéras. 26° *Armida*. 27° *Cora e Alonzo*. 28° *Leonardo e Blandine*. 29° *Hélène et Paris*, opéra allemand en trois actes, 1780. 30° *Bellérophon*, idem, 1782. 31° *Der Bettelstudent* (Le pauvre étudiant), opérette. 32° *Das Hirtenmædchen* (La jeune bergère), idem. 33° *Scherz, List und Rache* (Badinage, finesse et vengeance), *idem*. 34° *Circé*, grand opéra, à Munich, 1788. 35° *Jery et Bately*, intermède, 1790. 36° *Catone in Utica*, à Venise, en 1791. 37° *Antigone*, à Naples, pour la fête du roi, 1791. 38° *Il Sacrifizio di Creta*, à Venise, en 1792. 39° *I Fratelli rivali*, ibid., 1792. La partition pour piano de cet opéra a été gravée à Bonn, chez Simrock. 40° *Psyché*, grand opéra, à Munich, 1793. 41° *Der Sturm* (La Tempête), *ibid*. Cet ouvrage a été gravé en extrait pour le piano à Augsbourg, chez Gombart. 42° Le deuxième acte des *Ruines de Babylone*, suite de *la Flûte enchantée*, à Vienne, 1797. Le premier acte de cet ouvrage avait été composé par Gallus. 43° *Le Labyrinthe*, opéra en un acte, *ibid*., 1794. Ce joli opéra a été gravé en partition pour le piano, à Bonn, chez Simrock, et à Offenbach, chez André. 44° *Das unterbrochene Opferfest* (Le Sacrifice interrompu), *ibid*., 1795, chef-d'œuvre de Winter, dont on a gravé l'ouverture et les scènes principales à grand orchestre, et dont la partition pour piano a été publiée à Leipsick, à Brunswick, à Offenbach, à Bonn, à Heilbronn et à Berlin. 45° *Ogus ou le Triomphe du beau sexe*, à Prague, en 1795, gravé en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 46° *Die Sommerbelustigungen* (Les Amusements de l'été), ballet, à Berlin, 1795. 47° *Die Thomasnacht* (La nuit de Saint-Thomas), opéra en deux actes, à Bayreuth, 1795. 48° *I due Vedovi*, opéra bouffe, à Vienne, 1796. 48° (bis) *Ariana*, grand opéra. 49° *Elisa*, à Vienne, 1797. 50° *Marie de Montalban*, à Munich, 1798, gravé en partition pour le piano. 51° *Tamerlan* grand opéra, à Paris, 1802, gravé en grande partition chez Naderman. 52° *Calypso*, à Londres, 1803, en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 53° *Castor et Polux*, en italien, à Londres, 1803 ; en français, à Paris. 54° *Proserpina*, grand opéra, à Londres, 1804. 55° *Zaira*, ibid., 1805. 56° *L'Éducation d'Achille*, grand ballet, *ibid*., 57° *Vologese*, idem., ibid. 58° *Orphée*, grand ballet avec des chœurs, *ibid*. 59° *Frauenbunt* (Le Lien des femmes), à Munich, 1805. 59° (bis) *Colman*, grand opéra, à Munich, 1809. 59° (ter) *Die Blinden* (Les Aveugles), *ibid*., 1810, joli ouvrage. 60° *Il Maometto*, grand opéra, représenté à Milan, 1817. 61° *I due Valdomiri*, ibid., 1817. 62° *Etelinda*, 1818. 63° *Le Bouffe et le Tailleur*, à Gênes, 1819, à Munich, en 1820. III. Cantates et chants. 64° *Pimmaglione*, cantate. 65° *Piramo e Tisbe*, idem. 66° *Didon abandonnée* (en allemand), *idem*., 67° *Hector* (en allemand), *idem*. 68° *Inès de Castro*, idem. 69° *Henri IV* (en allemand), *idem*. 70° *Bayerische Lustbarkeit* (Réjouis-

sance de la Bavière), *idem*. 71° *Der franz. Lustgarten* (Le Jardin de plaisance français), *idem*. 72° *Les Noces de Figaro* (en allemand) *idem*, 73° *Andromaque*, idem. 74° *Progné et Philomèle*, idem., 75° *Timothée ou la puissance de la musique*, grande cantate d'après le poëme de Dryden, gravée en partition à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Toutes ces cantates sont avec orchestre. 76° *Elysium* (L'Élysée), de Schiller, à quatre voix avec piano, *ibid*. 77° *Ode à l'amitié*, de Schiller, à quatre voix et piano, *ibid*., 78° *Le Triomphe de l'Amour*, de Schiller, *idem*., *ibid*. 79° *La Musique*, à quatre voix et piano, *ibid*. 80° *Le Cor*, idem, ibid. 81° Chants à quatre voix pour les troupes bavaroises, Munich, Falter. 82° Neuf recueils de chants, chansons, petites cantates et romances à voix seule avec piano, Munich, Augsbourg, Leipsick et Bonn. IV. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 83° *Le Combat*, grande symphonie avec chœur, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 84°. Trois symphonies à grand orchestre op. 1, Offenbach, André. 85° Trois *idem*, op. 2, *ibid*. 86° Trois *idem*, op. 3, *ibid*. 87° Ouvertures à grand orchestre du *Bouffe et le Tailleur*, Mayence, Schott; de *Calypso*, de *Castor et Pollux*, de *Colman*, de *Mahomet*, de *Proserpine*, du *Jugement de Salomon*, de *Zaïre*, et ouverture séparée, op. 24, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel; de *I Fratelli rivali*, d'*Hélène et Pâris*, du *Labyrinthe*, de *Marie de Montalban*, du *Sacrifice interrompu* et de *Tamerlan*, à Offenbach, chez André. 88° Symphonie concertante pour violon, clarinette, basson et cor avec orchestre, op. 11, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 89° Concertante pour violon, alto, hautbois, clarinette, basson et violoncelle avec orchestre, op. 20, *ibid*. 90° Symphonie concertante pour deux violons (en *mi* mineur), Offenbach, André. 91° Ottetto pour violon, alto, violoncelle, clarinette, basson et deux cors, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 92° Sestetto pour deux violons, deux cors, alto et basse, op. 9, *ibid*. 93° Settetto pour deux violons, deux cors, clarinette, alto et basse, op. 10, *ibid*. 94° Settetto pour deux violons, alto, basse, hautbois et deux cors, Paris, Naderman. 95° Deux quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, *ibid*. 96° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2, *ibid*. 97° Trois *idem*, op. 3, *ibid*. 98° Concerto pour clarinette (en *mi* bémol), Paris, Sieber. 99° Concertino pour basson, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 100° Plusieurs concertos pour violon, hautbois et autres instruments, en manuscrit.

Winter s'est fait connaître aussi comme écrivain didactique par une bonne méthode de chant devenue classique : cet ouvrage a pour titre : *Vollstændige Singschule* (Méthode complète de chant), divisée en trois parties, Mayence, Schott.

WINTERBURGER (JEAN), le plus ancien imprimeur de Vienne, naquit vers le milieu du quinzième siècle, à Winterburg, dont il prit le nom. Il établit dans la capitale d'Autriche une imprimerie dont il grava lui-même les caractères. Les premiers ouvrages sortis de ses presses sont de 1490 environ. C'est lui qui a imprimé la première édition du petit traité de musique de Simon de Quercu, intitulé : *Opusculum musices*, etc. (*voy*. de Quercu). On lui doit aussi un très-bel antiphonaire intitulé : *Antiphonarius ad rectum consuetumque cantandi ritum*; Vienne, 1519, in-fol. C'est le dernier ouvrage imprimé par lui.

WINTERFELD (CHARLES-GEORGES-AUGUSTE **VIVIGENS DE**), descendant du lieutenant général de ce nom qui s'illustra sous le règne de Frédéric II, roi de Prusse, est né à Berlin le 28 janvier 1784. Ses premières études se firent à l'école de Hartung; il les continua au *Græn Kloster* (Cloître vert) de Berlin, et alla suivre les cours de droit à l'université de Halle, en 1803. En 1806 il reçut sa nomination de juge instructeur du tribunal civil de Berlin, et en 1811, il fut nommé assesseur du conseil d'État. Les premières leçons de musique lui furent données, dans sa jeunesse, par un professeur de musique nommé Schaaf. En 1809, il entra dans l'Académie de chant dirigée par Zelter ; il en fut membre jusqu'en 1816, époque où il fut envoyé à Breslau en qualité de conseiller du tribunal supérieur (cour d'appel) de la Silésie. Après en avoir rempli les fonctions pendant vingt ans, il fut nommé conseiller honoraire le 2 juin 1836 et retourna à Berlin, où il eut une place de conseiller de la cour supérieure. Pensionné en 1847, il mourut d'apoplexie le 2 février 1852. Amateur passionné de musique, de Winterfeld était allé recueillir des documents pour l'histoire de cet art en Italie, dans l'année 1812, et y avait fait un long séjour. A Breslau, il s'occupa beaucoup de littérature musicale et de musique ancienne. Sa réputation de grand connaisseur dans cet art le fit nommer, en 1818, directeur des Instituts musicaux réunis de la Silésie. Dans l'année suivante, il fonda, avec Raumer, Van der Hagen et Mosewius, une société pour l'exécution de la musique d'église.

M. de Winterfeld a écrit sur l'histoire de cet art en homme instruit et avec beaucoup d'érudition; malheureusement il a rendu la lecture de ses ouvrages fatigante par les détails prolixes dans lesquels il s'égare souvent. On a de lui : 1° *Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst* (Jean Pierluigi de Palestrina. Ses œuvres et leur importance pour l'histoire de la musique), Breslau, 1832, in-8° de 68 pages. Cet ouvrage renferme des remarques sur le livre de Baini (*voy.* ce nom) concernant le même compositeur, et offre des faits et des aperçus qui ne sont pas sans intérêt. 2° *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter,* etc. (Jean Gabrieli et son époque, etc.); Berlin, 1834, 2 volumes de texte in-4°, et un volume de planches de musique in-fol. Cet ouvrage, rempli de recherches curieuses, a pour objet l'histoire de la musique dans l'école de Venise, depuis les temps anciens jusqu'à l'époque de Jean Gabrieli et de ses disciples. On y trouve particulièrement de bons renseignements sur Adrien Willaert et ses élèves; mais la théorie de M. de Winterfeld concernant l'ancienne tonalité et l'introduction de la modulation dans la musique est remplie d'erreurs; les excursions qu'il fait incessamment hors de son sujet rendent la lecture du livre pénible, et nuisent à ce qu'il renferme d'utile. 3° *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhæltniss zur Kunst des Tonsætzes* (Le Chant de l'Église évangélique et sa relation avec l'art de la composition); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1843-1847, 3 volumes in-4°; ouvrage capital concernant la culture du chant choral et de la musique religieuse en Allemagne pendant les seizième et dix-septième siècles, avec un grand nombre de morceaux des plus célèbres musiciens allemands de ces anciens temps, en partition. 4° *Dr. Martin Luther's deutsche geistliche Lieder* (Chants spirituels du docteur Martin Luther); *ibid.*, 1840, gr. in-4°. 5° *Ueber Carl-Christ-Fried. Fasch's geistliche Gesangwerke* (Sur les OEuvres de musique religieuse de Charles-Chrétien-Frédéric Fasch) comme préface des œuvres de ce compositeur; Berlin, Trautwein, 1839, in-4°. 6° *Zur Geschichte der heiligen Tonkunst* (Pour l'histoire de la musique religieuse); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1850. M. de Winterfeld, qui avait réuni une collection précieuse d'ancienne musique et de livres rares de littérature musicale, a laissé, en mourant, à la Bibliothèque royale de Berlin 103 volumes de musique du seizième siècle en partition. Le reste de sa bibliothèque, dont le catalogue forme 785 numéros, a été vendu à l'encan le 15 juin 1857 et jours suivants.

WITHERSPOON (Jean), théologien écossais, né à Yester près d'Édimbourg, fit ses études à l'université de cette ville, et fut mêlé aux querelles religieuses de son pays, dans lesquelles il se distingua par ses talents. Il mourut à Prince-Town, dans l'Amérique du Nord, le 15 novembre 1794. On a de lui un livre *Sur la nature et les effets du théâtre,* qui se trouve dans ses œuvres complètes publiées à Londres, en 1802, par les soins du docteur Rodgers, en 4 vol. in-8°, et dont il a été donné une traduction hollandaise à Utrecht, en 1772.

WITHOF (Jean-Philippe-Laurent), né à Duisbourg le 1er juin 1725, étudia la médecine en Hollande, puis retourna dans sa patrie, en 1750, et y enseigna l'anatomie et la pathologie. Il mourut à Duisbourg, le 3 juillet 1789. Quoique médecin, il cultiva la poésie avec succès. On a de lui une savante dissertation intitulée : *De Castratis commentationes quatuor;* Duisbourg, 1756, in-8°.

WITT (Chrétien-Frédéric), maître de chapelle du duc de Saxe-Gotha, naquit à Altenbourg, où son père était organiste. Après avoir fait ses études musicales à Vienne et à Salzbourg, il obtint en 1713 la place de maître de chapelle à Gotha, vacante par la mort de Mylius; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut au commencement de 1716. Il a publié un très-bon livre choral avec basse continue, intitulé : *Psalmodia sacra;* Gotha, 1715, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil, où l'on trouve une bonne préface, a paru sous ce titre : *Neues Cantional mit dem Generalbass;* Gotha, 1720, in-4°. Witt a laissé en manuscrit : 1° Chaconne (en *sol*), avec 15 variations pour clavecin. 2° Chaconne (en *la* mineur), avec 100 variations, *idem.* 3° Passacaille (en *ré* mineur), avec 21 variations. 4° Trois fugues pour l'orgue. 5° Des chorals variés, *idem.*

WITT (Frédéric), compositeur distingué, naquit en 1771 à Haltenbergstetten dans la Franconie. Dès son enfance, il se livra avec ardeur à l'étude de la musique, particulièrement du violon, sur lequel il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de dix-neuf ans il obtint la place de premier violon de l'excellente chapelle du prince d'OEttingen-Wallerstein. Rosetti, qui dirigeait alors cette chapelle, lui enseigna le contrepoint. Ses premières com-

positions, et surtout un oratorio qu'il écrivit pour le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, et qui fut exécuté à Berlin, le firent connaître avantageusement. Plus tard, il quitta la chapelle du prince pour voyager. En 1802, un oratorio qu'il composa pour la cour de Wurzbourg lui fit obtenir la place de maître de chapelle du prince-évêque de cette ville, et le roi de Bavière le confirma dans cet emploi, dont Witt remplit les fonctions pendant trente-cinq ans. Il est mort à Wurzbourg au commencement de 1837. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Neuf symphonies à grand orchestre; Offenbach, André. 2° Pièces d'harmonie pour instruments à vent; Mayence, Schott. 3° Concerto pour flûte et orchestre, op. 8. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Grand quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 6; *ibid*. 5° Sestetto pour 2 violons, alto, basse, clarinette, cor et basson; Mayence, Schott. 6° *Salut allemand aux Allemands*, à 4 voix, avec accompagnement de piano, *ibid*. Witt a laissé en manuscrit . 7° *La Résurrection de Jésus*, oratorio composé pour la cour de Prusse. 8° *Le Sauveur souffrant*, oratorio composé à Würzbourg en 1802. 9° Plusieurs messes, cantates et autres morceaux de musique d'église. 10° *Palma*, opéra historique représenté à Francfort. 11° *La Femme du pêcheur*, opéra-comique représenté à Würzbourg, en 1806. 12° *Les quatre âges de l'homme*, grande cantate. 13° Une symphonie pour 15 instruments. 14° Plusieurs concertos pour violoncelle, basson, flûte, hautbois, clarinette et cor.

WITT (Théodore), né à Wesel, le 9 novembre 1823, montra d'heureuses dispositions pour la musique dès ses premières années. Il reçut des leçons de piano du directeur du Gymnase, M. Bischoff, et son père, organiste de l'église principale, lui enseigna à jouer de l'orgue. Liszt, se trouvant à Wesel en 1839, s'intéressa au jeune Witt, donna un concert à son bénéfice, et lui fournit ainsi les ressources nécessaires pour se rendre à Berlin, où il arriva en 1841. Il y reçut des leçons d'harmonie et de contrepoint du professeur Dehn, qui fut aussi son guide dans ses premières compositions. Une grave indisposition dont Witt fut atteint, en 1846, lui fit conseiller par les médecins un voyage en Italie : la bonté du roi Frédéric-Guillaume IV vint à son secours dans cette circonstance et lui fournit l'argent nécessaire, en lui donnant la mission de faire des recherches dans les bibliothèques de l'Italie pour l'histoire de la musique. Son séjour se prolongea dans les grandes villes de la Péninsule pendant près de neuf ans. Après avoir publié, à Rome, les hymnes de Palestrina, en partition, il y mourut le 1er décembre 1855, à l'âge de 32 ans. On a publié, de la composition de cet artiste : 1° Six psaumes à trois voix, en partition, op. 1, première partie, Berlin, Schlesinger. 2° Six psaumes à trois voix, deuxième partie; *ibid*. 3° *Agnus Dei* à quatre voix, *a Capella*, op. 7; *ibid*. 4° Cantate de Noël (*Bethlehem Ephrata*), pour un chœur de voix mêlées et voix seules, exécutée à l'Académie de chant de Berlin, le 23 février 1856. 5° *Tantum ergo*, pour trois voix de femmes. 6° Sonate pour piano (en *mi* bémol), op. 6, Manheim, Heckel. 7° Deux recueils de *Lieder* pour voix seule et piano, op. 3 et 4, Berlin, Schlesinger.

WITTASEK (Jean-Népomucène-Auguste), pianiste et compositeur, est né le 20 février 1771, à Horzin, près de Melnick, dans les propriétés du prince de Lobkowitz, en Bohême. Son père, maître d'école de cette localité, lui donna les premières leçons de musique ; puis la princesse de Lobkowitz, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour cet art, le confia aux soins de François Dussek, qui en fit un pianiste habile. Jean Kozeluch, maître de chapelle de la cathédrale de Prague, lui enseigna le contrepoint. Après la mort de ce maître, Wittasek lui succéda. Longtemps après, la place de maître de chapelle de la cour impériale de Vienne, devenue vacante par le décès de Salieri, lui fut offerte; mais le mauvais état de sa santé et son âge avancé ne lui permirent pas de l'accepter. Il est mort à Prague le 7 décembre 1839. Les premières compositions de cet artiste consistèrent en airs de danse qui eurent un succès populaire; plus tard, il a publié de petites pièces pour le piano, à Prague et à Leipsick, et des chansons avec accompagnement de piano. Il a laissé en manuscrit : 1° Trois messes solennelles. 2° Deux *Requiem*, dont un grand. 3° Plusieurs symphonies à grand orchestre. 4° Le mélodrame *David*, représenté au grand théâtre de Prague. 5° Un concerto pour piano et orchestre ; deux concertos pour la harpe; un *idem* pour violon ; un *idem* pour clarinette; un *idem* pour basson. 6° Six sonates pour piano et violon. 7° Six quatuors pour deux violons, alto et basse. 8° Des cantates, des airs et des chœurs.

WITTENBERG (F.-J.), premier violon de la musique du stathouder de Hollande, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait graver de sa composition : 1° Six duos pour deux violons, op. 1, la Haye, 1786. 2° Six trios

pour deux violons et basse, op. 2, *ibid.* 3° Trois concertos pour violon principal et orchestre, op. 3, *ibid.*

WITTGENSTEIN (le prince GEORGES DE), amateur de musique distingué, né en 1786, au château de Berleburg, en Westphalie, mourut à Clèves en 1819. On a gravé de sa composition : 1° Grand quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, op. 1, Mayence, Schott. 2° *A peine au sortir de l'enfance,* romance de *Joseph,* variée pour violoncelle, avec deux violons, alto et basse. Offenbach, André. 3° Thème varié pour clarinette et orchestre, op. 2, Bonn. Simrock. 4° Thème varié pour basson et orchestre, op. 3: *ibid.*

WITTHAUER (JEAN-GEORGES), né à Neustadt, le 19 août 1750, apprit la musique et le clavecin à Erfurt, sous la direction d'Adlung, puis il alla s'établir à Hambourg, en qualité de professeur de musique. En 1791, il quitta cette ville pour aller à Berlin, puis il accepta la place d'organiste de l'église de Saint-Jacques, à Lubeck, où il mourut le 7 mars 1802. Ses œuvres gravées sont celles dont voici les titres : 1° Six sonates pour le clavecin, Hambourg, 1785. 2° Mélange de pièces pour le chant et le clavecin, *ibid.*, 1786. 3° Six sonates pour le clavecin, op. 2, *ibid.*, 1788. 4° Six sonates pour les amateurs, premier recueil, Berlin, 1792. 5° Six *idem,* deuxième recueil, *ibid.*, 1793. Witthauer a donné une cinquième édition de la Méthode de piano de Lœhlein, à Zullichau, en 1791, in-4°.

WITTSTOCK (JEAN), né à Dorpat, dans la Volhynie, était, en 1681, étudiant à l'Université de Wittenberg lorsqu'il y publia une thèse intitulée : *Disputatio physica de sono ejusque ortu, progressu et interitu,* Witebergæ, typis Johannis Willici, 1681, in-4° de vingt-huit pages.

WITZTHUMB (IGNACE), né le 20 juillet 1723, à Baden, près de Vienne, fit ses premières études chez les oratoriens écossais, dans la capitale de l'Autriche, puis fut envoyé à Bruxelles, comme enfant de chœur à la chapelle de l'archiduchesse Marie-Élisabeth, sœur de l'empereur Charles VI, et gouvernante des Pays-Bas. Il acheva ses humanités au Collége des jésuites de cette ville. Pendant la guerre de sept ans, il servit dans un régiment de hussards commandé par le comte de Hadik. De retour à Bruxelles, après la paix de 1748, avec l'archiduc Charles de Lorraine, il entra dans la chapelle de la cour, puis devint chef d'orchestre du théâtre et montra beaucoup de talent dans l'exercice de ces fonctions. Après la mort de Croës, maître de la chapelle des princes, Witzthumb obtint sa place, en 1786. La révolution française le priva de ses emplois et de la pension qui lui avait été accordée par la cour d'Autriche. Sa position ne fut point heureuse dans les dernières années de sa vie. Il mourut à Bruxelles, le 23 mars 1816, à l'âge de quatre-vingt-treize, ans, laissant en manuscrit des symphonies, des messes et des motets qu'il avait composés pour le service de la cour. Un fils de Witzthumb a été timbalier à l'orchestre de Bruxelles.

WLICEK (CHARLES), professeur de violon à Prague et premier violon du Théâtre-National, né dans cette ville en 1794, est auteur d'une méthode de violon, dont le titre, en langue bohème, est *Wyzkaumanda Wygaedrene Tagnosti haust* (Guide pour le violoniste et et pour l'amateur) ; Prague, 1833, gr. in-4° oblong. Il y a une édition allemande de cet ouvrage publiée dans la même année.

WOCZITKA (FRANÇOIS-XAVIER), violoncelliste distingué, naquit à Vienne vers 1730, et entra au service du duc de Mecklenbourg-Schwerin, en 1756, puis passa dans la chapelle de l'électeur de Bavière. Il mourut à Munich, en 1797. On connaît de lui, en manuscrit, des concertos et des sonates pour le violoncelle, qui étaient fort estimés de son temps.

WODICZKA (WENCESLAS), maître de chapelle à Vienne, ou plutôt violoniste et maître de concerts. Sous ce nom, Lustig (*voy.* ce nom), musicien distingué à Amsterdam, a donné la traduction hollandaise d'une méthode pour la viole, qui, suivant le traducteur, aurait été écrite en allemand; mais la traduction seule est connue aujourd'hui. Elle a pour titre : *Korte Instructie voor de viole, in 't hoogduitsch opgesteld en uit dat origineel in't Fransch en Nederduitsch vertaald,* Amsterdam, Olofsen, 1757. Des solos de violon par Wodiczka sont indiqués dans le catalogue de Preston, de Londres. On connaît aussi de lui *Huit sonates pour le violon et la basse, dont il y a quatre pour la flûte traversière, œuvre second; à Paris, chez madame Boyvin et chez le sieur Le Clerc;* in-4° obl. (sans date.)

WOELFFL (JOSEPH), pianiste célèbre et compositeur, naquit à Salzbourg, en 1772. Élève de Léopold Mozart et de Michel Haydn, il acquit, sous la direction de ces maîtres, une connaissance étendue de l'art, et parvint, par un travail assidu, à la possession d'un brillant mécanisme sur le piano. En 1792, il se rendit à Varsovie, où sa prodigieuse habileté dans l'exécution lui procura de brillants suc-

cès et lui ouvrit les plus grandes maisons; mais les troubles qui éclatèrent dans cette ville, en 1794, l'obligèrent à s'en éloigner. Arrivé à Vienne, il y produisit une vive sensation par son beau talent, donna des concerts, et fit représenter sur les théâtres de cette ville, depuis 1795 jusqu'en 1798, les opéras : suivants : 1° *La Montagne d'Enfer*, gravée en partition pour le piano chez Artaria, à Vienne, puis à Brunswick. 2° *La belle Laitière*. 3° *La tête sans homme*, opéra-comique, représenté à Vienne en 1798, puis à Prague. 4° *Le Cheval de Troie*, opéra-comique. Une des circonstances les plus glorieuses de la vie de Wœlffl est de s'être posé à Vienne, à cette époque, comme le digne rival de Beethoven, et de l'avoir même emporté sur lui dans l'improvisation de la fantaisie libre. Depuis Mozart, personne n'avait porté ce talent aussi loin que Wœlffl.

En 1798, Wœlffl épousa mademoiselle Thérèse Klemm, actrice du Théâtre-National; peu de temps après, il partit avec elle de Vienne, et entreprit un grand voyage, visitant Brunn, Prague, Dresde, Hanovre, Leipsick, Brunswick, Berlin et Hambourg, donnant partout des concerts, et partout excitant l'admiration. De Hambourg, il alla à Londres, où il frappa de stupeur tous les pianistes par la puissance de son exécution. Il arriva à Paris en 1801. Ses succès y furent moins brillants qu'en Allemagne et en Angleterre; mais tout ce qui s'y trouvait d'artistes et d'amateurs distingués rendit hommage non-seulement à son talent de pianiste, mais à l'élévation du style de ses compositions. Il y publia plusieurs recueils de sonates, des concertos, et d'autres pièces pour le piano. En 1804, il fit représenter au théâtre Feydeau *L'Amour romanesque*, opéra-comique, qui n'eut qu'un succès douteux.

A la même époque, Wœlffl contracta avec le chanteur allemand Elmenreich (*voy.* ce nom) une liaison qui lui devint funeste. Cet homme, dont la moralité était plus que suspecte, était de ceux qui, nés avec la passion du jeu, entreprennent de corriger les écarts de la fortune. Sous prétexte de voyager pour donner des concerts, il s'était associé à Wœlffl qui, je pense, était de bonne foi; mais il en était autrement de son compagnon de voyage. Tous deux arrivèrent à Bruxelles et y donnèrent un concert qui n'attira que peu de monde; cependant leur séjour se prolongeait dans cette ville. Ils s'étaient fait présenter dans quelques-unes de ces sociétés paisibles, si communes dans la Belgique, où des hommes honorables se réunissent pour égayer les soirées. Bientôt des bruits fâcheux circulèrent; Wœlffl et son compagnon y étaient compromis d'une manière si grave, que, sans l'intervention généreuse de M. de Jouy, alors secrétaire général du département de la Dyle, ils n'auraient pu s'éloigner en liberté. Tous deux se rendirent alors à Londres, où ils arrivèrent au commencement de 1805. Wœlffl y écrivit la musique de *La Surprise de Diane*, grand ballet qui fut représenté au théâtre de Haymarket, et y publia beaucoup d'œuvres pour le piano; mais un mystérieux silence est gardé en Angleterre sur ses relations, et sur les motifs qui séparèrent insensiblement de la société un artiste si remarquable par ses talents, et si bien accueilli à son premier voyage à Londres. Tel fut l'isolement où il se vit réduit, que l'année même de sa mort n'est pas exactement connue, et que des biographes anglais la placent en 1811, tandis que d'autres assurent qu'il ne cessa de vivre qu'en 1814, dans un village près de Londres, et dans une misère profonde. Ainsi finit un des musiciens les plus éminents du commencement du dix-neuvième siècle.

Les œuvres gravées de ce pianiste célèbre sont : 1° *Concertos pour piano et orchestre*, numéro 1 (en *sol*), op. 20, Paris, Naderman ; numéro 2, op. 26, Paris, Imbault; numéro 3, op. 32 (en *fa*), Paris, Naderman ; numéro 4, grand concerto militaire (en *ut*), Londres, Clementi; Offenbach, André ; numéro 5, *le Coucou* (en *ré*), op. 49, Londres, Clementi ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; numéro 6, *le Calme* (en *sol*), *ibid.*; numéro 7 *Concerto di camera* (en *mi* bémol), Offenbach, André. 2° *Symphonies*, à grand orchestre, numéro 1 (en *sol* mineur), op. 40, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; numéro 2 (en *ut*), op. 41, *ibid.* 3° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4, Offenbach, André ; trois *idem*, op. 10, Paris, Naderman ; trois *idem*, op. 30, Paris, Érard. 3° Deux *trios* pour deux clarinettes et basson, Vienne, Steiner. 4° *Trios* pour piano, violon et violoncelle, op. 6, Augsbourg, Gombart ; trois *idem*, op. 16, Offenbach, André ; trois *idem*, op. 33, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; trois *idem*, op. 25, Paris, Janet ; trois *idem*, op. 66, *ibid.* 5° *Sonates* pour piano et violon, op. 7, Augsbourg, Gombart ; trois *idem*, op. 9, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; une *idem*, avec flûte, op. 13, Vienne, Diabelli ; deux *idem*, avec violon, op. 18, Paris, Sieber ; trois *idem*, progressives, op. 24, Leipsick, Breitkopf et Hærtel ; trois *idem*, op. 27, Paris, Frey ; une *idem*, pour piano et violoncelle, op. 31, Paris,

Érard; trois *idem*, pour piano et violon, op. 34, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; trois *idem*, op. 35, *ibid.*; une grande *idem*, op. 67, Offenbach, André; une grande *idem*, op. 68, *ibid*. 6° *Duo* pour deux pianos, op. 37, Paris, Érard. 7° *Sonates* pour piano seul, op. 1, 6, 15, 19, 22, 36, 38, 41 (*Non plus ultra*), 45, 47, 50 (*Le diable à quatre*), 54, 55, 58, 62, au nombre de trente-six, à Paris, Leipsick, Offenbach et Londres. 8° *Pièces détachées* pour piano, telles que fantaisies, fugues, rondeaux, préludes, etc., *ibid*. 9° Thèmes variés pour piano, au nombre de quinze œuvres, *ibid*. 10° Des valses, *idem, ibid*.

WOELTJE (le docteur C.-L.-H.), procureur général de la cour d'appel à Celle, dans le Hanovre, est auteur d'un livre rempli d'intérêt, intitulé : *Versuch einer rationellen Construction des modernen Tonsystems* (Essai d'une construction rationnelle du système tonal moderne), Celle, Schulze, 1832, in-8° de 210 pages. L'objet de cet ouvrage est à la fois le plus important de la théorie de la musique et celui qui offre le plus de difficultés. M. Woeltje en a compris toute la portée et l'a traité d'une manière philosophique; mais son système d'explication de la position des deux demi-tons dans la gamme est plus ingénieux que solide. Ayant bien vu que les trois notes essentielles de cette gamme sont la dominante, la tonique et le quatrième degré, il a, comme M. De Momigny, dans sa *Seule vraie théorie de la musique*, construit la gamme de cette manière : SOL, *la, si*, UT, *ré, mi*, FA, la divisant en deux tétracordes conjoints *sol—ut*, et *ut—fa*; en sorte que les deux demi-tons s'y trouvent dans l'intervalle d'une septième, et qu'ils occupent la même place dans chaque tétracorde. Cette disposition semble à M. Woeltje satisfaire à toutes les conditions mélodiques et harmoniques; mais il se trompe en cela, car la collection des successions de l'harmonie naturelle ne peut être complète que dans les limites de l'octave.

WOETS (JOSEPH-BERNARD), né à Dunkerque, le 17 février 1785, est fils d'un organiste de cette ville, qui lui donna les premières leçons de musique et de piano. Ayant été admis comme élève au Conservatoire de Paris, en 1800, il y reçut des leçons de piano de Boieldieu, et Berton lui enseigna l'harmonie. Pendant plusieurs années. M. Woets vécut à Gand et s'y livra à l'enseignement du piano. De retour à Paris en 1819, il s'y fit entendre dans plusieurs concerts, et y donna des leçons. Plus tard, il s'est retiré à Tours. On a gravé de la composition de cet artiste : 1° Trois sonates pour piano seul, op. 2, Paris, Leduc. 2° Grande sonate, op. 8, Paris, Janet. 3° *Idem*, op. 11, *ibid*. 4° Trois sonates, op. 12, Paris, Érard. 5° Trois *idem*, op. 17, Paris, Sieber. 6° Grande sonate (en *ut* mineur), op. 30, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 7° Toccate, op. 6, Paris, Janet. 8° Beaucoup de rondeaux, fantaisies, divertissements et airs variés, Paris, chez tous les éditeurs. 9° Trois recueils de romances avec accompagnement de piano, Paris, Leduc.

WOETZEL (le docteur J.-C.), professeur de littérature à Vienne, au commencement du dix-neuvième siècle, est connu par divers ouvrages, au nombre desquels est celui qui a pour titre : *Grundriss einer pragmatischen Geschichte der Declamation und der Musik nach Schœher's Ideen* (Base d'une histoire pragmatique de la déclamation et de la musique, d'après les idées de Schœher), Vienne, Félix Stœckolzer de Hirschfeld, 1815, gr. in-8° de VI et 170 pages.

WOLCKENSTEIN (DAVID), né à Breslau en 1534, fut nommé professeur de mathématiques à Strasbourg, et mourut dans cette ville en 1592. On a sous son nom : 1° *Harmonia Psalmorum Davidis quatuor vocum. Argentorati*, apud Nicolaus Wyrioth, 1583, in-4°. 2° *Primum volumen musicum scholarum Argentoratensium*. Argent. typis Ant. Bertrami, 1579, in-8°. Cette édition est la quatrième d'un traité élémentaire de la musique, à l'usage des élèves de l'école de Strasbourg; il y en a eu une cinquième, en 1585, in-12. 3° Psaumes pour les églises et pour les écoles à quatre voix, en allemand, Strasbourg, 1583. 4° *Henrici Fabri compendium musicæ, cum compendiolum recognitum, cui in usum Academiæ argentoratensis, cum vulgaribus tonorum psalmodiis, cantica ecclesiastica quatuor vocibus, a M. D. Wolckenstein composita adjecta sunt*, Argentorati, 1596, in-8°.

WOLDEMAR (MICHEL), violoniste et compositeur, naquit à Orléans, le 17 septembre 1750, d'une famille aisée et recommandable de négociants. Son nom de famille était *Michel*; mais ayant eu pour parrain le maréchal de Lowendahl, celui-ci désira qu'il prît le nom de *Woldemar*, sous lequel il est généralement connu. Ses parents lui firent donner une brillante éducation, et la musique occupa surtout sa jeunesse. Élève de Lolli pour le violon, il eut beaucoup d'analogie avec son maître par les bizarreries de l'esprit et par la vanité.

Des revers de fortune l'ayant obligé à chercher des moyens d'existence dans ses talents, il se mit à la suite d'une troupe de comédiens ambulants, en qualité de maître de musique, puis se fixa à Clermont-Ferrand, où il mourut au mois de janvier 1816. Voici la liste des ouvrages qu'il a publiés : 1° Concertos pour violon et orchestre, numéros 1, 2, 3, Paris, Frey. 2° Concerto pour violon-alto avec orchestre, Paris, Cochet. Woldemar avait imaginé d'ajouter une cinquième corde (*ut* grave) au violon; c'est pour l'instrument ainsi monté qu'il a écrit ce concerto. Urhan (*voy.* ce nom) a rajeuni cette invention. 3° Quatuor (en *ré* mineur) pour deux violons, alto et basse, Paris, Leduc. 4° Duos faciles pour deux violons, livres I et II, Paris, Pleyel. 5° Six duos, *idem*, op. 6, Paris, Hentz. 6° Trois *idem*, à la première position, Paris, Leduc. 7° Trois *idem*, pour violon et alto, Paris, Hentz. 7° Douze grands solos, livres I à IV, Paris, Chanel. 8° *Sonates fantomagiques*, contenant : *L'Ombre de Lolli*; *l'Ombre de Mestrino; l'Ombre de Pugnani; l'Ombre de Tartini*, Paris, Naderman. 9° Six rêves ou caprices, Paris, Frey. 10° Caprices ou études, livres I et II, Paris, Leduc. 11° *Le Nouveau Labyrinthe harmonique pour violon*, suivi d'études pour la double corde, op. 10, Paris, Cochet. 12° *Le Nouvel Art de l'archet*, ibid. 13° Étude élémentaire de l'archet moderne, Paris, Sieber. 14° Six thèmes fugués, Paris, Leduc. 15° Deux thèmes de Haydn variés pour violon, *ibid.* 16° Romance de Gaviniès variée pour violon, Paris, Hentz. 17° Menuet de Fischer varié, Paris, Louis. 18° *Les Folies d'Espagne*, idem, *ibid.* 19° Grande méthode de violon, Paris, Cochet. 20° Méthode d'alto, Paris, Sieber. 21° Méthode de clarinette, Paris, Érard. Woldemar avait inventé vers 1798 une sorte de sténographie musicale, et une *notographie* ou correspondance en musique soumise à l'examen du Lycée des arts, qui les approuva. Woldemar fit graver un grand tableau de sa sténographie sous le titre de : *Tableau mélotachigraphique*, et un autre un peu plus petit pour la notographie. Tous deux parurent à Paris, chez Cousineau. J'en ai donné une analyse détaillée dans ma *Revue musicale*, tome IV, pages 270 et suiv.

Woldemar avait fait un poëme bizarre intitulé : *Les Commandements du violon*, à l'imitation du décalogue du catéchisme. Le manuscrit de cet ouvrage s'est égaré; mais on en a retenu ce passage :

« Le son jamais ne baisseras,
» Ni hausseras aucunement.
» Mesure tu n'altéreras,
» Mais conduiras loyalement.
» *Symphonies ne sabreras*,
» Attaquant vigoureusement ;
» En quatuor ne forceras
» Que pour la chambre seulement.
» Doucement accompagneras,
» La femme principalement.
» L'*adagio* tu chanteras
» Tendrement, amoureusement.
» Le rondeau tu caresseras
» Vivement et légèrement. »

Les derniers vers de cette œuvre singulière étaient ceux-ci :

« En public tu ne trembleras,
» Ni devant les rois mesmement. »

WOLDERMANN (Chrétien), *cantor* à l'église et à l'école de Kœnigsberg, dans la Nouvelle-Marche de Brandebourg, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un écrit intitulé : *Succincta musicæ sacræ Veteris et Novi Testamenti historia, oder Kurze historische Nachricht von der vocal und Instrumental-Musik*, etc. Stettin, 1750.

WOLF (Chrétien-Michel), directeur de musique et organiste de Sainte-Marie, à Stettin, né en 1709, mourut le 3 janvier 1789. On a gravé sous son nom : 1° Six duos pour deux flûtes, op. 1, à Berlin. 2° Six sonates pour le clavecin, Stettin, 1776. 3° Chansons allemandes avec accompagnement de clavecin ou de harpe, *ibid.*, 1779. 4° Cinquante exercices pour l'orgue, comme préludes de chorals, *ibid.* 1785. Wolf a laissé en manuscrit un psaume à quatre voix et orgue.

WOLF (Jean-Baptiste-Ignace), né le 16 avril 1716, à Chotusick, en Bohême, où son père était maître d'école, fréquenta à l'âge de dix ans le gymnase de Kuttenberg, et y apprit le chant et la basse continue. Ses humanités terminées, il se rendit à Prague, y obtint la place d'organiste de l'église des Jésuites et fréquenta les cours de philosophie de l'université. Son penchant pour la musique lui ayant fait bientôt après abandonner toutes ses autres études, il accepta une place d'organiste à Horzicz, la garda quatre ans et demi, puis alla remplir des fonctions semblables à Collin, où il se maria. Cependant ces places étaient si mal rétribuées, qu'il prit en 1744 la résolution de se rendre à Prague où il obtint, dans la même année, la place d'organiste du couvent de Strahow. Son mérite le fit choisir quatre ans après pour jouer l'orgue de la cathédrale. Il conserva cette position jusqu'à sa mort, arrivée le 5 septembre 1791. Il a écrit des pré-

ludes et fugues pour l'orgue, et des vêpres à 9 voix, que les moines Raphaël Zuber et Simon Sixta, ses meilleurs élèves, ont fait imprimer à Prague.

WOLF (Adolphe-Frédéric), commissaire général à Wolfenbuttel, mort dans cette résidence, en 1778, avait étudié le violon et la composition sous la direction de François Benda. Amateur de musique plein de zèle, il fonda une société de musique à Berlin, et composa, en 1767, une grande cantate pour la fête du prince de Schwarzbourg. On lui doit aussi la traduction allemande du discours de Gressel sur l'harmonie; elle a paru sous ce titre : *Die Harmonie, eine Rede*, Berlin, 1752, in-4°. Enfin Wolf a fait insérer dans le premier volume des Essais historiques et critiques de Marpurg (p.385-413) une dissertation intitulée: *Entwürf einer ausführlichen Nachricht von Musik-übenden Gesellschaft zu Berlin in J.* 1754 (Esquisse d'une notice détaillée des exercices de musique de la société de Berlin pendant l'année 1754).

WOLF (Ernest-Guillaume), né en 1735, à Grossen-Behringen, près de Gotha, fut un compositeur distingué de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Après avoir fréquenté pendant sa jeunesse les gymnases d'Eisenach et de Gotha, il se rendit, en 1755, à l'université de Jéna; mais déjà la musique avait si bien absorbé toute son attention, qu'il négligea ses autres études. Ayant obtenu la direction de la musique au collége de Munich, cette circonstance lui procura de fréquentes occasions d'entendre ses propres compositions, et lui fit faire de rapides progrès dans l'art d'écrire. Il alla ensuite demeurer à Leipsick pendant quelque temps, puis se rendit à Weimar, et y obtint, en 1761, la place de maître de concerts ou de premier violon dans la chapelle du duc. Plus tard, la jeune duchesse choisit Wolf pour lui donner des leçons de clavecin, et la protection de cette princesse lui fit donner la place de maître de chapelle. Il mourut à Weimar, le 7 décembre 1792. Wolf s'est fait connaître avantageusement comme écrivain sur la musique, et comme compositeur pour l'église, le théâtre et la musique instrumentale. Dans la liste de ses ouvrages principaux, on remarque : I. Musique d'église. 1° *Die Letzte Stimme der sterbenden Liebe am Kreuz, ein Passions-Drama* (La Dernière Voix de l'amour mourant sur la croix, drame de la Passion), en manuscrit. 2° *Der Sieg des Erlœsers* (Le Triomphe du Sauveur), cantate de Herder, en manuscrit. 3° *Der Liedende Erlœser* (Le Sauveur souffrant), drame de la Passion, *idem*. 4° *Die Letzte Stunde des sterbende Erlœser* (La Dernière Heure du Sauveur expirant), *idem*. 5° Petit oratorio de la Passion, *idem*. 6° Cantate de la Passion, *idem*. 7° Le centième psaume, *idem*. 8° Plusieurs cantates de fêtes, *idem*. 9° *Oster Cantate* (Cantate de Pâques), à quatre voix et orchestre, Berlin, 1782, in-fol. Nouvelle édition, Leipsick, Wienbrack. II. Opéras. 10° *La Fête des roses*, en 1771, gravé en extrait pour le clavecin, à Leipsick. 11° *Les Députés de village*, 1773, *idem*, à Weimar, chez Hofmann. 12° *Les Charbonniers fidèles*, 1773, *idem*, *ibid*. 13° *La Jardinière*. 1774, *idem*, *ibid*. 14° *La Soirée au bois*, 1775, *idem*, *ibid*. 15° *Polixène*, monodrame lyrique, en partition, 1776, *ibid*. 16° *Le Gros Lot*, opéra, en extrait pour le clavecin, *ibid*. 17° *Iphigénie*, cantate en partition, *ibid*., 1779. 18° *Probité et Amour*, petit opéra, en extrait pour le clavecin, 1782, *ibid*. 19° *Séraphine*, cantate en partition, 1785, *ibid*. 20° *L'Ermite dans l'île de Formentera*, opéra en manuscrit, 1786. 21° *Le Voile*, 1786, *idem*. 22° *Les Erreurs de la magie*, petit opéra, 1786, *idem*. 23° *Cérès*, prologue, *idem*. 24° *Alceste*, opéra de Wieland, *idem*. 25° *Superba*, opéra de Sichendorf, *idem*. 26° *Erwin et Elmire*, idem. 27° *L'Oiseau*, idem. 28° *Le Perroquet*, idem. 29° *Le Monde dans la lune*, idem. III. Musique instrumentale. 30° Quinze symphonies pour l'orchestre, en manuscrit. 31° Dix-sept *partite*, à 8-12 instruments, *id*. 32° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, gravés à Spire. 33° Trois *idem*, gravés à Berlin. 34° Onze autres quatuors, en manuscrit. 35° Concertos pour clavecin; n° 1, Riga, 1777; n° 2, *ibid*.; n° 3, Breslau, 1782; n° 4, *ibid* ; n° 5, Breslau, 1785; n° 6, Leipsick, 1788; treize *idem*, en manuscrit. 36° Deux quatuors pour flûte, violon, basson et violoncelle, en manuscrit. 37° Deux quintettes pour clavecin, flûte, violon, alto et basse, Dresde, 1786. 38° Deux *idem*, Dresde, 1791. 39° Sonate pour clavecin seul, Leipsick, 1774, in-fol. 40° Six *idem*, Leipsick, 1775. 41° Six *idem*, *ibid*., 1779. 42° Six petites sonates *idem*, *ibid*. 43° Six sonates pour piano, violon et violoncelle, Lyon, 1779. 44° Six sonates pour clavecin seul, Dessau, 1783. 45° Sonates pour piano à quatre mains, Leipsick, 1781. 46° Une sonatine et quatre sonates pour clavecin, Leipsick, 1783. 47° Six sonates faciles, en deux parties, Weimar, 1786 et 1787. 48° Six sonates pour clavicorde, première et deuxième parties, œuvre posthume, Berlin, 1793.

Les écrits de Wolf sur la musique sont ceux-ci : 1° *Kleine musikalische Reise in den Monaten Juni, Juli und August* 1782, etc. (Petit Voyage musical fait dans les mois de juin, juillet et août 1782, etc.), Weimar, 1784, in-8° de 64 pages. Dans ce voyage, l'artiste visita quelques-unes des principales villes de la Saxe, de la Prusse, du Hanovre, Lubeck et Hambourg. 2° *Musikalischer Unterricht*, etc. (Instruction musicale, concernant les intervalles, la tonalité, les consonnances et les dissonances, les accords, etc.), Dresde, Hilscher, 1788, in-fol. de 76 pages avec 54 planches de musique. On trouve aussi une bonne préface de Wolf en tête de son œuvre contenant une sonatine et quatre sonates de clavecin.

WOLF (Georges-Frédéric), né à Haynrade, dans la principauté de Schwarzbourg, en 1762, fit ses études à l'université de Gœttingue, puis obtint, en 1785, une place de maître de chapelle chez le comte de Stolberg, au château de ce nom, dans le Harz. En 1802, il quitta cette position pour aller prendre la place de maître de chapelle à Wernigerode, où il mourut au mois de janvier 1814. On ne connaît de ce musicien que les compositions suivantes : 1° Chansons allemandes avec accompagnement de clavecin, Nordhausen, 1781. 2° Motets funèbres avec chœurs, *ibid.*, 1788. 3° Pièces mêlées pour le clavecin et le chant, 1792. 4° Sonates à quatre mains pour le piano, n^os 1 et 2, Leipsick, 1794 et 1796. 5° Chansons pour les enfants, *ibid.*, 1795. C'est surtout comme écrivain didactique que Wolf s'est fait connaître avantageusement. Voici les titres de ses ouvrages : 1° *Kurzer Unterricht im Klavierspielen* (Courte Instruction pour apprendre à jouer du clavecin), Gœttingue, 1783, in-8° de 30 pages. La deuxième édition, beaucoup plus étendue, de la première partie de cet ouvrage est intitulée simplement *Unterrich im Clavierspielen*, Halle, Hendel, 1784, in 8° de 96 pages. La troisième a été publiée chez le même, en 1789, in-8° de 96 pages. Il y en a une quatrième et une cinquième éditions, publiées chez le même ; la cinquième a paru en 1807, in-8°. La deuxième partie de cette méthode contient un petit traité de la basse continue ; la première édition a paru à Halle, chez Hendel, en 1789, in 8° de 94 pages. La deuxième est datée de 1799, in-8°, et la troisième de 1807. 2° *Unterricht in der Singekunst, ein Leitfaden zu Singanweisungen auf Schulen* (Introduction dans l'art du chant, ou Guide pour l'enseignement du chant dans les écoles), Halle, 1784, grand in-8°. La deuxième édition a paru à Halle, chez Hendel, en 1789, et la troisième, en 1804, chez le même éditeur. 3° *Kurzgefasstes musikalische Lexikon* (Dictionnaire abrégé de musique), Halle, 1787, in-8° de 13 feuilles. La deuxième édition a été publiée dans la même ville en 1792, in-8° de 224 pages ; la troisième a paru en 1806.

WOLF (François-Xavier), musicien du régiment prussien de Hohenlohe, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il jouait bien de plusieurs instruments à vent, particulièrement de la clarinette, et a publié de sa composition : 1° Deux sérénades pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, op. 1, Offenbach, 1795. 2° Deux quintettes pour deux clarinettes, deux cors et basson, Breslau, Hulæufer.

WOLF (Louis), violoniste du théâtre de Francfort-sur-le-Mein, vers la fin du dix-huitième siècle, et compositeur pour son instrument, est auteur des ouvrages dont voici les titres : 1° Air varié pour violon principal et quatuor, Mayence, Schott. 2° Trois trios pour violon, alto et basse, op. 2, Offenbach, André. 3° Trois duos pour deux violons, op. 1, liv. I et II, *ibid.* 4° Trois *idem*, op. 3, Augsbourg, Gombart. 5° Trois *idem* pour violon et alto, op. 4, Bonn, Simrock. 6° Pot-pourri pour deux violons concertants, op. 5, Mayence, Schott. 7° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 6, Vienne, Artaria. Wolf est mort à Offenbach en 1817.

WOLF (Jean), professeur à Gœttingue et laborieux écrivain, est mort dans cette ville, le 25 avril 1826. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque celui-ci : *Kurze Geschichte des deutschen Kirchengesanges in Eichsfelde* (Histoire abrégée du chant d'église allemand à Eichsfelde), Gœttingue, Baier, 1815, in-8° de 6 feuilles.

WOLF (Joseph-François), professeur de musique à Breslau, est né le 2 juin 1802, à Tschirmkau, près de Leobschutz, en Silésie. Son père, organiste en cet endroit, le destinait à l'état d'instituteur et l'envoya, en 1820, au séminaire catholique de Breslau, où Schnabel, ayant remarqué ses heureuses dispositions, s'occupa avec intérêt de son éducation musicale. Déjà Wolf jouait de la plupart des instruments ; le piano et l'orgue devinrent particulièrement les objets de ses études, et il y acquit une grande habileté. En 1823, il quitta le séminaire et s'établit comme professeur de musique à Breslau, où il était encore

en 1844. Il a écrit plusieurs offertoires et graduels, des psaumes, des vêpres avec orchestre, des chants à quatre voix, des chansons allemandes avec accompagnement de piano, et une ouverture à grand orchestre. On a publié de sa composition, à Breslau, un grand trio pour piano, violon et violoncelle, et des variations pour piano seul.

WOLF (Henri), violoniste habile, né le 1er janvier 1813, à Francfort-sur-le-Mein, fut conduit à Londres par ses parents, à l'âge de deux ans. Binger, violoniste hollandais, lui donna les premières leçons de violon, à l'âge de cinq ans; puis il continua ses études pour cet instrument sous la direction de Spagnoletti, premier violon de l'Opéra italien. A l'âge de neuf ans, Wolf joua pour la première fois en public à la fête de Bath. En 1824, il retourna avec ses parents à Francfort, et prit alors des leçons de Fémy, élève de Baillot, puis du maître de concert Hoffmann, et M. Schnyder de Wartensée lui enseigna l'harmonie. Enfin il se rendit à Vienne en 1828 et y reçut des conseils de Mayseder et du chevalier de Seyfried. Depuis lors il a voyagé en Allemagne, en Suède, en Danemark, en Hollande, en Belgique, en France, en Angleterre et en Russie, pour y donner des concerts. On a imprimé de sa composition *Huit études pour le violon*, op. 5, à Francfort, chez Fischer, et six chants à voix seule avec accompagnement de piano.

WOLF DE WOLFENAU (Antoine), auteur inconnu d'un ouvrage intitulé. *Musikalische Scalen oder Verstellung der zwolf Dur-und zwolf Molltonarten* (Échelles musicales, ou tableau des douze tons majeurs et des douze tons mineurs), Leipsick, 1802, in-4°.

WOLFF (Georges) était étudiant à l'Université de Halle (Saxe), lorsqu'il publia la dissertation académique intitulée : *Pars generalis musicæ publicæ disquisitioni subjecta ;* Hallis Saxonum, 1634, in-4° de vingt pages.

WOLFF (Léopold), organiste du couvent de Franciscains, à Cologne, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un livre de chant à l'usage de cet ordre religieux, précédé d'un petit traité du plain-chant. Ce livre a pour titre : *Musica choralis Franciscana, tripliciter divisa in Medullam cantus Gregoriani, sive ejusdem principia generalia, in cantorale tonorum communium, et in processionale romanum ordinis.* Coloniæ, 1750, in-12.

WOLFF (Édouard), pianiste et compositeur, est né le 15 septembre 1816, à Varsovie, où son père était médecin. Un vieux maître de musique de cette ville, nommé *Zawadzki*, lui a donné les premières leçons de piano. En 1828, M. Wolff est parti pour Vienne, où il est devenu élève de Würfel (*voy.* ce nom) pour le piano. Après quatre années de séjour et d'études dans cette ville, où il donna des concerts, il retourna à Varsovie, en 1832. Là il reçut des leçons d'harmonie et de composition d'Elsner (*voy.* ce nom) pendant trois ans. Chaque année il donnait deux concerts, où ses progrès comme virtuose et comme compositeur se faisaient remarquer. Le désir de perfectionner son talent par de fréquentes occasions d'entendre de grands artistes, et l'espoir d'étendre sa réputation lui firent prendre la résolution de se rendre à Paris, où il arriva dans le mois de septembre 1835. Depuis lors, M. Wolff s'y est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts : il y a publié un très-grand nombre de compositions. Ses ouvrages gravés, au nombre de plus de deux cents, se font remarquer par l'élégance du style, qui a quelque analogie avec celui de son compatriote Chopin. Parmi ces productions, on remarque particulièrement des études de piano, op. 20, 50, Paris, Schlesinger; op. 90 et 100, Paris, Troupenas ; un grand concerto pour piano et orchestre, op. 39; plusieurs duos originaux ou sur des thèmes d'opéras, pour piano et violon avec MM. De Bériot et Vieuxtemps, à Paris, chez Troupenas, Schlesinger et Meissonnier, trois duos pour piano et violoncelle, avec Batta, chez Schlesinger. Des nocturnes, fantaisies, valses et mazurkas pour piano seul, etc. M. Wolff a en manuscrit quatre grands concertos pour piano et orchestre, deux grands trios pour piano, violon et violoncelle, et diverses autres compositions. Il a fait avec succès plusieurs voyages d'artiste, en France et en Allemagne.

WOLFRAM (Jean-Chrétien), organiste à Goldbach, près de Gotha, mort le 17 novembre 1835, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Anleitung zur Kenntniss, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln für Orgelspieler und alle diejenigen welche bey Erbaunung, Reparatur, Prüfung und Erhaltung dieser Instrumente interressirt sind* (Introduction à la connaissance, l'appréciation et l'entretien de l'orgue, à l'usage des organistes et de tous ceux qui sont intéressés à la construction, à la réparation, à l'examen et à la conservation de cet instrument), Gotha, Stendel, in-8° de 365 pages, avec deux planches. Cet ouvrage ne se distingue de celui de Schlimbach et des autres

du même genre que par quelques recherches intéressantes sur les divers systèmes de tirages du clavier de l'orgue.

WOLFRAM (Joseph-Marie), bourgmestre à Tœplitz, amateur distingué, est né le 21 juillet 1789, à Dobrzan, en Bohême. Ayant été envoyé à l'Université de Prague pour y suivre les cours de droit, il profita de son séjour en cette ville pour développer les connaissances qu'il avait acquises dans la musique dès son enfance. Plus tard, il alla à Vienne, y reçut des leçons de Dreschler pour le piano et pour l'harmonie, puis il retourna à Prague, où Jean Kozeluch lui enseigna le contrepoint. Des revers de fortune l'ayant obligé en 1811 à chercher des ressources dans son talent de musicien, il retourna à Vienne, où les recommandations de son ami Moschelès lui procurèrent des élèves pour le chant et pour le piano. Il y publia ses premières productions pour cet instrument, et écrivit le petit opéra *Ben Alí*, qui ne fut pas représenté. En 1813, il quitta Vienne et retourna de nouveau en Bohême sur la promesse qui lui avait été faite d'un emploi au service de l'État. Il obtint en effet la place de syndic à Theusing, puis remplit des charges de magistrature à Graupen et à Tœplitz. En 1824, il fut nommé bourgmestre de cette dernière ville, et depuis lors il en a constamment rempli les fonctions. Dans toutes les positions il a conservé la même activité pour la culture de la musique et pour la composition. Joseph-Marie Wolfram est mort à Tœplitz, le 30 septembre 1839. En 1815, il avait écrit un *Requiem* à l'occasion de la mort d'un de ses amis; l'année suivante, il composa une messe solennelle et plusieurs quatuors de violon. Depuis lors il a écrit : 1° *Le Diamant*, petit opéra. 2° *Hercules*, idem. 3° *Alfred*, grand opéra de Kotzebue, représenté à Dresde, en 1826. A l'occasion du succès de cet ouvrage, on proposa à Wolfram la place de maître de chapelle demeurée vacante par la mort de Weber; mais il la refusa, et elle fut donnée à Reissiger. Les autres opéras de Wolfram sont : *Le Normand en Sicile* (de Gœthe); *Le Prince Lisette* (du même); *Le Moine de la montagne; Le Château de Coudra; Maja et Alpino*, ou *La Rose enchantée*, gravée en partition pour le piano, à Dresde, chez Arnold, et l'opéra héroïque *Witikind*. On cite aussi une *Messe nuptiale*, composée en 1832, comme un de ses plus beaux ouvrages. On a imprimé de sa composition des sonates pour piano, à Vienne, chez Diabelli et Mechetti; des rondos pour le même instrument, à Vienne et à Dresde; des variations, *idem;* quatre chants à voix seule et piano, Dresde, Paul; six chants de Tieck, *idem, ibid.*, et les chants populaires de la Servie, Leipsick, Hofmeister.

WOLFRAM (Joseph), flûtiste au service du grand-duc de Bade, est né le 11 janvier 1798 à Mœrich-Neustadt, en Moravie. Son père, amateur de musique, lui donna les premières leçons de flûte, et fit avec lui un voyage en Russie, quand il eut atteint l'âge de onze ans. Là, Wolfram reçut des leçons de Bayr, et se fit entendre dans les villes principales de l'empire russe, où il fit un séjour de six ans. A son retour, il s'arrêta à Berlin, puis visita la Suisse, la Bavière et l'Autriche, en 1817. Après un assez long séjour à Vienne, il parcourut la Hongrie et l'Italie, donnant partout des concerts avec succès. De retour en Allemagne par le Tyrol, il visita Prague, Leipsick, Augsbourg, Stuttgard, puis se rendit à Paris, par Strasbourg et Nancy. Lorsqu'il voulut retourner en Allemegne, il prit sa route par la Belgique et la Hollande, puis arriva à Carlsruhe en 1829, après dix-sept années de voyages, et y entra dans la chapelle du grand-duc. Chaque année, il obtient un congé et voyage avec sa femme, pianiste de talent, pour donner des concerts. Cet artiste n'a rien fait graver de sa composition.

WOLKMER (Jean), écrivain cité par Gessner (*Bibl. univers.*) comme auteur d'un traité de musique intitulé : *Epitome utriusque musicæ activæ*, 1538. Il est vraisemblable que le nom a été mal écrit par Gessner, et que cet auteur n'est autre que *Jean Volckmar* (*voyez* ce nom.)

WOLLANCK (Frédéric), conseiller de justice à Berlin et amateur distingué, naquit dans cette ville, le 3 novembre 1782. Gœrlich et Fasch lui enseignèrent la musique et le chant. Après avoir achevé l'étude du droit à l'université de Francfort-sur-l'Oder, il fut nommé, en 1805, référendaire au tribunal de Berlin, fut fait assesseur en 1808, et conseiller en 1813. Encouragé par Charles-Marie de Weber, il composa, en 1811, son premier opéra (*Les Bergers des Alpes*), qui fut représenté dans la même année. Plusieurs autres compositions succédèrent à cet ouvrage. En 1826, il fit un voyage à Paris, afin d'y faire la connaissance de Rossini et de Boieldieu. Le choléra, qui régnait à Berlin, l'enleva à ses amis et à l'art dans la nuit du 5 au 6 septembre 1831. On a gravé de la composition de Wollanck : 1° Quatuor pour deux violons, alto et basse, Mayence, Schott. 2° Grand trio pour

piano, violon et violoncelle, Berlin, Schlesinger. 3° *Salve Regina* à voix seule, deux violons, alto et basse, Berlin, Grœbenschütz. 4° Monologue de *La Fiancée de Messine* (de Schiller) à voix seule, avec accompagnement de piano, *ibid.* 5° Scène de *Marie Stuart* (de Schiller), *idem*, Berlin, Concha. 6° *Hedwige de Rugenhagen*, cantate, *idem*, Berlin, Schlesinger. 7° Huit recueils de chants à voix seule, avec accompagnement de piano, Berlin et Leipsick. Wollanck a laissé en manuscrit deux messes et quelques autres pièces de musique religieuse composées pour l'église Saint-Louis de Berlin; deux offertoires; un graduel; *Regina Cœli;* un *Requiem*; un *Sanctus;* deux ouvertures à grand orchestre; plusieurs sextuors, quintettes et quatuors d'instruments; des concertos pour clarinette et autres instruments; des sonates de piano, etc.

WOLLANECK (Antoine), violoniste habile et organiste, naquit à Prague, le 1er novembre 1761. Après avoir dirigé la musique des théâtres bohémien et allemand de Prague, pendant plusieurs années, il alla remplir les mêmes fonctions à Leipsick, en 1797 et 1798. De retour à Prague, il a été, pendant onze ans, organiste à la collégiale de Welschsebrad, puis a été nommé en 1812 directeur du chœur de l'église Saint-Pierre, pour lequel il a écrit plusieurs morceaux de musique. Il est mort à l'âge de 88 ans, à Prague, en 1849. On connaît aussi de lui des symphonies, des sonates pour le violon et des recueils de danses pour le piano, qui ont été gravés à Prague en 1807, 1808 et 1809.

WOLLICK (Nicolas), né dans la seconde moitié du quinzième siècle, au village d'Ancerville, près de Bar-le-Duc (dont le nom latin est *Serovilla* ou *Sororisvilla*), est désigné sous le nom de *Nicolas Wollick de Serouilla*, dans la première édition d'un traité de musique dont il est auteur, et par celui de *Nicolaus Wollicus Barroducensis* dans les autres. Les anciens bibliographes et biographes ont latinisé son nom en ceux de *Bollicius* et *Vollicius*. Il paraît qu'il avait fait un voyage à Cologne, ou qu'il y avait peut-être achevé ses études, car la première et la deuxième éditions de son livre ont été publiées dans cette ville, et l'on y trouve à la fin une épître dédicatoire au recteur du gymnase *Cornelius*, ainsi appelé en mémoire de Cornelius Agrippa, qui était né à Cologne. Cette épître est signée *Nicolaus Gallus*, ce qui semble indiquer qu'il était appelé par ses condisciples *Nicolas le Gaulois*. Plus tard, Wollick se rendit à Paris, car c'est dans cette ville qu'il refondit son ouvrage, ainsi qu'on le voit par ces mots qui terminent la préface du troisième livre: *Ex cubiculo nostro parrhisiensi, tertio Idus Martios M. D. 9.*; mais il était alors maître ès arts (*artium magister*) et professeur au collége de Metz, car cette préface est adressée à ses élèves (*ad suos scolasticos Metenses*). J'ai puisé ces renseignements dans les différentes éditions du livre de Wollick.

La première édition de ce livre a pour titre: *Opus Aureum Musices castigatissimum, de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans omnibus cantu oblectantibus utile et necessarium è diversis excerptum*, in-4° gothique de 38 feuillets non paginés. Au recto du dernier, on lit: *Explicit opusculum musices omnibus volentibus cantum utrumque scire necessarium, fausto fine impressum Coloniæ per honestum virum Henricum Quentel civem famatum ejusdem. Anno missionis in carnem divini Verbi* 1501. Il y a des exemplaires de cette édition dont le frontispice a été renouvelé et qui portent la date de *Cologne*, 1504. Cet ouvrage est divisé en quatre parties qui traitent du plain-chant, de la solmisation, des tons, de la musique mesurée et du contrepoint. La deuxième édition est la reproduction à peu près exacte de la première. On lit à la fin ces mots: *Hic liber fuit compositus per Nicolaum Wollick de Serovilla, artium magistrum, ut patet ex Epistola quam dirigit D. Adam. Popardiensi sacræ scripturæ licentiato ac in gymnasio Corneliano regenti, et impressus fuit Coloniæ apud Hæredes D. Quentel, anno Domini* 1505, in-4°, gothique. Ainsi qu'on l'a vu ci-dessus, Wollick refondit en entier son ouvrage dans la troisième édition, et le divisa en six livres. Les deux premiers seuls sont à peu près semblables au contenu des deux premières éditions; mais le reste est absolument changé, beaucoup plus développé, et plus important, sous le rapport de l'histoire, de la science et de l'art. Cette édition, qui a été complétement inconnue à tous les bibliographes, est intitulée: *Enchiridion musices Nicolai Wollici Barroducensis de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans, omnibus cantu oblectantibus perutile et necessarium*, in-4° de 68 feuillets non paginés, avec la vignette, la marque et le nom de Jehan Petit, au frontispice, suivis de ces mots: *Venale habetur Parisiis in vico divi Jacobi sub signo floris lilii, et in eodem vico sub signo*

imaginis Sancti Georgii ibi et impressum, 1509. La quatrième édition, absolument semblable à la troisième, a été imprimée à Paris, chez Michel Tholoze, en 1512, petit in-4° de 66 feuillets. Enfin la cinquième, semblable aux deux dernières pour le texte, a ces mots à la dernière page : *Impressum Parisiis impensa honestorum virorum Joh. Parvi* (Petit) *ad intersignum lilii aurei, et Francisci Regnault ad intersignum divi Claudii commorantium. Anno Virginei partus* 1521, 10 *maji*, in-4°, gothique. Le livre de Wollick est écrit avec méthode ; il est beaucoup plus substantiel que la plupart des traités de musique de la même époque.

WOLTZ (Jean), organiste à Heilbronn, au commencement du dix-septième siècle, a publié une collection de pièces d'orgue des plus célèbres maîtres de son temps, en tablature, sous ce titre : *Nova Musices organicæ tabulatura*, Basileæ, 1617, in-fol. de 90 feuilles.

WONNEGGER (Jean), né vraisemblablement en Litthuanie, dans la première moitié du seizième siècle, car il ajoute à son nom la qualification de *Litavicus*, s'est fait connaître par un bon abrégé du *Dodecachordon* de Glaréan. Ce petit livre, devenu fort rare, a pour titre : *Musicæ epitome ex Glareani Dodecachordo*. Basileæ per Henricum Petri, 1557, petit in-8°. Une deuxième édition, ou plutôt une reproduction de la première, a paru deux ans plus tard, chez le même libraire, avec l'addition de la musique de Manfred Barbarini sur l'Éloge des villes fédérées de la Suisse, poëme de Glaréan (voyez ce nom).

WOOD (Antoine), antiquaire et biographe, naquit à Oxford, le 17 décembre 1632, et mourut dans la même ville, le 29 novembre 1695. Dans son histoire de l'université d'Oxford, intitulé : *Athenæ Oxonienses, an exact history of all writers and bishops of Oxford*, etc. (Londres, 1691-92, in-fol., deuxième édition, 1721 ; in-fol., troisième *idem*, Londres, 1813-19, 4 volume in-4°), Wood traite en détail de la vie des musiciens anglais qui ont été gradués ou attachés à l'université. Les matériaux de cette partie de son ouvrage, intitulés : *Some materials towards a history of the lives and compositions of all English musicians*, et formant 210 pages, sont au musée Ashmoléen de l'Université, n° 8568, 106. C'est à cette source que Hawkins et Burney ont puisé pour l'histoire des musiciens anglais contenue dans leurs histoires générales de la musique.

WOOD (madame), connue d'abord sous le nom de *Miss Paton*, est née en 1802 à Édimbourg, où son père était maître de musique du collége appelé *High-School*. Elle n'eut point d'autre maître que lui pour la musique et le chant. Ses progrès furent si rapides dans cet art, qu'à l'âge de cinq ans elle composait déjà de jolies chansons. A huit ans, elle se faisait entendre dans les concerts publics, et elle était à peine parvenue à sa quinzième année lorsqu'elle brilla au concert noble de Londres, sur le piano, la harpe et dans le chant. Cependant son père, ne voulant pas la fatiguer, cessa de la faire entendre, et mit tous ses soins à achever son éducation. Après six années consacrées à l'étude, elle reparut dans les concerts en 1821, et débuta l'année suivante au théâtre de Haymarket, dans le rôle de Suzanne du *Mariage de Figaro*, puis dans celui de Rosine du *Barbier de Séville*. Elle passa ensuite au théâtre de Covent-Garden, puis à celui de Drury-Lane, où elle créa le rôle de *Rezia*, dans l'*Oberon* de Weber. On voit dans la correspondance de ce compositeur les expressions non douteuses de la satisfaction qu'il éprouvait à lui entendre chanter ce rôle. J'ai entendu Miss Paton dans plusieurs concerts à Londres, en 1829, et je n'ai jamais pu l'écouter sans émotion dans les chansons écossaises, qu'elle rendait avec un charme inexprimable. Elle avait contracté à cette époque une liaison intime avec lord Lennox, et passait même pour sa femme ; depuis lors elle a épousé M. Wood, acteur du théâtre de Covent-Garden. Plus tard elle voyagea en Italie avec Bochsa, et chanta sur les théâtres de Milan, de Venise et de Naples. Après son retour en Angleterre, elle s'est retirée à la campagne près de Bath, où elle est morte en 1864.

WORALECK (Joséphine), femme du compositeur Cannabich fils, naquit à Brunn le 17 août 1781. Fille du directeur de musique Woraleck, elle reçut de son père des leçons de musique et de chant, puis elle alla achever son éducation à Francfort-sur-le-Mein. Son début au théâtre fut heureux, à cause de l'expression dramatique qu'elle mettait dans son jeu et dans son chant. En 1798 elle épousa Cannabich et le suivit à la cour de Munich, où elle brilla jusqu'en 1807 ; mais une affection de poitrine l'obligea alors à cesser de chanter dans l'Opéra.

WORGAN (Jean), musicien anglais, né à Londres vers 1715, fut d'abord élève de son frère aîné, puis de Roseingrave, et enfin de Geminiani. Hændel et Palestrina furent les maîtres qu'il étudia avec persévérance. Par

l'analyse des ouvrages du premier de ces auteurs, il devint un savant fuguiste sur l'orgue. Son talent lui fit obtenir les places d'organiste de Saint-Botolph et de Saint-André, et l'université d'Oxford lui conféra le grade de docteur en musique. Il mourut en 1790 dans un âge avancé. Ses principaux ouvrages sont l'oratorio intitulé *Hannah*, exécuté au théâtre de Haymarket en 1764, et *Manassah*, que Worgan fit entendre à l'hôpital de Lock, deux ans après. Quelques recueils de pièces pour l'orgue ont été imprimés à Londres, ainsi qu'un très-grand nombre de chansons à une ou plusieurs voix, qu'il avait composées pour les concerts du Wauxhall.

WORM (Olaus), savant danois, né le 13 mai 1588 à Aarhus dans le Jutland, fit ses études à Lunebourg, Giessen, Strasbourg, Bâle et Padoue, puis se fixa dans sa patrie en 1613, et enseigna la littérature grecque et les sciences dans l'université de Copenhague. Il mourut dans cette ville, le 7 septembre 1654. Au nombre de ses écrits on remarque une dissertation savante sur le cor d'or antique trouvé en Danemark, intitulée : *De aureo Serenissimi Domini Christiani V Daniæ Electi Principis cornu*. Hafniæ, typis Melch. Martzan, 1641, in-fol. de 72 pages.

WORZISCHECK (Jean-Hugues), né le 11 mai 1791 à Wamberg en Bohême, était fils d'un maître d'école Après avoir reçu de son père les premiers principes des lettres et de la musique, il alla à Prague pour y faire ses études, et pour se perfectionner dans la musique. Son maître de composition fut Tomascheck. Ayant achevé sa philosophie, il se rendit à Vienne, où il obtint un emploi au conseil d'État, dans le département de la marine; mais il quitta ce poste pour celui d'organiste de la cour, auquel il fut promu le 10 janvier 1823. Il ne jouit pas longtemps de ce dernier emploi, car il mourut le 19 novembre 1825, à l'âge de trente-quatre ans. Il a fait graver à Vienne les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Rhapsodies pour le piano forte.* 2° *Rondeau pour piano et violoncelle.* 3° *Le Désir, andante pour le piano.* 4° *Le Plaisir, allegro pour le piano forte.* 5° *Sonate pour piano et violon.* 6° *La Sentinelle, divertissement pour deux pianos.* 7° *Impromptu pour le piano.* 8° *Rondeau pour piano et violon.* 9° *Variations pour piano et violoncelle.* 10° *Symphonie à grand orchestre.* 11° *Rondeau brillant pour le violon, avec accompagnement d'un second violon, alto et basse.* 12° *Fantaisie pour le forte piano.* 13° *Gott im Fruehling,* chœur à quatre voix. 14° *Rondeau pour le piano, avec orchestre.* 15° *Rondeau espagnol, avec accompagnement.*

WOTAWA (Barthologmé), excellent organiste à Wittingau, en Bohême, fut élève du célèbre Segert. Il mourut jeune encore à Wittingau, en 1787. Il a beaucoup écrit pour l'église et pour l'orgue. Je possède de lui des fugues et des préludes pour cet instrument qui sont du plus beau style.

WOYTISSEK (Antoine-Fabien-Aloys-Jean), compositeur et professeur de chant et de piano, est né le 20 janvier 1771, à Ratay, près de Kaurzim, en Bohême. A l'âge de huit ans, il entra au couvent de Suzawa, en qualité d'enfant de chœur, y fit de bonnes études latines, et apprit le clavecin et la basse continue sous la direction de Joseph Jawureck et de Maurice Meystrick. Plus tard, il continua ses études à l'école normale de Prague, dans l'intention de devenir instituteur. Ayant obtenu son diplôme en 1789, il fut en effet sous-maître à l'école de Saar, en Moravie, puis à celle de Nadezeradecz, en Bohême. Son mérite le fit ensuite choisir comme instituteur à Wassowicz et à Hostinarz. Son penchant pour la musique lui fit quitter cette dernière position pour aller à Prague, où il devint répétiteur du chant et souffleur à l'Opéra italien. Lui-même parut plusieurs fois sur la scène avec succès comme chanteur; mais son savoir lui procura enfin une situation plus convenable, en 1802, lorsqu'il reçut sa nomination de sous-bibliothécaire de l'université. En 1810, il accepta une place de basse chantante à la cathédrale; il l'occupait encore en 1819. Woytissek a écrit pour le théâtre national de Prague les opéras suivants, en langue bohême : 1° *Les Meuniers de Prague,* en un acte. 2° *Le Cousin de Podskal,* idem. 3° *La Garde de nuit de Liebeschau,* idem. 4° *La Licitation des femmes,* idem. Il a composé aussi, pour le comte Ferdinand de Kinsky, un grand opéra héroïque intitulé *Sieg der Treue* (Victoire de la fidélité). Une messe solennelle de sa composition a été exécutée au couvent de Strahow, en 1813, et considérée comme un bel ouvrage. On connaît aussi sous son nom *le Déserteur,* ballet, un concerto pour clavicorde, des cantates, environ cinquante chansons allemandes et bohémiennes avec accompagnement de piano, et des danses pour la Bohême.

WRAGG (Georges), professeur de flûte à Londres, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'une méthode pour cet instrument, intitulée : *Improved Flute preceptor,* Lon-

dres, in-fol. Il a été fait *seize éditions* de cet ouvrage.

WRANICZKY (Paul), ou **WRANITZKY**, compositeur distingué, naquit en 1756, à Neureisch, en Moravie. Sa première éducation fut faite chez les Prémontrés de cet endroit ; il y apprit aussi les éléments de la musique et de l'art de jouer de l'orgue, puis il alla continuer ses études à Iglau et à Olmutz, et s'y appliqua particulièrement au violon, sur lequel il acquit tant d'habileté, que lorsqu'il se rendit à Vienne, en 1776, pour y suivre le cours de théologie au séminaire impérial, il fut immédiatement choisi pour remplir les fonctions de directeur de musique dans cet établissement. Le compositeur suédois Joseph Kraus, qui se trouvait alors dans la capitale de l'Autriche, lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. Son ardeur dans ses études et son heureux instinct lui firent faire de si rapides progrès dans l'art, que l'attention publique fut bientôt fixée sur lui par des compositions remplies de feu et de goût. Doué d'une prodigieuse fécondité, il multipliait ses productions avec beaucoup de rapidité. En 1785, il fut nommé directeur de musique de l'Opéra allemand de Vienne et du théâtre de la cour ; il en remplissait encore les fonctions lorsqu'il mourut le 28 septembre 1808, universellement regretté.

La musique de Wraniczky a eu beaucoup de vogue dans sa nouveauté, à cause de ses mélodies naturelles et de son style brillant. Il traitait bien l'orchestre, particulièrement dans les symphonies. Je me souviens que, dans ma jeunesse, les siennes se soutenaient très-bien auprès de celles de Haydn. Leur abandon prématuré a toujours été pour moi un sujet d'étonnement. Les ouvrages de cet artiste sont presque innombrables ; car, indépendamment de tous ceux qui ont été publiés, il en a laissé beaucoup en manuscrit qui ont été composés pour le service de l'impératrice et pour celui du prince Esterhazy. Wraniczky s'est aussi fait connaître avantageusement comme compositeur dramatique par plusieurs opéras, ballets et mélodrames. Son *Obéron*, joué à Francfort, en 1790, pour le couronnement de l'empereur Léopold II, a eu un des plus brillants succès qu'un opéra allemand eût obtenus jusqu'alors, car on le joua vingt-quatre fois dans l'espace de six semaines, et les directeurs de spectacles le firent représenter dans toute l'Allemagne pendant le cours de cette même année. Voici la liste des ouvrages de théâtre et des productions imprimées de ce compositeur.

I. Musique dramatique. 1° *Obéron, roi des Elfes*, représenté à Francfort-sur-le-Mein, en 1790 et à Vienne, en 1791, gravé en partition pour le piano, à Manheim et à Offenbach. 2° *L'Amant de trois jeunes filles*, petit opéra, Vienne, 1791. 3° *La Station de poste*, idem, 1793. 4° *Mercure*, idem, au théâtre Marinelli, de Vienne, 1793. 5° *Le Royaume de Maroc*, idem. 6° *La Bonne Mère*, idem, 1794. 7° *Les Vendanges*, ballet, 1794. 8° Musique pour le drame de *Rolla*, 1785. 9° *La Fête des Lazzaroni*, opéra, 1795, gravé en partition pour le piano à Offenbach et à Brunswick. 10° *Zéphire et Flore*, ballet, gravé à Vienne, chez Artaria, en 1796. 11° *La Fête du prince*, cantate en deux actes, ouvrage considéré comme une des meilleures productions de Wraniczky ; il fut exécuté à Eisleben, en 1798. 12° *Le Menuisier*, opéra, en 1799. 13° *Zémire et Azor*, ballet. 14° *La Fille des bois*, ballet. 15° Musique pour le drame *Rodolphe de Felsek, ou la Tempête*. 16° *Idem*, pour le drame *Siri-Brahé*. 17° *Idem*, pour le drame *Jeanne de Montfaucon*. Plusieurs morceaux de ces ouvrages ont été gravés avec orchestre à Vienne et à Offenbach. II. Musique instrumentale. 18° Symphonies à grand orchestre, op. 2, pour le couronnement du roi de Hongrie, Offenbach, André ; trois *idem*, op. 11, *ibid.* ; trois *idem*, op. 16, *ibid.* ; une *idem*, pour le couronnement de l'empereur François Ier, op. 19, *ibid.* ; une *idem* (La Chasse), op. 25, *ibid.*, et Sieber, à Paris ; une *idem* (Symphonie caractéristique pour la paix de 1798), op. 31, Augsbourg, Gombart ; trois *idem*, op. 33, Offenbach, André ; trois *idem*, op. 35, *ibid.* ; *idem*, op. 36, *ibid.* ; *idem*, op. 37, *ibid.* ; *idem*, op. 50, 51 et 52, *ibid.* 19° Trois quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 18, liv. I ; trois *idem*, liv. II, Offenbach, André ; trois *idem*, op. 29, *ibid.* ; trois *idem*, op. 38, *ibid.* 20° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 10, Offenbach, André ; Paris, Janet ; six *idem*, op. 15, Offenbach, André ; Paris, Sieber ; six *idem*, op. 16, Vienne, Mollo ; Paris, Janet, Sieber ; six *idem*, op. 23, Offenbach, André ; Paris, Janet, Sieber ; six *idem*, op. 26, Offenbach, André ; six *idem*, op. 30, *ibid.* ; six *idem*, op. 32, *ibid.* ; trois *idem*, op. 40, Vienne, Weigl. 21° Six trios pour violon, alto et violoncelle, op. 1, liv. I et II, *ibid.* ; Paris, Janet et Sieber ; trois *idem*, liv. III, Paris, Janet, Sieber. 22° Concerto pour violoncelle, op. 27, Offenbach, André. 23° Concerto pour flûte, op. 24, Offenbach, André. 24° Trois trios pour deux flûtes et violoncelle, op. 53, Offenbach, André.

25° Divertissements en quatuors pour piano, violon, alto et basse, op. 34, *ibid.* 26° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 21, *ibid.* 27° Trois sonates pour piano seul, op. 22, *ibid.* Wraniczky a laissé environ 50 œuvres inédites.

WRANICZKY (Antoine), frère puîné du précédent, né à Neureisch, en 1761, se livra à l'étude du violon dès son enfance, et acquit beaucoup d'habileté sur son instrument. Après avoir fait ses premières études chez les Prémontrés de Neureisch, il alla suivre des cours de philosophie et de droit à Brünn, puis se rendit à Vienne, près de son frère. Mozart et Haydn lui donnèrent des conseils pour la composition, et Albrechtsberger lui enseigna le contrepoint. Fixé à Vienne en qualité de chef d'orchestre chez le prince de Lobkowitz, et de professeur de violon, il forma un grand nombre d'élèves distingués, et se fit connaître aussi avantageusement comme compositeur. On cite avec éloge deux messes solennelles écrites par lui, dont l'une fut exécutée à Prague, en 1796, et l'autre, dans l'église des Augustins à Vienne, en 1797. Cet artiste de mérite mourut à Vienne, en 1819, à l'âge de cinquante-huit ans. On a gravé de sa composition : 1° Concerto pour violon et orchestre, op. 11, Offenbach, André. 2° Trois quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 8, *ibid.* 3° Trois *idem*, op. 14, liv. II, Paris, Sieber. 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 1, Vienne, Haslinger. 5° Trois *idem*, op. 2, Vienne, Kozeluch. 6° Trois *idem*, op. 3, *ibid.* 7° Trois *idem*, op. 4, Offenbach, André. 8° Trois *idem*, op. 5, *ibid.* 9° Trois duos pour deux violons, op. 20, *ibid.* 10° Vingt variations pour deux violons, Vienne, Artaria. 11° Sonates pour violon et basse, op. 6, Offenbach, André. 12° Vingt variations pour violon et basse, op. 7, *ibid.* 13° Méthode de violon, Vienne, Cappi.

WRANICZKY (madame Catherine KRAUS), fille du précédent, née à Vienne en 1800, a eu en Allemagne la réputation d'une cantatrice distinguée. Elle débuta au théâtre de la Porte de Carinthie à Vienne, puis fut engagée, en 1821, comme première cantatrice au concert de Leipsick. Après avoir parcouru l'Allemagne, elle a chanté avec succès au théâtre de Hambourg pendant les années 1829 et 1830, puis elle est retournée à Vienne, où elle a été engagée au théâtre Josephstadt.

WUIET (Caroline), fille d'un organiste de Rambouillet, connue aussi sous le nom de madame Auffdiener, naquit en 1766, et fut citée comme un enfant célèbre. A l'âge de cinq ans, elle excitait déjà l'admiration par son talent sur le piano. La reine Marie-Antoinette lui accorda une pension pour son éducation : Beaumarchais et Demoustier furent ses maîtres pour la littérature, Grétry lui donna des leçons de musique, et Greuze dirigea ses études dans la peinture. Ses relations avec la famille royale, pendant les troubles de la révolution, la firent arrêter et condamner à la déportation ; mais elle parvint à s'enfuir en Angleterre, puis vécut quelque temps en Hollande du produit des leçons de piano qu'elle y donnait. De retour à Paris sous le gouvernement du directoire, elle se lia d'une intime amitié avec madame Tallien, devint femme à la mode, et fut citée avec éloge comme écrivain et comme musicienne. En 1807, elle épousa M. Auffdiener, colonel du génie au service du Portugal, et suivit son mari à Lisbonne, où elle prit le nom de *Dona Elidora*. Les revers des armées françaises en Portugal et en Espagne la firent rentrer dans sa patrie. Séparée de son mari, elle vécut en donnant des leçons de musique, publiant des romances et chansonnettes, et composant des romans. Retirée plus tard à Saint-Cloud, près de Paris, elle y passa ses dernières années dans un état d'aliénation mentale, et y mourut en 1835. En 1786, Mademoiselle Wuiet fit représenter au théâtre des Beaujolais *L'Heureuse Erreur*, petit opéra dont elle avait composé les paroles et la musique. Elle a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour clavecin avec violon et basse, op. 1, Paris, 1785. 2° Pot-pourri pour clavecin, Paris, Boyer. 3° Six romances avec accompagnement de piano, Paris, 1798. 4° *Comme elle était jolie*, romance, *ibid.* 5° *Moi, j'aime la danse*, chansonnette, *ibid.* Ces dernières productions ont obtenu un succès de vogue.

WUNDERLICH (Jean-Georges), fils d'un hautboïste au service du margrave d'Anspach, naquit à Bayreuth, en 1755, et apprit à jouer de la flûte sous la direction de son père. A l'âge de vingt et un ans, il se rendit à Paris et y devint élève de Rault, alors l'artiste le plus habile sur cet instrument. Admis dans l'orchestre du Concert spirituel, en 1779, Wunderlich entra, en 1782, dans la musique du roi, et à l'orchestre de l'Opéra pour y jouer la deuxième flûte, en 1787, puis la première. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de Paris, il y fut appelé comme professeur, et y forma de bons élèves à la tête desquels se place Tulou.

Retiré de l'Opéra en 1815, après trente ans de service, il eut pour successeur ce même élève devenu dès lors le premier des flûtistes de l'Europe. Wunderlich conserva sa place de professeur au Conservatoire jusqu'à sa mort, arrivée en 1819. On a gravé de sa composition : 1° Six duos pour deux flûtes, liv. 1, Paris, Richault. 2° Sonates pour flûte et basse, op. 1, Paris, Janet. 3° Six solos pour la flûte à cinq clefs, op. 5 et 6, Paris, Frère. 4° Six divertissements pour flûte solo, Paris, Janet. 5° Études pour la flûte à cinq clefs, composées de soixante quatre exercices dans tous les tons, *ibid.* 6° Études et caprices pour la flûte, Paris, A Petit. 7° Trois grand solos, *idem.* Paris, Janet. 8° Six grands solos, *idem*, Paris, A. Petit. 9° Trois grandes sonates avec basson ou violoncelle, *ibid.* 10° Méthode pour la flûte, Paris, A. Petit.

WUNSCH (Chrétien-Ernest), docteur en médecine à Francfort sur-l'Oder, puis à Leipsick, né à Hohenstein, en 1744, mort dans les premières années du dix-neuvième siècle, est auteur d'une dissertation intitulée : *Initia novæ doctrinæ soni*, etc., Lipsiæ, 1776, in-4° de 40 pages, avec 2 planches.

WURDA (Joseph), ténor renommé en Allemagne, est né à Raab, en Hongrie, le 11 juin 1807. Fils de parents sans fortune, il étudia la musique à l'école de ce lieu et en chantant dans les églises. La beauté de sa voix le décida à se rendre à Vienne, où il prit des leçons de chant d'un maître italien nommé *Cicinnara*. En 1830, il accepta un engagement au théâtre de la cour de Strélitz, et pendant les cinq années de son séjour dans cette résidence, il travailla sans relâche à perfectionner son talent. Ayant débuté, en 1839, au théâtre de Hambourg, dans le *Pirate*, de Bellini, il y obtint un succès si brillant, que la direction l'engagea immédiatement à des conditions avantageuses. Les opéras de Bellini furent pendant quelques années ceux où il brilla ; mais le rôle d'Éléazar, dans la *Juive* d'Halévy, est celui où il a montré le talent le plus complet. En 1847, il a été nommé directeur du théâtre de cette ville. Il occupait encore cette position en 1861.

WÜRFEL (Guillaume), pianiste et compositeur, naquit en 1791 à Planian, en Bohême. Sa mère, bonne musicienne, lui donna les premières leçons, et les progrès de l'élève furent si rapides, qu'à l'âge de douze ans il put déjà se faire entendre en public avec succès. Quelques livres de théorie, et les partitions des maîtres furent les seuls secours qu'il eût pour s'instruire dans la composition. A peine âgé de quinze ans, il écrivit une messe solennelle que les artistes instruits approuvèrent et qui montrait évidemment ses heureuses dispositions. Depuis lors, des concertos et des rondeaux pour orchestre le firent connaître avantageusement comme compositeur, et ses œuvres légères lui ont procuré un nom populaire. Son talent sur le piano était particulièrement remarquable par l'expression et l'élégance. En 1814, Würfel a fait un voyage d'artiste en Bohême, en Hongrie et en Pologne. La place de professeur de piano au Conservatoire de Varsovie lui fut offerte, en 1815, et il en remplit les fonctions pendant plusieurs années ; puis il se remit en voyage, s'arrêta quelque temps à Prague, et retourna enfin à Vienne, où il fut nommé directeur de musique au théâtre de de la Porte de Carinthie, en 1826. Il est mort à Vienne le 22 avril 1832. Würfel a écrit, pour le théâtre dont il dirigeait la musique, les opéras *Rubezahl* et *le Manteau rouge ;* le premier a eu du succès. On a gravé de la composition de cet artiste les ouvrages suivants : 1° Concerto pour piano et orchestre, op. 28 (en *mi* bémol), Leipsick, Peters. 2° *La victoire de Wellington*, fantaisie pour piano à quatre mains, op. 13, Vienne, Haas. 3° Fantaisie, *idem*, op. 14, Vienne, Haslinger. 4° Rondeaux brillants pour piano, op. 20, 24, 25, 30, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters; Vienne, Haslinger. 5° Grande polonaise, *idem*, op. 40; Varsovie, Brzezina. 6° Airs variés, *idem*, op. 15, 16, 17, 19, 29, Vienne, Haslinger; Leipsick, Hofmeister. 7° Polonaise, *idem*, op. 21, 27, Leipsick, Breitkof et Hærtel.

WÜRST (Richard), directeur royal de musique à Berlin, est né dans cette ville, le 22 février 1824. Pendant qu'il faisait ses études littéraires au Gymnase, il reçut des leçons de violon de Hubert Ries, puis il fut admis comme élève à l'école de musique de l'Académie des Beaux-Arts. Sorti de cette institution en 1841, il se livra à l'enseignement de son instrument et reçut dans le même temps des leçons de Mendelssohn pour la composition. Un concours ayant été ouvert à Cologne, en 1851, pour la composition d'une symphonie, Würst obtint le prix, puis il visita Paris, où il se livra à l'étude du chant. De retour à Berlin, il fut désigné comme professeur de violon, au Conservatoire fondé par Kullak, et enseigna le chant et la composition dans des cours particuliers. On a publié de cet artiste un concerto pour violon et orchestre, trois quatuors pour deux violons, alto et basse, un trio pour piano, violon et violoncelle, une sonate pour piano et violon et des *Lieder*. Il a en manuscrit une

symphonie, une cantate et des psaumes à trois voix.

WYCART ou **WYKART** (Philippe), dominicain du couvent de Gand, naquit en Flandre, et mourut dans son monastère, le 22 février 1694. Les auteurs de la *Bibliothèque des prédicateurs* disent qu'il était savant dans la musique, bon organiste et qu'il connaissait bien la facture des orgues et des carillons. Il a laissé en manuscrit, dans son couvent, à Gand, deux traités intitulés : 1° *Tractatus de campanis et campanibus*. 2° *De directione horologii publici, ejusque tintinnabulorum*.

WYNGAERT (Antoine **VAN DEN**), musicien et compositeur (en latin **DE VINEA**), naquit à Anvers, dans la première moitié du quinzième siècle. Il fut chapelain-chantre de la cathédrale de cette ville et mourut en 1499. On ne connaît de lui que deux morceaux rapportés par Glaréan, dans son *Dodecachordon*; mais d'après ce qu'en dit cet auteur, Wyngaert fut un des contrepointistes les plus habiles de son siècle.

X

XÉNOCRITE, musicien de l'antiquité, était de Locres en Italie, et naquit aveugle. Plutarque dit qu'il fut contemporain de Thalétas, de Xénodame, de Polymnestes et de Sacadas. Il ajoute qu'il fut l'un des auteurs du second établissement de la musique à Lacédémone. On lui attribue aussi la composition de *péans*.

XÉNODAME, musicien grec, né dans l'île de Cythère, composa des *péans* et des airs de danse appelés *hyporchèmes*.

XIMENÈS DE CISNEROS (François), archevêque de Tolède, cardinal et régent d'Espagne pendant la minorité et l'absence de Charles-Quint, naquit dans une petite ville de la Castille, en 1437, et mourut le 8 novembre 1517. La vie de ce prélat politique n'appartient point à cette Biographie ; il n'y est mentionné que pour le soin qu'il prit de rétablir dans l'église de Tolède le chant eugénien ou gothique connu sous le nom de *mozarabique*, qui avait souffert d'assez grandes altérations par le temps, et dont la tradition se perdait parmi les chantres de cette église.

XUTUS, joueur de flûte grec, vécut à Rome, et fut en grande faveur auprès d'Antoine, qui l'emmena en Égypte.

XYLANDER (Guillaume **HOLTZMANN**, connu sous le nom de), savant helléniste et critique allemand du seizième siècle, naquit à Augsbourg, le 26 décembre 1532, fit ses études aux universités de Tubingue et de Bâle, puis fut professeur de littérature grecque à l'Université de Heidelberg, et mourut épuisé par le travail et l'intempérance, le 10 février 1576, à l'âge de quarante-trois ans. Ce savant a traduit en latin les Vies des hommes illustres et les OEuvres morales de Plutarque (Bâle, 1561-1570, deux vol. in-fol.), où se trouve le traité de musique de cet auteur, avec des notes et des remarques. On lui doit aussi une version latine avec des notes du traité de Psellus sur les quatre sciences mathématiques, publiée sous ce titre : *De quatuor disciplinis mathematicis Opusculum*, Bâle, 1556, in-8°. L'édition de Leyde, 1647, est intitulée : *Compendium mathemat. quadrivium, id est arithmetica, musica, geometria et astronomia Michael. Pselli interpr. Xylandro.*

Y

YANIEWICZ (Félix), violoniste polonais, né à Wilna, vers 1750, vécut quelque temps à la cour du roi Stanislas, à Nancy, dans sa jeunesse; puis il alla à Paris, vers 1770, et y publia ses premiers concertos; ensuite il voyagea en Italie et donna un concert à Milan, en 1786. Dans la même année, il se rendit à Londres et fut choisi comme chef d'orchestre de l'Opéra italien. Il y passa le reste de ses jours. Yaniewicz s'était marié avec une dame anglaise, et en avait eu un fils et deux filles, dont l'aînée se fit remarquer par un très-beau talent sur le piano. On ignore l'époque de sa mort. Les compositions connues sous son nom sont : 1° Concerto pour violon et orchestre, numéro 1, Paris, Imbault (Janet); numéro 2, *ibid.*; numéro 3 (en *la*), *ibid.*; numéro 4 (en *la*), *ibid.*; numéro 5 (en *mi* mineur), Paris, Six trios pour deux violons et basse, Paris, Imbault.

YCART ou HYCART (Bernard), musicien belge du quinzième siècle, vécut à Naples en qualité de chantre de la chapelle royale vers 1480, et fut renommé comme savant théoricien. Il eut quelques discussions sur des points de doctrine musicale avec Gafori (*voyez* ce nom). On ne connaît jusqu'à ce jour de ce savant musicien que deux lamentations de Jérémie à quatre voix, publiées par Octavien Petrucci (*voyez* ce nom), dans le recueil intitulé : *Lamentationum Jeremie prophete liber primus; Venetiis*, Petrucci, 1506, petit in-4° obl.

YCKENBERG (Sueno), né dans l'Ostrogothie vers 1772, était étudiant en philosophie à l'université d'Upsal lorsqu'il publia une dissertation intitulée *De Fatis musices in Suecia*; Upsal, 1797, in-4°.

YOST (Michel), clarinettiste célèbre, fils d'un trompette de la grande écurie du roi de France, Suisse d'origine, naquit à Paris en 1754. Le premier instrument dont il apprit à jouer fut le hautbois; mais plus tard, lorsque l'excellent clarinettiste Beer (*voyez* ce nom) se fut fixé à Paris, en qualité de chef de la musique des gardes du corps, Yost, plus connu sous son prénom de *Michel*, se livra à l'étude de la clarinette sous la direction de cet habile maître. Ses progrès furent rapides, et bientôt l'élève devint le rival de Beer lui-même. En 1777 il se fit entendre pour la première fois au Concert spirituel et y excita l'admiration par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument et par la netteté de son exécution. Chaque année il joua ensuite à ce concert, et toujours avec un brillant succès. Une maladie cruelle, qui pendant près d'une année le tint aux portes du tombeau, lui avait laissé une grande faiblesse qu'il voulut surmonter en jouant dans deux concerts : cette imprudence lui causa une rechute qui l'enleva le 5 juillet 1786, à l'âge de trente-deux ans. Le meilleur élève de Yost a été Xavier Lefebvre. Michel Yost n'avait pas fait d'études de composition, mais il avait de la facilité à trouver des mélodies agréables et des traits brillants; il mettait tout cela sur le papier d'une manière assez informe, et son ami Vogel (*voy.* ce nom) se servait de ses idées pour rédiger ses concertos et les instrumenter. On a gravé sous le nom de *Michel* les ouvrages suivants : 1° Concertos pour clarinette et orchestre, n°s 1 à 14, Paris, Sieber. Les trois derniers sont posthumes. 2° Quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, œuvres 1 à 3, chacun de six quatuors, Paris, Sieber. 3° Duos pour deux clarinettes, œuvres 1 à 8, Paris, Sieber. 4° Airs variés pour clarinette, avec alto et basse, liv. 1, Paris, Sieber.

YOUNG (Matthew), savant ecclésiastique irlandais, né en 1750 dans le comté de Roscommon, acheva ses études à l'université de Dublin, puis y remplit les fonctions de professeur. Ses profondes connaissances en théologie, en philosophie, dans les langues anciennes et modernes, et dans les sciences physiques et mathématiques, lui firent conférer l'évêché de Clonfort et Kilmacduach (pays de Galles). Il mourut, après quinze mois de souffrances, d'un cancer à la bouche, le 28 novembre 1800. Au nombre des ouvrages de ce savant homme, on remarque celui qui a pour titre : *An Inquiry into the principal phenomena of sounds and musical strings* (Recherche concernant les principaux phénomènes des sons et des cordes musicales), Dublin, Jos. Hill, 1784, grand in-8° de 205 pages, avec une planche. Cet ou-

vrage est un des meilleurs et des plus complets qu'on ait écrits sur cette matière. La cinquième section de la deuxième partie traite des sons produits par les harpes éoliennes : l'auteur avait déjà traité cette matière dans le *Journal philosophique* de Nicholson.

YOUNG (William), compositeur anglais du dix-septième siècle, n'est connu que par un ouvrage intitulé : *Sonate a tre, quattro et cinque stromenti*. Inspruck, 1653, in-fol.

YOUSSOUPOFF (Le prince Nicolas), amateur violoniste, compositeur et écrivain sur la musique, né en Russie vers 1820, a voyagé pendant plusieurs années en Italie, en Allemagne, en France et en Belgique, avec un secrétaire allemand, bon musicien qui écrivait ses ouvrages et les mettait en ordre. Il vit habituellement à Pétersbourg dans son palais, où il entretient un orchestre de musiciens russes et étrangers. Le prince Youssoupoff a publié à Paris, chez G. Brandus et S. Dufour un concerto symphonique de violon avec orchestre, auquel la société néerlandaise pour l'encouragement de la musique a accordé une mention honorable. Postérieurement il a composé une sorte de symphonie historique pour violon et orchestre, à laquelle il a donné le nom de *Gonzalve de Cordoue*, et dont il a fait imprimer à Paris un programme très-détaillé et fort emphatique. Le prince Youssoupoff s'est aussi fait connaître comme écrivain sur la musique par deux ouvrages qui ont pour titres : 1° *Luthomonographie historique et raisonnée. Essai sur l'histoire du violon et sur les ouvrages des anciens luthiers célèbres du temps de la renaissance, par un amateur*. Francfort-sur-le Mein, Ch. Jugel. Imprimé à Munich, 1856, un vol. in-8°, avec planches. 2° *Histoire de la musique en Russie. Première partie. Musique sacrée, suivie d'un choix de morceaux de chants d'église anciens et modernes*. Paris, Saint-Jorre, 1862, un volume in-4°.

YRIARTE (Don Thomas de), poëte espagnol, né dans l'île de Ténériffe, vers 1750, fit ses études à Madrid ; puis il fut placé dans les bureaux du gouvernement, et parvint à l'emploi de chef des archives de la secrétairerie d'État. Ses succès dans la littérature lui ayant fait des ennemis puissants, il fut accusé de professer la philosophie antichrétienne, et poursuivi, en 1786, par l'inquisition de Madrid, qui lui donna la ville pour prison. La procédure fut instruite en secret, et ses juges le déclarèrent *légèrement suspect*. Trop heureux d'en être quitte à ce prix, il se retira au port de Sainte-Marie, où il mourut en 1791, des suites d'attaques violentes et réitérées d'épilepsie. A la tête de ses productions littéraires se place un poëme sur la musique dont le succès a été brillant et que les Espagnols ont classé parmi les chefs-d'œuvre de leur poésie. Ce poëme est divisé en cinq chants ; dans le premier, l'auteur traite des éléments de la musique ; dans le second, de l'expression ; le troisième a pour objet la dignité de la musique et son emploi dans les cérémonies religieuses ; le quatrième renferme des préceptes sur l'usage de cet art dans les fêtes et au théâtre ; dans le cinquième, Yriarte fait un tableau des ressources offertes par l'art dans la solitude. Le mérite principal de ce poëme consiste dans l'harmonie des vers. Voici l'indication des éditions principales de l'ouvrage d'Yriarte, et de ses traductions : 1° *La Musica, poema. Madrid, Imprenta de la Gazeta*, 1779, grand in-8°. Cette première édition, dont l'exécution typographique est belle, a été tirée à un petit nombre d'exemplaires. 2° *Idem*, deuxième édition, *Madrid, Imprenta real*, 1784, grand in-8°. La troisième édition a été publiée à Madrid, en 1789, petit in-4°. Il a été fait plusieurs autres éditions de ce poëme, entre autres une à Burgos, chez Pedro Beaume, in-16, et une à Lyon, chez Cormon et Blanc, 1822, in-18. L'abbé Antoine Garzia, jésuite espagnol, retiré à Venise, a donné une traduction italienne du poëme d'Yriarte, intitulée : *La Musica, poema di D. Tommaso Iriarte, tradotto dal castigliano*, in Venezia, 1789, petit in-4°. Grainville (*voy.* ce nom) en a fait une traduction fort médiocre qui a pour titre : *La Musique, poëme traduit de l'espagnol, de D. Thomas de Yriarte, et accompagné de notes par le citoyen Langlé*, Paris, 1800, 1 vol. in-12 de 202 pages. Enfin John Belfour en a publié une traduction anglaise, à Londres, en 1811, 1 vol. in-8°, sous ce titre : *Music, a didactic poem in five cantos, by don Tomas de Yriarte, translated into english verse*. Charles Pignatelli a fait imprimer : Elogio historico de *don Tomas de Yriarte*; Madrid, 1791, in-8°.

YSSANDON (Jean), né vers le milieu du seizième siècle à Lesart, dans l'ancien comté de Foix (aujourd'hui département de l'Ariége), vécut à Avignon dans le palais du cardinal d'Armagnac, son protecteur. On a de lui un livre qui a pour titre : *Traité de la musique pratique, divisé en deux parties, contenant en bref les règles et pratique d'icelle, ensemble les tables musicales, avec divers exemples pour plus facile intelligence de l'art. Le*

tout extrait de plusieurs auteurs latins et mis en langue française, à Paris, par Adrien le Roy, et Robert Ballard, 1582, in-fol. de 22 feuillets. Quoique fort concis, cet ouvrage est bon à lire pour la connaissance de l'ancien système de notation. Les exemplaires sont d'une rareté excessive.

YZO (...), auteur inconnu d'un écrit intitulé : *Lettre sur celle de M. J. J. Rousseau, citoyen de Genève, sur la musique*, Paris, 1754, in-8° de 24 pages. Le rédacteur du *Journal des savants*, qui a rendu compte de cet écrit (ann. 1754, p. 451), l'apprécie en ces mots : *Brochure qui est faible de style et de choses.*

Z

ZABEL (Godefroid-Guillaume), bon facteur d'orgues, élève de Hildebrand, vivait en 1792 à Tangermünde, près de Stendal. Il a construit en 1803 l'orgue de l'église principale de cette ville, composé de douze registres au positif et de neuf jeux à la pédale.

ZABERN (Jacques), écrivain inconnu d'un livre fort rare, intitulé : *Ars bene cantandi choralem cantum. Moguntiæ*, 1500, in-12. Une deuxième édition a été publiée dans la même ville, en 1509, in-12, sous ce titre : *Ars bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum laudem Dei resonantium* (voyez les *Notices des livres anciens et rares* (Nachrichten von alten und raren Büchern), publiées sous le pseudonyme de *Theophilus Sincerus* (Georges-Jacques Schwindel), sixième partie, p. 337.

ZACCARIIS (César DE), ou plutôt **ZACCARI**, né à Crémone vers le milieu du seizième siècle, fut engagé au service de l'électeur de Bavière en qualité de chanteur ; mais il quitta la chapelle de ce prince en 1588, à cause de quelque mécontentement, et entra dans celle du comte de Furstemberg, à Scheer, sur le Danube, d'où il a daté la dédicace de son dernier ouvrage, le 20 mars 1594. Ce compositeur avait été certainement élevé à bonne école, car sa musique est fort bien écrite, les parties chantent bien, et son harmonie est naturelle. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Cantiones sacræ quatuor vocum*, Munich, Adam Berg, 1590, in-4° ; réimprimé en 1594. 2° *Intonationes vespertinarum precum una cum singulorum tonorum psalmodiis (quæ vulgo falsi bordoni dicuntur) quatuor vocum*, ibid., 1590, in-fol. ; réimprimé avec le numéro suivant en 1591 et 1594, chez le même éditeur. 3° *Hymni quinque vocum de Tempore per totum annum*, etc., *ibid.*, 1590, in-fol. ; réimprimé avec le précédent en 1591 et 1594, gr. in-fol. Ce volume fait partie de la collection qui a pour titre général : *Patrocinium musices*. 4° *Canzonette a quattro voci, ibid.*, 1595, in-4°.

ZACCHARIAS (Jean), musicien allemand, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il n'est connu que par des motets à quatre voix qui se trouvent dans un recueil intitulé : *Officia Paschalia. De Resurrectione et Ascensione Domini. Vitebergæ, apud Georgium Rhau*, 1539. Des exemplaires de cette collection se trouvent à la Bibliothèque royale de Munich et à celle de l'université de Iéna.

ZACCHINI (Jules), organiste à Saint-Georges-le-Majeur, à Venise, dans la seconde moitié du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition des *Motetti a quattro voci*; in Venetia, 1572, in-4°.

ZACCONI (Louis), moine de l'ordre de Saint-Augustin, naquit à Pesaro, vers le milieu du seizième siècle, et fut directeur du chœur du couvent de son ordre, à Venise. En 1593, il entra dans la chapelle de l'archiduc Charles d'Autriche, à Vienne, et deux ans après, il passa dans celle de l'électeur de Bavière. Il paraît qu'il retourna à Venise vers 1619, vraisemblablement à cause des événements de la guerre de trente-ans. Il y publia, en 1622, la seconde partie de l'ouvrage important qui nous reste de lui. Ce livre a pour titre : *Pratica di Musica, utile e necessaria, si al compositore, per comporre i canti suoi regolarmente, si anco al cantore, per assicurarsi in tutte le cose cantabili. Divisa in quattro libri, nei quali si tratta delle cantilene ordinarie, de' tempi, de' prolationi, de' proportioni, de' tuoni, e della convenienza di tutti gli istrumenti musicali. Si insegna a cantar tutte le compositioni antiche, si dichiara tutta la Messa del Palestrina, co'l titolo : l'Ome armé, con altre cose d'importanza e dilettevoli. Parte I*, Venezia, 1592, in-fol. Une deuxième édition de cette première partie a été publiée à Venise, en 1596, in-fol. La deuxième partie est intitulée : *Pratica di Musica, seconda parte. Divisa e distinta in quattro libri, ne' quali primieramente si tratta degli elementi musicali, cioè de' primi principii come necessarii alla tessitura o formatione delle compositioni armoniali ; de' contrappunti semplici ed artificiosi da farsi in cartella ed alla mente sopra canti fermi ; e poi mostrandosi come si facciano i contrappunti doppii d'obbligo, e con consequenti. Si mostra finalmente come*

si contessino più fughe opra i predetti canti fermi ed ordischino cantilene a due, tre, quattro e più voci, Venezia, 1622, in-fol. Cet ouvrage est un des meilleurs qui ont vu le jour en Italie, et c'est celui qui fait le mieux connaître la situation de l'art au commencement du dix-septième siècle. C'est aussi dans ce livre qu'on peut prendre la connaissance la plus exacte des instruments en usage à cette époque. La deuxième partie est plus rare que la première, dont il y a deux éditions.

ZACH (Jean), né à Czelakowicz, en Bohême, vers 1705, a été un des meilleurs organistes de son temps, et s'est aussi distingué comme violoniste et comme compositeur. Le maître auquel il dut son instruction dans l'art d'écrire et son talent d'organiste, fut le P. Czernohorsky, de l'ordre de Saint-François, qui était maître de chapelle de l'église Saint-Jacques, à Prague, lorsque Zach entra dans le chœur de cette église. Dans sa jeunesse, il fut attaché comme organiste aux églises Saint-Gall et Saint-Martin de Prague. Plus tard, ayant concouru pour obtenir l'orgue de la cathédrale de cette ville, et un artiste d'un mérite inférieur au sien l'ayant emporté sur lui, il s'éloigna et se rendit à Mayence, où l'électeur le choisit pour son maître de chapelle. Il en remplit longtemps les fonctions avec honneur, et se distingua aussi par les bons élèves qu'il forma dans la science du contrepoint et de la composition. Il mourut en 1773 à Bruchsal, dans le duché de Bade, où il s'était retiré dans ses dernières années. On n'a gravé de sa composition qu'un seul concerto pour le clavecin en 1766, à Spire ; mais il a laissé en manuscrit des symphonies et six sonates pour clavecin et violon.

ZACHARDI (Florido), compositeur italien, vécut à la fin du seizième siècle. Il s'est fait connaître par une œuvre intitulée : *Cantiones sacræ quinque, sex et septem vocum*. Venetiis, 1591, in-4°.

ZACHARIÆ (Juste-Frédéric-Guillaume), professeur de belles-lettres au gymnase de Brunswick, naquit le 1er mai 1726, à Frankenhausen, dans la principauté de Schwarzbourg, et mourut à Brunswick le 30 janvier 1777. Poëte estimé, il cultiva aussi la musique avec succès. On connaît de lui, en manuscrit, l'oratorio *les Pèlerins de Golgotha*, dont il composa les vers et la musique en 1756, et deux suites de pièces de chant et de clavecin publiées en 1760, et dont il fut fait une deuxième édition en 1768. Il a fait insérer, dans les Essais historiques et critiques de Marpurg (tome III, p. 71-76), une lettre sur les plagiats en musique.

ZACHARIÆ (J.-F.-L.), directeur de musique à Magdebourg, succéda dans cette place au compositeur Rolle (*voyez ce nom*), en 1785. Il a laissé en manuscrit plusieurs compositions pour l'église, qui se trouvent à Magdebourg, et parmi lesquelles on remarque un recueil qui a pour titre : *Kirchenmusik, welche bey der St-Katharinenkirche am 8 sept. 1785 zu Magdeburg vor-und Nachmittags aufgeführt worden ist*. On a imprimé de lui : *Skolien oder Gesænge bey freundschaftlichen Zusammenkünften*. Sondershausen, Lorenz, 1796.

ZACHAU (Pierre), musicien et joueur de cornet du sénat de Lubeck, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par les ouvrages dont voici les titres : *Sieben Branlen mit dazu Gigen, Gavotten, etc., und mit drey Couranten* (Six branles avec leurs gigues, gavottes, etc., et avec trois courantes). Lubeck, 1683, in-4°. 2° *Erster Theil vierstimmiger Viol di gamb Lustspielen solo, bestehend in Præludien, Alemanden, Couranten, Balletten und Chiquen* (Divertissements à quatre parties pour la basse de viole, consistant en préludes, allemandes, courantes, ballets et gigues. Première partie). Lubeck, 1695, in-fol. de quarante-huit planches gravées sur cuivre (voyez Moller, *Cimbria literata*, t. I, p. 748).

ZACHAU (Frédéric-Guillaume), fils d'un musicien de Leipsick, naquit dans cette ville, le 19 novembre 1663. Dans sa première enfance il suivit son père à Eilenbourg, en Prusse, et y apprit, dans l'école publique, la musique, l'art de jouer de l'orgue et les éléments de la langue latine. Thiel, de Stettin, perfectionna ensuite son talent sur l'orgue. En 1684, il fut nommé organiste de l'église Sainte-Marie à Halle, en Saxe. Il conserva cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 14 août 1721. Zachau a laissé en manuscrit des pièces d'orgue excellentes, dont quelques-unes ont été insérées dans des recueils, entre autres dans celui qui a pour titre : *Sammlung von Præludien, Fugen, ausgeführten Choralen, etc., von berühmten Meistern*, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Cet artiste a la gloire d'avoir été le maître de Hændel.

ZACHE (...), en latin **ZACHEUS**, musicien belge du seizième siècle, n'est connu jusqu'à ce jour que par quelques morceaux de sa composition qui se trouvent dans les recueils intitulés : 1° *Jardin musical contenant plu-*

sieurs belles fleurs de chansons à trois parties, choysies d'entre les œuvres de plusieurs autheurs excellents en l'art de musique ensemble le blason du beau et laid tetin propres tant à la voix comme aux instruments. Le premier livre. En Anvers, par Hubert Waelrant (sic) *et Jean Laet* (sans date), in-4° obl. 2° *Recueil des fleurs produites de la divine musique à trois parties par Clément non Papa, Thomas Crequillon et autres excellents musiciens. A Louvain, de l'imprimerie* de Pierre Phalèse, libraire juré, l'an 1569, petit in-4° obl.

ZAENKL (P.), moine de l'ordre de Saint-François, né en 1719 à Unterwinckling, en Bavière, reçut en 1740 l'habit de son ordre, et mourut à Munich, en 1785. Grand musicien et compositeur, il écrivit pour son couvent plus de cent messes, offertoires et litanies qui sont restées en manuscrit.

ZAGAGNONI (le P. François), mineur conventuel, naquit le 5 février 1767 à Argenta, dans la province de Ferrare. Les premiers éléments de la musique lui furent enseignés par le maître Petrarchi, de Massa Lombarda; il alla plus tard continuer ses études à Bologne, sous la direction du P. Martini, puis avec le P. Mattei. Son mérite le fit rechercher, et il fut agrégé à plusieurs sociétés musicales et littéraires. Il fut d'abord maître de chapelle de l'église des Ursulines de Ferrare; plus tard il se retira dans le monastère des PP. Conventuels des SS. Apôtres, à Rome, où il remplit aussi les fonctions de maître de chapelle. Il y est mort le 7 avril 1844. Une partie de ses compositions pour l'église se trouve chez les Ursulines de Sainte-Marie des Servites, à Ferrare; l'autre est dans les archives des PP. Conventuels des SS. Apôtres, à Rome. Parmi ses ouvrages les plus remarquables, on distingue un *Miserere* à quatre voix, un autre *Miserere* à trois voix et orgue, une messe solennelle à quatre voix et orchestre, une messe de *requiem* également avec orchestre, et des motets à huit voix en deux chœurs. On connaît de ce religieux des études de contrepoint.

ZAKOWSKY (Joseph), amateur de musique, est né à Iglau en Moravie, vers 1810. Également habile sur le piano et sur la guitare, il jouait quelquefois des duos sur les deux instruments, savoir, le piano avec la main droite et la guitare avec la gauche. On a gravé de sa composition : 1° *Tantum ergo*, pour quatre voix, orchestre et orgue, Vienne, Hermann. 2° *Te Deum laudamus* à trois voix, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes, timbales, basse et orgue, *ibid.* 3° Instruction pour le piano, *ibid.* Il a aussi publié des recueils de danses allemandes et hongroises.

ZAMBONI (Louis), un des meilleurs bouffes de l'Italie, au commencement du dix-neuvième siècle, naquit à Bologne, en 1767, et y reçut son éducation musicale. En 1791, il débuta à Ravenne dans l'opéra de Cimarosa *Il Fanatico in Berlina*, puis chanta à Modène, à Parme, à Florence, et enfin à Rome, où il obtint un brillant succès. En 1807, il brilla à Venise, chanta au théâtre de *la Scala* de Milan, en 1810 et 1811, et fut un des acteurs pour qui Rossini écrivit *le Barbier de Séville*, à Rome, en 1816. Deux ans après, il chanta de nouveau à Milan, mais déjà sa voix était fort affaiblie. Retiré à Florence en 1825, il y est mort le 28 février 1837, à l'âge de soixante et dix ans.

ZAMMINER (Frédéric), professeur de physique à l'Université de Giessen, né à Darmstadt, mort le 16 août 1858, dans un âge peu avancé, est auteur d'un bon livre intitulé : *Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik* (La Musique et les instruments musicaux dans leurs rapports avec les lois de l'acoustique). Giessen, 1855, J. Ricker, un vol. gr. in-8° de 457 pages, avec un grand nombre de figures d'instruments insérées dans le texte.

ZANATA (Dominique), compositeur vénitien qui vivait vers la fin du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Sonate da chiesa a 3 stromenti, due violini e violoncello, col basso continuo per l'organo*, op. 1ª, Bologne, 1689, in-4°. 2° *Intrecci armonici diversi, espressi in cantate a voce sola di soprano o contr' alto*, op. 4, Venise, 1697, in-4° obl., en partition. 3° *Cantate in soprano, a voce sola, e ariette con violini unisoni*, op. 6, Venise, 1698, in-4° obl. La première édition de ces cantates a paru à Venise, chez Sala, en 1695. Gerber indique aussi les ouvrages suivants de cet auteur, qui existent en manuscrit : 1° *Salmo* 109 *Dixit Dominus, etc., a 2 cori per 8 voci reali a capella in canone, con 2 violini in canone, ed una viola.* 2° *Laetatus, a 8 voci, a 2 cori a capella in canone, con 2 violini in canone ed una viola.* 3° *Magnificat, a detti.*

ZANCHI (Libérale), musicien et organiste de l'empereur Rodolphe II, né à Trévise, vers 1570, a publié : 1° *Cantiones von 4 und 8 Stimmen zu allerley Instrumenten* (Chansons à quatre et huit parties pour toute sorte d'in-

struments), Prague, 1603. 2. *Quinque psalmorum in vesperis concinendorum octonis et duodenis vocibus*, Prague, 1603, in-4°.

ZANETTI (Le P. Zacharie), moine franciscain, né à Bologne, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a publié : *Sacræ et divinæ cantiones binis ac ternis vocibus ad organum decantandæ, ex pluribus musicis excellentissimis cum uniquam basso ad organum commodum noviter editæ*. Venetiis apud Alex. Vincentium, 1619, in-4°. La plupart des compositeurs dont on trouve des motets dans ce recueil sont des RR. PP. franciscains peu connus. Plusieurs de ces morceaux appartiennent au P. Zanetti.

ZANETTI (Antoine), appelé aussi **ZANETTINI**, musicien de l'école vénitienne, fut d'abord admis à la chapelle de Saint-Marc, comme sopraniste, en 1676, puis devint maître de la chapelle ducale de Modène, en 1686, et retourna ensuite à Venise, où il écrivit pour le théâtre. Il y vivait encore en 1705. Il avait eu pour maître de composition le célèbre compositeur Legrenzi. Zanetti a fait représenter, à Venise, les opéras suivants : 1° *Medea in Atene*, joué en 1675 et repris en 1676. 2° *Aurora in Atene*, au théâtre *SS. Giovanni e Paolo*, en 1678. 3° *Irene e Costantino*, 1681. 4° *Temistocle in bando*, 1683. 5° *Virgilio console*, 1704. 6° *Artaserse*, 1705, au théâtre de *S.-Angiolo*; puis à Bologne en 1711.

ZANETTI (François), maître de chapelle à Pérouse (*Perugia*), naquit à Volterra vers 1740. Ayant fait représenter un opéra dans lequel il chanta lui-même, à la place du premier ténor qui venait de s'enfuir, cette inconvenance lui fit perdre sa place de maître de chapelle. Quelque temps après, il épousa une cantatrice fort belle avec laquelle il voyagea en Italie. En 1760, il était à Londres et y avait publié quelques œuvres de musique instrumentale. Les opéras connus sous son nom sont ceux-ci : 1° *L'Antigono*, à Livourne, en 1765. 2° *Didone abbandonata*, ibid., 1766. 3° *Le Cognate in contesa*, opéra bouffe, à Alexandrie de la Paille, en 1785. On a gravé de sa composition : 1° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 1 et 2, Londres. 2° Six *idem*, op. 4, *ibid*. 3° Six quintettes pour trois violons et deux violoncelles, op. 3, *ibid*. 4° Six trios pour deux flûtes et basse.

ZANG (Jean-Henri), *cantor*, compositeur, écrivain, chimiste, facteur d'instruments, mécanicien, dessinateur, calligraphe, etc., naquit, le 15 avril 1733, à Zella-Saint-Blaise, dans le duché de Gotha. Son père, lieutenant hongrois, s'était retiré dans ce lieu. Zang était destiné à cultiver les lettres grecques et latines, mais la musique avait tant d'attraits pour lui, qu'il négligea les autres études pour se livrer uniquement à celle de cet art. Ayant été envoyé à Leipsick, il y reçut, pendant deux ans, des leçons de clavecin et d'orgue. En 1749, il accepta un emploi civil à Cobourg, puis il occupa quelque temps celui d'organiste à Hohenstein, près de cette ville. En 1751, il fut appelé, comme *cantor*, à Wansdorf près de Bamberg, et, dans l'année suivante, il alla occuper une position semblable à Stockheim sur le Mein, en Bavière, où il eut une longue carrière. Il y mourut le 18 août 1811, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Gerber cite de lui les compositions suivantes : 1° *La Muse chantante du Mein*, gravée par lui-même sur des planches de cuivre. 2° Deux années complètes de cantates d'église pour tous les dimanches et fêtes, en manuscrit. 3° Douze trios pour l'orgue à deux claviers et pédale, *idem*. 4° Six sonates pour le clavecin, avec d'autres pièces, *idem*. Zang avait travaillé pendant presque toute sa vie à une collection de manuels des arts et métiers, sous le titre : *Des Kunst und Handwerks Buchs*, etc. ; il en publia la première partie contenant l'art du tonnelier, à Nuremberg, chez Schneider et Weigels, en 1798, un volume petit in-8°, avec des planches dessinées et gravées par lui-même. La seconde partie est intitulée : *Der Vollkommene Orgelmacher oder Lehre von der Orgel und Windprobe* (Le Parfait Facteur d'orgue, ou science de l'examen de l'orgue et de la soufflerie), Nuremberg, chez les mêmes, 1804, petit in-8° de 175 pages, avec une préface et deux planches. Une deuxième édition de cette seconde partie a paru chez les mêmes, en 1810, et une troisième, en 1829, toutes in-8°. Ce livre est un bon ouvrage, où l'on remarque des principes de construction plus certains que les tâtonnements et la routine des facteurs ordinaires.

ZANGER (Jean), né à Inspruck, dans la première moitié du seizième siècle, a été vraisemblablement *cantor* à Brunswick ; car l'épître dédicatoire de son livre est datée de cette ville, le 10 des calendes de juin 1552. Il a publié un traité élémentaire de musique intitulé : *Practicæ musicæ præcepta, puerilis instituendæ gratia, ad certum methodum revocata*, Lipsiæ, apud Georg. Hanisch, 1554, in-4° de dix-neuf feuilles. L'ouvrage est en dialogues.

ZANI (André), violoniste distingué et compositeur, naquit à *Casale-Maggiore*, en Lom-

bardie, dans les premières années du dix-huitième siècle. On a gravé de sa composition : 1° *Sei concerti grossi a 2 violini principali, 2 violini di ripieno, violetta, violone ed organo*, Amsterdam, Roger. 2° *Sei sinfonie a due violini, viola di gamba et organo*, ibid. 3° *Dodici concerti a violino solo, 2 violini di ripieno, violetta ed organo*, ibid.

ZANI DE FERRANTI. *Voyez* **FERRANTI.**

ZANOTTI (Camille), en latin **JEANNOTTUS**, vice-maître de chapelle de l'empereur Rodolphe II, naquit à Césène, dans la Romagne, vers 1545. Il est auteur d'un recueil de quatre messes, intitulé : *Missarum cum quinque vocibus liber primus, nuper æditus. Venetiis*, apud Angelum Gardanum, 1588, in-4° obl. Les autres ouvrages de Zanotti sont : *Il primo libro delli Madrigali a sei voci. Nuovamente posti in luce.* In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1589, in-4°. Une partie des vingt et un madrigaux que contient ce recueil a été réimprimée avec d'autres, à cinq et à douze voix, dont quelques-uns avec un texte allemand. Cette collection a pour titre : *Madrigali a 5, 6 et 12 voci*, Nuremberg, 1590, in-4° obl. *Sacræ Symphoniæ octo vocum*, Nuremberg, veuve Gerlach, 1592, in-4° obl. Cet œuvre renferme des motets à deux chœurs.

ZANOTTI (François-Marie), célèbre professeur de philosophie, géomètre et bibliothécaire de l'Institut des sciences de Bologne, naquit dans cette ville, le 6 janvier 1692, et y mourut le 24 décembre 1777. La vie et l'examen des ouvrages de ce savant n'appartiennent pas à ce dictionnaire biographique ; il n'y est cité que pour des lettres qu'il écrivit au père Giovenale Sacchi, concernant son traité *Della divisione del tempo nella musica*, etc., et qui ont été recueillies avec celles de Martini et de Sacchi sur un autre ouvrage de celui-ci, sous ce titre : *Lettere del Sig. Franc. Mar. Zanotti, del P. Giamb. Martini, e del P. Giovenale Sacchi, Accademici dell' Istituto di Bologna, nelle quali si propongono e risolvono alcuni dubbi appartenenti al trattato : Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia, pubblicato in Milano l'anno 1770, e all' altro : Delle quinte successive nel contrappunto, e delle regole degli accompagnamenti, pubblicato l'anno 1780*, Milano, 1782, in-4°.

ZANOTTI (Jean-Calixte), abbé et neveu du précédent, naquit à Bologne, en 1735, et fit ses études musicales sous la direction du père Martini. Il fut académicien philharmonique de cette ville et maître de chapelle de l'église Saint-Pétrone. Il a beaucoup écrit pour l'église, mais sa musique est restée en manuscrit. L'almanach des théâtres, publié à Milan, en 1791, le met aussi au nombre des compositeurs dramatiques. Burney entendit à Bologne, en 1770, un *Dixit* composé par l'abbé Zanotti, dont il vante les beautés. Ce musicien est mort dans l'été de 1817. (*Voyez* le *Diario di Bologna*, juillet 1818.)

ZAPATA (Dom Maurice), moine de Mont-Cassin, né à Parme en 1640, mourut au monastère de Mont-Cassin en 1700. On a de lui un petit traité du plain-chant, intitulé : *Ristretto e breve discorso sopra le regole del canto fermo. In Parma, per Giuseppe dell' Oglio e Ippolito Rosati*, 1682, in-4°.

ZAPF (Jean-Népomucène), professeur de musique et de piano à Grætz, vivait au commencement du dix-neuvième siècle. On a publié de sa composition : 1° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, Vienne, 1801. 2° Deux sonates pour piano seul, *ibid.*, 1802. 3° Grande sonate pathétique, *ibid.* 4° Esquisse pour le piano, avec violon et violoncelle, *ibid.*, 1802. 5° Sept variations pour piano sur le thème allemand : *Beglückt durch dich*, etc., *ibid.*, 1801. 6° La Galopade avec 10 variations pour le piano. 7° Quelques variations pour violon et pour flûte. On connaissait aussi à la même époque, en manuscrit, l'opéra intitulé : *Die Huldigung* (L'hommage), composé par Zapf.

ZAPPA (le père Siméon), grand cordelier au couvent de Venise, naquit à Aquilée, dans l'Illyrie. Il paraît avoir vécu plus tôt que je ne l'ai dit dans la première édition de cette Biographie, car il existe une édition du petit ouvrage qui l'a fait connaître, laquelle a pour titre : *Regolette de canto fermo et de canto figurato latino et volgare italiano con ogni brevita nouamente composto et compilate.* A la fin de cet opuscule, composé de vingt feuillets in-4°, on lit : *Ad laudem Dei et Beatæ Virginis explicit facile principium musicale editum a fratre Aquilano Lirycienseordinis minor. Conventualium. Venetiis per Augustinum de Bendonis*, 1537. Il y a eu probablement d'autres éditions de ce petit écrit avant celle qui porte le nom de *Padre Simeone Zappa* et le titre : *Regolette del canto fermo e figurato*, Venezia, 1700, in-4°.

ZAPPASORGO (Jean), compositeur du seizième siècle, né à Trévise, a fait imprimer de sa composition : 1° *Napolitane a tre voci*,

lib. I, Venezia, 1571, in-8°; 2° *Idem*, lib. II, *ibid.*, 1573, in-8°. Il y a une autre édition de ces deux livres de napolitaines, datée de Venise, 1582, et une troisième, avec la date de 1588. Les titres de ces œuvres nous font connaître la ville où ce musicien vit le jour.

ZARLINO (Joseph), savant musicien et écrivain célèbre sur la théorie de la musique, naquit à Chioggia, dans l'État vénitien, vers les premiers mois de 1519; car il nous apprend lui-même (*Della Origine dei R. P. Capuccini*, in Op., tome IV, page 90) qu'il était âgé d'environ deux ans au mois de juillet 1521 (1). Burney, qui a fixé l'époque de sa naissance en 1540 (*a General History of Music*, tome III, page 162), a pu ne pas connaître ce passage, qui n'est mentionné par aucun des historiens de la musique; mais il aurait dû lire un passage du livre de Zarlino intitulé *Sopplimenti musicali*, où il rapporte (lib. VIII, c. 13) une discussion qui s'éleva, dit-il, le 5 décembre 1541, *première année de son séjour à Venise*, dans l'église Saint-Jean-l'Aumônier, au Rialto, entre l'organiste Parabosco et un autre musicien. Cette date de 1541, rapprochée du passage de l'Origine des capucins, cité précédemment, démontre que plusieurs auteurs, et moi-même dans un autre endroit, avons été induits en erreur lorsque nous avons dit que Zarlino avait été admis comme enfant de chœur à l'église de Saint-Marc et qu'il y avait fait ses études de musique; car il est évident que, né en 1519, il était âgé de vingt-deux ans lorsqu'il arriva à Venise. Willaert, qui fut en effet son maître, comme il le déclare lui-même en plusieurs endroits de ses ouvrages, ne lui enseigna donc pas les éléments de la musique, mais le contrepoint et la théorie des proportions musicales.

Zarlino succéda à son condisciple Cyprien de Rore, dans la place de maître de chapelle de la célèbre église de Saint-Marc, le 5 juillet 1565, suivant les registres de cette chapelle. Il en remplit les fonctions pendant près de vingt-cinq ans, et eut pour successeur Balthasar Donato, le 9 mars 1590. L'historien de Thou, contemporain de Zarlino, a fixé au 14 février 1599 l'époque de sa mort (*Histor.* lib. 72, *in fine*), et dit qu'il était alors âgé de cinquante-neuf ans (1); mais un extrait d'un registre de l'église paroissiale de Saint-Zacharie, de Venise, rapporté par l'abbé Ravagnan, prouve que de Thou a été induit en erreur non sur le jour, mais sur l'année. Voici la rédaction de l'acte de ce registre : *Adi 14 febraro 1590, è morto il Rev. M. R. Isepo Zarlino, maestro di capela de S. Marco, capelan de S. Severo de età de anni 69. Amalato de mal de gotte et cataro da mesi tre.* C'est donc le 14 février 1590 que Zarlino a cessé de vivre ; et cette date coïncide avec celle de la nomination de son successeur comme maître de chapelle de l'église de Saint-Marc. Ravagnan fait remarquer l'erreur de cet acte concernant l'âge de ce musicien, célèbre au moment de son décès. En effet, suivant l'opinion de Zarlino lui-même, il aurait dû être âgé alors de soixante-dix ans; mais d'après l'acte de sa promotion au diaconat, il était dans sa soixante-treizième année. L'acte de décès nous apprend que Zarlino était chapelain de l'église de Saint-Sévère, à Venise; d'autres documents cités par l'abbé Ravagnan font connaître aussi qu'il fut élu chanoine par le chapitre de Chioggia, au mois de septembre 1582; mais que l'évêque de cette ville, qui prétendait avoir le droit de nommer à cette dignité ecclésiastique, avait refusé l'investiture canonique au maître de chapelle de Saint-Marc, et que l'affaire ayant été portée à la décision du patriarche de Venise, celui-ci avait confirmé l'élection faite par le chapitre, et ordonné, par un décret du 14 mai 1584, que Zarlino succéderait au chanoine Ange Menetto, à la date du 28 septembre 1582. Toutefois, les canonicats exigeant résidence, et l'âge avancé de Zarlino ne lui ayant pas permis de changer de séjour, il résigna son bénéfice le 13 novembre 1588. Un autre témoignage bien flatteur de confiance et de sympathie fut donné à Zarlino par le chapitre de Chioggia et par ses concitoyens, dans la demande qui fut adressée au doge de Venise, le 30 août 1583, pour qu'il le nommât leur évêque. On ne lira pas sans intérêt une partie de cette pièce curieuse, où

(1) Je dois dire pourtant que cette date n'est pas celle que l'abbé Jérôme Ravagnan a donnée dans son éloge de Zarlino, imprimé à Venise en 1819. Suivant cet écrivain, le célèbre musicien n'a pu naître postérieurement au 22 mars 1517, et les preuves qu'il en rapporte paraissent concluantes. En effet, on trouve dans le deuxième volume des actes manuscrits de l'évêché de Chioggia (p. 226 et 225) que *Joseph Zarlino*, fils de *Jean*, alors vivant, avait reçu les ordres mineurs le 3 avril 1537, et qu'il avait été promu au diaconat, à *l'âge de vingt-trois ans*, le 22 mars 1539. Suivant cette date, il aurait dû naître en 1516; à ce compte, [illegible] même exactement son âge. (Voy. Ravagnan, *Elogio di G. Zarlino*, etc., p. 68 et suiv., note 2.) Suivant M. Caffi (*Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco in Venezia*, t. I, p. 130), la date de la naissance de Zarlino serait, au plus tard, le 22 mars 1517.

(1) J'ai suivi cette date dans la notice sur *Zarlino* que j'ai fournie en 1828 à la *Biographie universelle* de MM. Michaud; mais le document cité par Ravagnan m'a éclairé depuis lors.

il est dit « que le chapitre des chanoines et
» toute la ville, considérant que depuis la mort
» du R. Pisani, son pasteur vénéré, Chioggia
» n'a point eu d'évêque qui ait passé un mois
» de suite dans la ville, en sorte que l'église a
» été comme délaissée, et le peuple privé des
» secours spirituels qui sont les résultats de la
» présence d'un évêque ami de son troupeau;
» ils le supplient de satisfaire au désir honnête
» qu'ils ont d'avoir pour évêque le R. M. Jo-
» seph Zarlino, leur compatriote, parce qu'ils
» ont la certitude qu'un homme si vertueux,
» bon et affectueux envers sa patrie, sera
» une grande joie spirituelle pour tout le
» peuple, etc. (1). » Les mêmes motifs qui engagèrent plus tard Zarlino à résigner son canonicat l'empêchèrent sans doute d'accepter l'honneur que le chapitre de Chioggia voulait lui faire.

Le choix qui avait été fait de Zarlino pour succéder à Cyprien de Rore dans la place de maître de chapelle de Saint-Marc, indique assez qu'il devait avoir quelque réputation comme compositeur et qu'il la méritait. Mambrino Roseo (*Istor. del Mondo*, ann. 1571, p. 94), dit qu'il composa des chants à plusieurs voix pour les réjouissances de la victoire de Lépante, qui furent applaudis, à Venise, avec enthousiasme. François Sansovino, qui déclare Zarlino un homme sans pareil dans la théorie et dans la composition (*M. Zarlino, maestro di capella... il quale nella theoria e nella compositione è senza pari* (2)), dit qu'il composa d'admirable musique pour les fêtes qui furent données au roi de France Henri III, pendant son séjour à Venise. Bettinelli, qui porte un peu loin l'exagération en disant que Zarlino fut un Titien et un Arioste (*fu pure un Tiziano lo Zarlino, fu un Ariosto* (3)), assure que ce fut à cette occasion que fut exécuté pour la première fois un opéra d'*Orfeo*, dont le maître de chapelle de Saint-Marc aurait composé la musique. Les historiens français parlent aussi de cet *Orfeo*, et disent que le cardinal Mazarin, ayant fait venir à Paris une troupe de chanteurs italiens, le fit exécuter devant la cour. Les uns fixent la date de cette représentation en 1644, d'autres en 1645, 1647 et 1650. La vérité est que la compagnie de chanteurs italiens, appelée à Paris par le cardinal Mazarin, donna une représentation de l'*Orfeo ed Euridice*, devant la cour, le 5 mars 1647. Il est nécessaire de remarquer, à ce sujet, que si Zarlino composa en effet de la musique pour un drame sur le sujet d'Orphée, à l'époque indiquée par Bettinelli, c'est-à-dire en 1574, cette musique ne put être que dans le style madrigalesque à plusieurs voix, et non dans le style dramatique, dont l'origine ne se trouve que dans des ouvrages postérieurs à cette époque. A l'égard de la représentation du même ouvrage environ soixante-quinze ans plus tard, elle est plus que douteuse, car alors l'opéra véritable existait en Italie, surtout à Venise, et l'*Orfeo* dont on parle n'a pu être que celui de Monteverde, alors célèbre, car le genre madrigalesque avait cessé d'être en usage.

Aux éloges donnés à Zarlino, et qui ont été rapportés précédemment, on doit ajouter celui de Marc Foscarini, bon juge, qui avait mis à contribution toutes les bibliothèques de Venise et qui en possédait lui-même une immense ; en parlant du maître de chapelle de Saint-Marc, il s'exprime ainsi : *Il nostro Gioseffo Zarlino, famoso restauratore della musica in tutta Italia* (4). Cependant, il faut avouer, le peu qu'on connaît aujourd'hui des œuvres d'art pratique dus à la plume de ce compositeur ne paraît pas justifier ces louanges sous le rapport de l'invention ; mais à l'égard du mérite de la facture, ses productions sont très-supérieures à l'idée que certains critiques modernes en ont voulu donner. Un seul ouvrage complet est parvenu jusqu'à nous ; il a pour titre : *Modulationes sex vocum per Philip. Usbertum editæ*. Venetiis, apud Fr. Rampazettum, 1566, in-4°. Ce recueil renferme vingt et un morceaux à six voix.

L'éditeur, Philippe Usberti, était élève de Zarlino, et montre, dans sa dédicace aux procurateurs de Saint-Marc, une grande admiration pour son maître. M. de Winterfeld, au-

(1) Però essendo che dopo la morte del quondam Rmo Pisani, suo reverendo pastore, quella città non ha mai avuto vescovo che vi sia stato un mese continuo nella città, talche la chiesa è stata sempre come desolata, et il popolo privo di quei cibi spirituali che si hanno dalla presenza di un buon Vescovo, et amorevole del suo gregge, supplicano riverentemente Vostra Serenità il capitolo dei canonici et questa città, come suoi devotissimi servidori, che si degni di favorir un suo honesto desiderio, cioè di far opera appresso Sua Beatitudine, che si habbi per Vescovo il Rmo M. Padre Gioseffo Zarlino, suo compatriota, perchè si tien per certo, che havendo un tal huomo virtuoso, et pieno di bontà, et affettuosissimo alla sua patria, sarà di grandissimo giovamento spirituale a tutto il popolo, etc.

(2) *Venezia, città nobilissima*, etc., édition de 1663, page 419.

(3) *Risorgimento d'Italia*, page 266.

(4) Foscarini, *Della Letteratura Veneziana*, lib. IV, page 322.

sure (1) que les pièces de ce recueil sont inférieures à celles des anciens maîtres néerlandais et même aux œuvres des temps les plus reculés : ce jugement manque absolument de justesse et d'exactitude; tout le monde peut s'en assurer en examinant avec attention l'antienne à six voix que Paolucci en a tirée, et qu'il a donnée en partition dans le deuxième volume de son *Arte pratica di contrappunto* (pages 250-264). Le morceau est établi sur le chant de l'antienne du *Magnificat* des premières vêpres de l'Assomption de la Vierge (*Virgo prudentissima*). Sur ce chant, Zarlino fait un canon à trois parties, résolu alternativement par mouvement contraire et par mouvement direct, et les trois autres parties font un contrepoint d'imitation élégant, bien lié, et dans lequel on n'aperçoit en rien la gêne qui devait résulter de la triple obligation du canon. Or, cette facilité, et la plénitude d'harmonie qu'on trouve dans tout le cours du morceau, sont des qualités bien supérieures à ce qu'on remarque dans les œuvres des anciens maîtres flamands dont parle M. de Winterfeld. Six morceaux de Zarlino se trouvent aussi dans une collection d'évangiles mise en musique à plusieurs voix par Willaert et quelques-uns de ses élèves, et publiée à Nuremberg dans les années 1554-1556. Plusieurs morceaux placés dans la collection de Philippe Usberti avaient été insérés dans d'autres recueils publiés à Venise en 1549 et 1563. Enfin une messe à quatre voix en partition, de Zarlino, se trouve en manuscrit dans la bibliothèque de l'Institut musical de Bologne.

Pour bien apprécier le mérite de Zarlino comme artiste, il faudrait connaître les ouvrages qu'il a écrits pour le service de la chapelle de Saint-Marc ; mais tous ont disparu des archives de cette chapelle, avec les œuvres de tous les autres grands musiciens qui y furent attachés, depuis le quatorzième siècle jusqu'à la fin du dix-huitième. Comment et par qui s'est opérée cette spoliation déplorable? C'est ce qu'il est impossible de dire ; mais le fait n'est que trop réel, et l'abbé Ravagnan l'a constaté dans une note dont le texte est rapporté ci-dessous (2).

Quel que soit le regret que puisse inspirer la perte des principales compositions de Zarlino, ce que nous possédons de ses travaux dans la théorie de la musique suffit pour le placer au rang des plus grands musiciens de l'Italie. Les ouvrages que nous avons de lui sur cette matière sont ceux-ci : 1° *Istituzioni harmoniche, divise in quattro parti, nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi de' poeti, historici et filosofi*. Venise, 1558, in-fol. de 448 pages. Une deuxième édition a été publiée dans la même ville, en 1562, et une troisième en 1573, aussi dans le format in-fol. Ce livre, monument du profond savoir et du haut mérite de Zarlino, est le répertoire où tous les théoriciens ont puisé pendant près de deux siècles. Les deux premières parties sont relatives aux divisions de la musique, à la nature des intervalles, à leurs proportions numériques et aux genres. La troisième renferme un bon traité du contrepoint, où, pour la première fois, on trouve les règles du contrepoint double véritable. La quatrième partie est un traité des modes ou tons du plain-chant. 2° *Dimostrationi harmoniche nelle quali realmente si trattano le cose della musica, et si risolvono molti dubbii d'importanza*; in Venetia, per Francesco dei Franceschi, sanese, 1571, in-fol. de 312 pages. Une deuxième édition a paru dans la même ville, en 1573, sous ce titre : *Le Dimostrationi harmoniche, divise in cinque ragionamenti*, etc., in-fol. de 287 pages. Dans cet ouvrage, Zarlino rapporte qu'il rencontra, sur la place de Saint-Marc, au mois d'avril 1562, François Viola, maître de chapelle du duc de Ferrare, avec Claude Merulo, célèbre organiste, et qu'ils allèrent ensemble faire une visite au vieux maître de chapelle Adrien Willaert, près de qui ils trouvèrent un de ses amis, nommé *Desiderio*, et que la conversation eut la musique pour objet. Zarlino suppose que son livre est le résumé de cet entretien et de plusieurs autres qui le suivirent.

(1) *Joh. Gabrieli und sein Zeitalter*, première partie, page 119.

(2) Ho interrogato quei di S. Marco, se negli armadi della musica di chiesa conservassero qualche cosa dello Zarlino, e se sapessero dove fossero le tanti scritti musicali antiquati, e certamente migliori della musica moderna. Mi si rispose anche dai piu vecchi, che dello Zarlino non avevano mai veduto, ne cantato alcuna composizione : che gli scritti de maestri antichi, i quali si conservavano in chiesa, sono da molto tempo spariti, e che i molti più scritti musicali antiquati che si conservavano nell' archivio della Procuratia de supra sono stati manomessi, e parte, per quanto si pote traspirare, passarono oltremare, e parte oltramonte. È dunque superfluo il più cercare dove dell' origine dell' arte si dovevano essere i più bei parti dell' ingegno umano in questo proposito. Avidi i forestieri di tanto tesoro, lo ci derubarono, e volesse il cielo che alcuni dei nostri non avessero loro tenuto mano o per ispirito di partito, o per viltà di poco danaro, senza riflettere che privavano la nazione di quanto anche conquistò poteva esserle di decoro e di onore.

Le ton pédantesque de ce livre et les calculs dont il est hérissé, sans utilité pour la science, le rendent très-inférieur à celui des *Institutions harmoniques*. Un des objets principaux que l'auteur s'y est proposés est de démontrer la proposition, déjà émise par lui dans son premier ouvrage, que la musique de son temps avait pour base le genre diatonique synton de Ptolémée. Or, suivant la doctrine de ce théoricien de l'antiquité, les demi-tons de la gamme sont considérés comme majeurs, en sorte que *si* et *mi*, par exemple, sont abaissés; d'où résultent des tons majeurs, dans la proportion de 8 : 9, entre *ut ré*, et *fa sol*, et des tons mineurs, dans la proportion de 9 : 10, entre *re mi*, et *sol la*. Environ trente ans avant la publication des *Institutions harmoniques* de Zarlino, Fogliani avait donné les mêmes proportions, comme bases de la musique, dans sa *Musica theorica* (2ᵉ section, fol. XVII-XXXI verso). Vincent Galilée (*voy.* ce nom) attaqua cette doctrine, dans son *Dialogo della musica antica et della moderna* (pp. 6 et suiv.), et soutint que le genre diatonique moderne n'est ni le diatonique synton de Ptolémée, ni celui de Didyme, mais l'ancien diatonique de Pythagore; enfin que les demi-tons, pour être justes, ne doivent pas être dans la proportion de 15 : 16, mais dans celle du limma des Grecs 243 : 256; enfin, que tous les tons *ut, ré; re, mi; fa, sol; sol, la*, sont égaux. Zarlino répondit à ces critiques par l'ouvrage suivant : 5° *Soppliimenti musicali, nei quali si dichiarono molte cose contenute nei due primi volumi delle Istitutioni et dimostrationi; per essere state mal' intese da molti, et si risponde insieme alle loro calunnie. In Venetia appresso Francesco de' Franceschi, sanese*, 1588, in-fol. de 330 pages. Tout démontre dans cet écrit le profond chagrin que Zarlino avait éprouvé de la critique de Galilée (juste au fond, comme on le verra dans ma *Philosophie de la musique*), qui, ayant été son élève, lui parut avoir fait preuve d'ingratitude et d'envie; mais, en homme supérieur, il sut se modérer et répondre avec mesure à son adversaire (qu'il ne nomme pas) dans ce livre, remarquable, d'ailleurs, par la disposition des objets et par la clarté de la discussion. L'ouvrage est divisé en huit livres. Dans le premier, l'auteur considère la musique sous les rapports historiques et philosophiques. Dans le deuxième, il examine les divers systèmes des anciens concernant la classification des sons et la formation de leurs échelles tonales. Le troisième livre est consacré à l'examen des proportions des intervalles, et particulièrement à la défense de celles du diatonique synton de Ptolémée, considérées comme bases de la tonalité. Le quatrième traite des genres, et particulièrement du diatonique; le cinquième est relatif à la constitution tonale des intervalles; le sixième traite des tons et de leur nombre; le septième, de la mutation des tons et de ses espèces; le huitième de la mélopée et du chant. Dans sa réplique (*Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino di Chioggia*, Florence, 1589, in-8°), Galilée ne garda aucune mesure, et ne se souvint pas de ce qu'il devait de respect au vieillard illustre qui avait été son maître. On ne trouve dans son écrit qu'ironie, injures et divagations. Malgré la bonté de sa cause au fond, l'opinion publique ne fut pas pour lui (1); tout l'avantage de la discussion resta à Zarlino, et, chose singulière, le système de proportions numériques adopté par celui-ci d'après Fogliani, est devenu la base de la théorie mathématique de la musique jusqu'à l'époque actuelle. Zarlino fut aussi attaqué par Artusi (*voyez* ce nom), à l'égard de sa doctrine, dans l'écrit intitulé : *Impresa del R. P. Gio. Zarlino di Chioggia*. Bologne, 1604, in-4°. Une ancienne traduction française manuscrite des *Institutions harmoniques* de Zarlino par *Maistre Jehan Lefort, musicien*, se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris; elle était autrefois dans la Bibliothèque de Coislin; plus tard elle passa à celle de Saint-Germain-des-Prés, et en dernier lieu-là où elle est aujourd'hui. Quoique le style en soit un peu vieux, elle est fort bonne. Le même ouvrage a été traduit en hollandais par J.-P. Swelinck, et en allemand par J.-G. Trost.

Indépendamment des traités de musique mentionnés précédemment, Zarlino a publié quelques autres écrits dont voici les titres : 4° *Trattato della pazienza*. Venise, Francesco de' Franceschi, sanese, 1561, in-4°; Trévise, Giulio Trento, 1579, petit in-4°. 5° *Informazione intorno l'origine della congregazione dei reverendi frati Cappuccini*. Venise, Dominique Nicolini, 1579, petit in-4° de 65 pages. 6° *Discorso intorno al vero anno e il vero giorno, nel quale fu crocefisso N. S. Gesù Cristo*. Venise, Nicolini, 1579, petit in-4°. 7° *De vera Anni forma sive de recta ejus emendatione*; ibid., 1580, in-4°. 8° *Risoluzione di alcuni dubbi sopra la correzione dell' anno fatta*

(1) *Pare (dit Doni, in Op., t. I, p. 372) che si possa conchiudere a favore del Zarlino, che in oggi veramente si adoperi il syntono, e non altro diatonico e consequentemente che gli argomenti del Galilei siano cavillosi e sofistici.*

dal papa Gregorio XIII, etc., 1583, in-4°. Tous ces écrits ont été recueillis en une collection intitulée : *Di tutte l'Opere del R. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia, maestro di capella della Sereniss. Signoria di Venetia, ch' ei scrisse in buona lingua italiana, già separatamente poste in luce, hora di nuovo corrette, accresciute et migliorate, insieme ristampate* ; Venise, Francesco de' Franceschi, Sanese, 1589, 4 vol. in-fol., ordinairement reliés en deux tomes. Le premier volume renferme les Institutions harmoniques ; le second, les Démonstrations ; le troisième, les Suppléments musicaux, et le quatrième, les petits écrits sur diverses matières.

Zarlino avait annoncé, dans l'avis au lecteur de l'édition des *Institutions harmoniques* publiée en 1573, qu'il était occupé de la rédaction d'un traité général de toute la musique, et qu'il se proposait de le donner au public sous le titre : *Melopeo o Musico perfetto*. A la fin du huitième livre des *Supplementi musicali*, il dit aussi que les vingt-cinq livres *De Re musica* qu'il avait promis, et qu'il avait écrits en latin, [illegible] *Melopeo o Musico perfetto*. Enfin, dans [illegible] de son petit traité *De vera anni forma*, publié en 1580, il s'exprime ainsi : *Quin etiam libros viginti quinque, De Utraque Musica inscriptos*, [illegible] Ces importants ouvrages n'ont point été [illegible] sujet [illegible] père Martini possédait [illegible] Zarlino, qui est [illegible] bibliothèque de l'Institut musical de Bologne, et qui est intitulé : *Trattato* [illegible] *consonanze perfette ed imperfette*.

On ne connaît pas de portrait [illegible] Zarlino [illegible] André Giovanelli qui se trouve en manuscrit à la bibliothèque Saint-Marc de Venise. [illegible] médaille a été dessinée, et le dessin est [illegible] de la collection [illegible] face représente le buste de Zarlino avec l'inscription : *Joseph Zarlinus* [illegible]

Indépendamment [illegible] de l'abbé Ravagnan sur Zarlino [illegible]

(Joseph) [illegible] *Zarlino maestro celeberrimo nella cappella ducale di Venezia* [illegible] Venise, 1836 [illegible] 2° Si l'on peut employer de la [illegible] auteur inconnu, a été publié un poëme italien [illegible] Schwemmer. En 1697, il devint [illegible]

[illegible] 20 septembre 1777 [illegible] Potsdam [illegible] Francfort-sur-l'Oder. En 1809, il obtint [illegible] 1818 il échangea cette position contre celle de directeur de l'école de Potsdam [illegible] influence sur le chant [illegible] *Die Deutschen* [illegible] *mit Kalkweisen für Volksschulen* [illegible] *Abhandlung über den Kirchengesang* [illegible] pulaire), Berlin, 1819-1820, deux parties [illegible]

ZAYAGANZA [illegible] Vérone [illegible] dix-septième siècle. Il a publié de sa composition : [illegible] Venise [illegible]

ZEBELL (...), violoniste [illegible] Paris, vers 1809 [illegible] 1810 [illegible] Paris [illegible] Variations [illegible]

ZEIDLER (Jean-Georges), né à Chemnitz, en Misnie, vers 1590, fit ses études à Iéna et y publia une thèse intitulée : *Ternarius musicus. Disputatio pro loco.* Iéna, 1615, in-4° de 4 pages. Les trois questions posées dans cette thèse sont : 1° Si l'on peut faire usage, par mouvement semblable, de *deux consonnances parfaites entre les mêmes parties*; 2° Si l'on peut employer de la même manière deux dissonances. 3° Si le musicien doit être philosophe.

ZEIDLER (Maximilien), maître de chapelle à Nuremberg, naquit dans cette ville, le 22 mai 1680. Ayant perdu son père à l'âge de dix ans, il entra à l'école de Saint-Sébald, y fit ses études et y apprit la musique sous la direction de Schwemmer. En 1697, il devint élève du célèbre organiste Pachelbel pour la composition, et apprit aussi à jouer de tous les instruments à vent, du violon et du clavecin, pour être ce qu'on appelle en Allemagne *musicien de ville*. Une occasion favorable s'étant présentée pour voyager avec un riche négociant de Nuremberg, il visita les villes principales de l'Autriche, et profita à Vienne des conseils de Fux ou Fuchs, maître de chapelle de l'empereur. De retour à Nuremberg, il s'y livra avec succès à la composition, écrivit des cantates d'église, des oratorios de la Passion et des sérénades. Son mérite le fit choisir en 1705 pour remplir la place d'organiste de l'église Sainte-Marie dans sa ville natale. Plus tard il alla à Francfort et à Mayence en qualité de musicien de ville, et en 1712, il reçut sa nomination de maître de chapelle à la même église de Nuremberg. Après en avoir rempli les fonctions pendant trente-trois ans, il mourut le 19 septembre 1745.

ZEIDLER (Charles-Sébastien), fils du précédent, naquit à Nuremberg le 24 septembre 1719, et y mourut le 15 mars 1786, à l'âge de soixante-sept ans. Au nombre de ses ouvrages littéraires, on trouve une dissertation intitulée : *Dissertatio epistolica de veterum philosophorum studio musico*, Norimbergæ, 1745, in-4° de 12 pages.

ZEILER (le père Gallus), bénédictin bavarois, vécut dans la première partie du dix-huitième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Cithara Mariana, sedecim antiphonis laudes concinne resonantibus animata.* Augsbourg, 1734. 2° Trente motets allemands, *ibid.*, 1736. 3° *Duodecim Magnificat quorum pars prima 6 solemniora ; secunda 6 minus solemnia exhibet*, ibid., 1737. 4° *Viginti Benedictiones pro solemni octava Corporis Christi*, etc., *quatuor vocibus ord. 2 violinis et organo necess. violone. 2 clarinis vel lituis adhibendis*, etc., op. 7, *ibid.*, 1739. 5° *XVI Antiphonæ*, ibid., 1740.

ZEILMANN VAN SALM (Gérard), prédicateur hollandais, vécut à Amsterdam dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer un sermon intitulé : *Het wel en Gode behagend zingen, voorgesteld en aangeprezen in eene Kerkelijke redevoering*, etc. (Le beau chant, agréable à Dieu, présenté et recommandé dans un sermon, etc.), Amsterdam, 1774, in-4°.

ZEITZING (Pierre), facteur d'orgues renommé en Silésie, naquit à Jauer en 1751, et mourut à Frankenstein, le 13 mars 1797. Il a construit plus de quarante grands instruments considérés comme excellents.

ZELENKA (Jean-Dismas), né à Lannowicz, en Bohême, étudia en 1717 le contrepoint sous la direction de Fux, à Vienne, et fut un des plus savants musiciens de son temps. Dans sa jeunesse, il entra au service de l'électeur de Saxe, en qualité de violoniste, puis il eut le titre de maître de chapelle de ce prince. En 1723, il assista au couronnement de l'empereur Charles VI à Prague, et écrivit pour cette circonstance l'opéra latin *Sub olea pacis, et palma virtutis, conspicua orbis regiæ Bohemiæ corona*, qui fut exécuté par les élèves de l'université. Ce compositeur mourut à Dresde, le 22 décembre 1745. Il a écrit plusieurs messes solennelles, des vêpres, *Magnificat*, *Requiem*, et d'autres compositions pour l'église. On voit figurer sous son nom, dans l'ancienne collection de Breitkopf, un *Kyrie* à quatre voix, deux violons, deux violes, orgue, deux hautbois, cornet et trois trombones, en manuscrit.

ZELLBEL (Ferdinand), directeur de musique et organiste à l'église Saint-Nicolas de Stockholm, naquit en 1689, et obtint sa place d'organiste en 1717. Il a publié un traité du tempérament musical intitulé : *Temperatura tonorum*, Stockholm, 1740, in-8°. Ce musicien a laissé aussi en manuscrit un traité de la basse continue, en langue suédoise.

ZELLER (G.-B.-L.), directeur de la chapelle du duc de Mecklenbourg-Strélitz, né en 1728, étudia la musique à Berlin. Entré au service du duc de Mecklenbourg, il fut particulièrement chargé de la direction du théâtre, et composa pour son service : 1° *Polixène*, monodrame représenté en 1781. 2° *Le Brigand honnête homme*, opéra, 1789. On connaît aussi

sous son nom un concerto de violon, écrit en 1761. Il mourut à Neu-Strélitz, le 18 avril 1805, à l'âge de soixante-quinze ans.

ZELLER (Charles-Auguste-Frédéric), conseiller de l'enseignement supérieur du royaume de Prusse, né dans le Wurtemberg, le 15 août 1774, a été d'abord prédicateur à Brunn, puis a dirigé en 1804 une école de pauvres à Tubingue, d'après le système de Pestalozzi. Un an après, il était pasteur et professeur au gymnase de Saint-Gall ; au mois d'avril 1809 il a obtenu la place de conseiller des études dans le royaume de Prusse. Il vivait encore à Kœnigsberg en 1832. Ce savant a publié un livre intitulé : *Beitræge zur Befœrderung der Preuss. National-Erziehung* (Essai pour l'avancement de l'éducation nationale en Prusse). Kœnigsberg, Degen, 1810-1817, in-8°. La quatrième partie de cet ouvrage contient des éléments de musique et de chant pour les écoles populaires, d'après les principes de Pestalozzi. Cette quatrième partie a pour titre : *Elemente der Musik*, Kœnigsberg, 1810, un volume in-8° divisé en deux parties, la première de cent cinquante et une pages, la deuxième de cent quatre-vingt-douze.

ZELTER (Charles-Frédéric), né à Berlin le 11 décembre 1758 (1), était fils d'un maître maçon et fut d'abord obligé d'exercer l'état de son père. Toutefois, il avait reçu une bonne éducation, parlait et écrivait plusieurs langues, et avait fait une étude approfondie de la musique. Dans sa jeunesse, il avait appris à jouer du piano, de l'orgue et du violon. Ce dernier instrument fut particulièrement l'objet de ses études ; il y acquit une certaine habileté et joua souvent la partie de premier violon dans les orchestres. Son père avait exigé qu'il étudiât l'architecture pour en faire sa profession. Tous les travaux de sa jeunesse furent interrompus par la cécité dont il fut frappé à l'âge de 17 ans, à la suite d'une longue et dangereuse maladie. Dans cette triste situation, il revint à l'étude du clavier du piano qui fut sa seule ressource contre l'ennui. Ayant enfin recouvré la vue, il put reprendre le cours de ses études et se livrer à son penchant invincible pour la musique. Devenu l'élève de Fasch dans cet art, il en fut aussi l'ami dévoué. Une intime amitié le lia à Gœthe jusqu'à la fin de ses jours. Bien qu'il ne cultivât la musique que dans les moments de loisir qu'il pouvait dérober à sa profession, il fit de bonne heure ses premiers essais de composition dans des recueils de chants qui eurent du succès. Les biographes allemands disent qu'il surpassa, dans ce genre de pièces, ses contemporains Reichardt et Schultze, et qu'il y a dans sa manière plus d'originalité, dans son expression plus de force que dans la leur. Après la mort de Fasch, Zelter se chargea de la direction de l'Académie royale de chant fondée par cet homme vénérable, et le roi de Prusse le nomma professeur de musique à l'Académie des beaux-arts de Berlin, en 1809, sur la proposition de Guillaume de Humbold. Il fonda aussi une société lyrique (*Liedertafel*) qu'il dirigea longtemps avec zèle et qui prit son nom après sa mort. Il avait composé pour cette société environ quatre-vingt-quinze chœurs pour des voix d'hommes. Depuis 1796 jusqu'en 1832, il entretint avec Gœthe une active correspondance qui a été recueillie après leur mort par M. Riemer, conseiller et bibliothécaire du grand-duc de Saxe-Weimar (*Briefwechsel zwischen Gœthe und Zelter*, Berlin, 1833-1836, six volumes in-8°), et dans laquelle on trouve des passages et des anecdotes remplis d'intérêt concernant beaucoup d'artistes. Nul doute que les rapports fréquents de Zelter avec le grand poëte n'aient exercé de l'influence sur le goût et sur les opinions du premier relativement à l'art. La mort inopinée de Gœthe fut si douloureuse pour son vieil ami, que deux mois s'étaient à peine écoulés depuis cet événement, lorsque lui-même descendit au tombeau, le 15 mai 1832. Zelter avait été marié deux fois. De son premier hymen, il avait eu deux fils, dont l'aîné mourut en 1812 et le plus jeune en 1816. Son influence sur les progrès de la musique en Prusse fut considérable. Il forma plusieurs élèves distingués, à la tête desquels se place Mendelssohn. On a gravé de la composition de Zelter : 1° Ténèbres à quatre voix sans accompagnement, Leipsick, Hofmeister. 2° Plusieurs chants séparés à trois et quatre voix sur des poésies de Schiller, de Gœthe et de quelques autres, Berlin, Lischke, Trautwein. 3° Quatre recueils de chants, romances et ballades à voix seule, avec accompagnement de piano, Berlin, Schlesinger. 4° Six chansons allemandes pour une voix de contralto, Berlin, Trautwein. 5° Six *idem*, pour voix de basse, *ibid*. Zelter a publié la biographie de Fasch avec son portrait, sous ce titre : *Biographie von C. F. C. Fasch*, Berlin, Schlesinger, 1801, grand in-4°. Il a laissé en manuscrit un grand nombre de cantates pour voix seule et chœur, de chorals et

(1) Suivant la *Gazette musicale* de Berlin, 1833, n° 36, Zelter serait né à Pitzon, près de Potsdam ; mais lui-même dit que Berlin fut le lieu de sa naissance, dans son autobiographie, datée du 2 septembre 1808.

de morceaux de musique d'église, ainsi que quelques essais de musique dramatique, des sonates et d'autres pièces pour le piano. On a aussi de lui plusieurs morceaux relatifs à la musique publiés dans des journaux, entre autres : 1° Sur la représentation de l'*Alceste* de Gluck au théâtre de l'Opéra de Berlin, dans le cinquième numéro du journal intitulé : l'*Allemagne* (*Deutschland*), 1796, pages 267-295. 2° Exposé d'une scène de l'opéra de Benda *Roméo et Juliette*, dans le premier volume du *Lycée des beaux-arts* (*Lyceum der schœnen Künste*), Berlin, 1797.

ZELTNER (Gustave-Georges), professeur au gymnase d'Altorf, puis à celui de Nuremberg, naquit à Hilpolstein, près de cette dernière ville, et mourut à Nuremberg, le 24 juillet 1738. Parmi les nombreux écrits de ce savant, on remarque celui qui a pour titre : *De Choreis veterum Hebræorum*, Altorf, 1726, in-4°.

ZENARO (Jules), compositeur né à Salo, vers le milieu du seizième siècle, est connu par un recueil de *Madrigali spirituali a 3 voci*, lib. I, in Venetia, 1590, in-4°.

ZENTI (Jérôme), facteur de clavecins italien, vers la fin du dix-septième siècle, avait inventé des instruments de ce genre, en forme de triangle dont les côtés étaient inégaux, avec deux claviers et trois registres placés sur le côté le plus petit du triangle, et qui avaient autant de son que les clavecins de la plus grande dimension, suivant ce que rapporte Bontempi (*Historia musica*, p. 47).

ZERLEDER (Nicolas), cantor à Berne, vers le milieu du dix-septième siècle, est cité par Mattheson (*Ehrenpforte*, p. 401), comme auteur d'un traité de musique intitulé : *Musica figuralis*, qui n'a point été imprimé.

ZEUNER (Martin), compositeur allemand, vécut au commencement du dix-septième siècle. On connaît sous son nom un recueil intitulé : *Teutsche weltliche Stücklein mit 4 Stimmen* (Petites pièces mondaines allemandes à quatre voix), Nuremberg, 1617, in-4°.

ZEUNER (Charles-Traugott), pianiste et compositeur, né à Dresde, le 28 avril 1775, y commença fort jeune l'étude de la musique et du piano, puis il alla prendre des leçons de Türk (voyez ce nom), à Halle. De retour à Dresde, il y vécut quelque temps, puis il fit un voyage à Paris en 1803, résida à Vienne deux ans après, et enfin se rendit à Pétersbourg, où il rencontra Clementi. Charmé par le talent de ce maître, il devint son élève et réforma son mécanisme. Après un long séjour dans la capitale de la Russie, où il composa la musique de plusieurs ballets, entre autres de celui qui avait pour titre *Le Mois de mai*, il retourna à Dresde. Ayant fait un voyage à Paris en 1840, il y mourut le 24 janvier 1841, laissant à sa ville natale, par son testament, une somme d'environ quarante mille francs. Sa musique, particulièrement ses concertos pour le piano, a joui de beaucoup d'estime. Les principaux ouvrages de sa composition sont : 1° Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 11 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° Concertos pour piano et orchestre, n° 1 (en *fa*), op. 12, *ibid.* ; n° 2 (en *mi bémol*), op. 15, *ibid.* 3° Air russe varié pour piano, violon et violoncelle, op. 6, *ibid.* 4° Polonaise pour piano à trois mains, Vienne, Mollo. 5° Polonaise à quatre mains, op. 10, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Fantaisies pour piano seul, op. 6, 7, 9, 14, *ibid.* 7° Variations sur un thème de Paisiello, op. 5, Vienne, Mollo.

ZEUSCHNER (Tobie), notaire public et organiste de l'église Sainte-Marie-Madeleine à Breslau, naquit, dans la première moitié du dix-septième siècle, à Neurode, dans le comté de Glatz. Le 4 mai 1649, il fut nommé organiste de Saint-Bernard à OEls, et le 24 février 1654, il obtint le titre de *notaire public* à Breslau. Enfin, la place d'organiste de l'église Sainte-Marie-Madeleine lui fut confiée le 18 octobre 1655 ; il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 15 septembre 1675. Zeuschner a publié de sa composition : 1° Airs pour la nouvelle année 1660, Breslau, Godefroid Gründer, 1660, in-4°. 2° *Musikalische Kirch- und Haus Freude von 4, 5 und 6 Singstimmen und 2 Violinen, 3 Trombonen*, etc. (Morceaux pour l'église et la chambre à quatre, cinq et six voix avec deux violons, trois trombones, etc.), Leipsick, 1661, in-4°.

ZIANI (Pierre-André), compositeur vénitien d'un mérite distingué, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il ne fut pas maître de chapelle de Saint-Marc, dans sa ville natale, comme le disent Laborde, Walther et autres, mais organiste du second orgue de cette église. Il succéda à Cavalli en cette qualité, le 20 janvier 1668, et conserva sa place jusqu'au mois de janvier 1677. Alors il entra au service de l'impératrice Éléonore, femme de Léopold I[er], et mourut à Vienne, en 1711. Cependant, suivant M. Caffi (1), il s'éloigna de Venise et se rendit à Naples, où il entra au service de la chapelle royale, parce que,

(1) *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco in Venezia*, t. I, p. 304.

s'étant présenté au concours, au mois d'avril 1676, pour la place de maître, devenue vacante par la mort de Cavalli, il se vit préférer son compétiteur *Natale Monferrato*. Suivant le même écrivain, ce fut à Naples qu'il mourut. Il avait fait représenter à Venise les opéras dont les titres suivent, avant de quitter cette ville : 1° *La Guerriera Spartana* en 1654. 2° *Eupatra*, en 1655. 3° *La Fortuna di Rodope e di Dalmira*, 1657. 4° *L'Incostanza trionfante*, 1658. 5° *Antigona delusa da Alceste*, 1660. 6° *Annibale in Capua*, 1661. 7° *Gli Scherzi di fortuna*, 1661. 8° *Le Fatiche d'Ercole*, 1662. 9° *L'Amor guerriero*, 1663. 10° *Alcibiade*, 1667. 11° *Semiramide*, 1670. 12° *Eraclio*, 1671. 13° *Attila*, 1672. 14° *La Schiava fortunata*, en société avec Cesti, 1674. 15° *Leonida in Tegea*, en collaboration avec Draghi, 1676. On connaît aussi de ce compositeur : 16° *Le Lagrime della Vergine*, oratorio composé en 1662. 17° *Sacræ Laudes complectens tertiam missam psalmosque dominicales 5 vocibus et 2 instrumentis partim necessariis et partim ad libitum decantandæ*, op. 6, Venetiis, 1659. 18° Sonates à trois, quatre, cinq et six instruments, op. 7, Freyberg, 1691, in-fol. Les titres de ses autres ouvrages sont inconnus.

ZIANI (Marc-Antoine), neveu du précédent, né à Venise vers le milieu du dix-septième siècle, écrivit pendant plus de vingt ans pour les théâtres de cette ville, et fut appelé à Vienne en 1703, en qualité de second maître de chapelle. On n'a pas de renseignements positifs sur la date de sa mort, mais on croit qu'il décéda à Vienne vers 1720. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Candaule*, à Venise, en 1679. 2° *Alessandro Magno in Sidone*, ibid. 1679. 3° *La Ninfa bizzarra*, ibid., 1680. 4° *Alcibiade*, ibid., 1680. 5° *La Virtù sublimata dal grande*, ibid., 1683. 6° *Tullio Ostilio*, ibid., 1685. 7° *L'Inganno regnante*, ibid., 1688. 8° *Il gran Tamerlano*, ibid., 1689. 9° *Creonte*, ibid., 1690. 10° *Falsirena*, ibid., 1690. 11° *L'Amante Eroe*, ibid., 1690. 12° *Marte deluso*, ibid., 1691. 13° *La Virtù trionfante dell' amore e dell' odio*, ibid., 1691. 14° *Rosalinda*, ibid., 1693. 15° *Amor figlio del merto*, ibid., 1693. 16° *La Moglie nemica*, ibid., 1694. 17° *La Finta Pazzia d'Ulisse*, ibid., 1694. 18° *Domicio*, ibid., 1695. 19° *Costanza in trionfo*, ibid., 1696. 20° *Eumene*, ibid., 1696. 21° *Odoardo*, ibid., 1697. 22° *Il Giudizio di Salomone*, ibid., 1697. 23° *Egisto, re di Cipro*, ibid., 1698. 24° *Gli Amori tra gli Odi*, ibid., 1699. 25° *Teodosio*, ibid., 1699. 26° *Il Duello d'amore e di vendetta*, ibid., 1700. 27° *Giordano Pio*, ibid., 1700. 28° *Meleagro*, ibid., 1706. 29° *Temistocle*, ibid., 1701. 30° *Romolo*, ibid., 1702. 31° *Esopo*, ibid., 1703. 32° *Alboin*, à Vienne, en 1707. 33° *Chilonida*, ibid., 1709. 34° Le premier acte d'*Atenaide*, en 1714. 35° *Gesù flagellato*, oratorio, ibid. On connaît aussi, sous le nom de cet artiste, six trios pour deux violons et basse, gravés à Amsterdam, chez Roger.

ZIBULKA. *Voyez* **CIBULKA**.

ZICK (Werner), organiste et compositeur, fut membre de l'ordre des Frères de la charité et directeur du chœur de leur couvent à Prague, où il mourut le 1er octobre 1750. Il avait appris la composition à Vienne sous la direction de Reutter, de Schmidt et de Tuma. Zick a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église.

ZIEGLER (Jean-Christophe), directeur de musique et organiste à Wittenberg, vers 1700, y a publié de sa composition : *Hilarodiatura per viola di gamba*, consistant en entrées, allemandes, courantes, sarabandes et caprices, in-8° oblong.

ZIEGLER (Chrétien-Théophile), né le 15 mars 1702 à Pulsnitz, dans la Lusace supérieure, où son père était organiste et professeur du collège, commença ses études musicales et littéraires dans la maison paternelle, puis il alla les continuer à Halle, dans la maison des Orphelins, en 1715. Vers 1723 il alla à Dresde prendre des leçons de basse continue, de contrepoint, et d'orgue chez Heinichen, Weiss, Pezold et Pisendel. De retour à Halle, il y passa quatre années à étudier le droit et à composer divers morceaux de musique. En 1727 il fut appelé à Quedlinbourg en qualité d'organiste de la cour, et en 1736 il eut le titre d'organiste de l'église principale de cette ville. Ziegler a laissé en manuscrit un traité d'harmonie divisé en deux parties et intitulé : *Der Wohlinformirte General-Bassist* (Le parfait accompagnateur de la basse continue.)

ZIEGLER (Jean-Gottlieb), né à Dresde, en 1688, étudia l'orgue et la composition sous la direction de Pezold, de Zachau, de Bach et de Theile, puis il voyagea quelque temps pour perfectionner son goût. De retour à Dresde, il y fut nommé organiste et directeur de musique de l'église Saint-Ulric. Il vivait encore en 1731. Ce musicien a laissé en manuscrit deux années complètes de musique d'église, et deux traités de musique intitulés 1° *Neu erfundene musikalische Anfangs-Gründe, die sogenannten*

Galanterien betreffend (Nouveaux éléments de musique concernant les ornements appelés *galanteries*. 2° Nouvelle instruction concernant la basse continue.

ZIEGLER (François), moine de l'abbaye d'Elchingen, dans le Wingau, a fait graver à Nuremberg, en 1740, un recueil de pièces d'orgue intitulé : *LXXXII Interludia sive breviores versiculi ad musicam choralem ubique necessarii*. Quelque temps après, il a fait paraître un deuxième recueil de pièces pour le même instrument contenant quatre-vingt-quatre petites fugues.

ZIEGLER (Antoine), poète dramatique, qui vivait à Vienne, en Autriche, vers 1820, a publié une sorte d'almanach musical intitulé : *Addressenbuch von Tonkünstlern, Dilettanten, Hof-, Kammer-, Theater- und Kirchen-Musikern*, etc. (Livre d'adresses des musiciens, amateurs et professeurs de musique attachés à la cour, à la chambre, aux théâtres et aux églises, etc.), Vienne, Strauss, 1823.

ZINKEISEN (Eucharius), *cantor* à l'église Saint-Paul de Francfort-sur-le-Mein, vers la fin du seizième siècle, a publié un recueil de mélodies pour des cantiques, sous ce titre : *Kirchengesang mit Noten*, Francfort, 1584, in-fol. (livre rare).

ZIMMER (Robert), né à Berlin, le 17 janvier 1828, apprit les éléments de la musique dès ses premières années. Depuis 1848 jusqu'en 1850, il suivit les cours de philosophie de l'université, et le professeur Dehn lui enseigna la théorie de l'harmonie et du contrepoint; puis il se rendit en Italie pour y compléter ses connaissances musicales par l'étude des monuments historiques de l'art. De retour à Berlin, il s'y livra à l'enseignement de la musique. En 1856, il fut nommé professeur à l'Académie des Beaux-Arts et y donna, dans les premiers mois de 1857, des conférences sur l'Histoire de la musique de clavecin et de piano, qui eurent un grand succès. Malheureusement ces intéressantes séances furent interrompues par la maladie inflammatoire qui le conduisit au tombeau, le 8 décembre 1857, avant d'avoir accompli sa trentième année. On a de lui un écrit qui a pour titre : *Gedanken beim Erscheinen des 3ten Bandes der Bachgesellschaft in Leipsick* (Pensées sur la publication du troisième volume de la *Société de Bach à Leipsick*), Berlin, M. Hertz, 1854, in-8°. C'est une critique sévère, mais juste, du volume de pièces de clavecin dont Ch. Ferd. Becker a été éditeur.

ZIMMERMAN (Pierre-Joseph-Guillaume), né à Paris, le 19 mars 1785, est fils d'un facteur de pianos de cette ville. Entré au Conservatoire de musique comme élève, en l'an VII (1798), il y fut placé sous la direction de Boieldieu pour le piano, et suivit d'abord le cours d'harmonie de Rey, puis celui de Catel. Au concours de l'an VIII (1800), il obtint le premier prix de piano, et eut pour concurrent Kalkbrenner, à qui le second prix fut décerné. Deux ans après, Zimmerman eut aussi au concours le premier prix d'harmonie. Devenu plus tard élève de Cherubini, il a fait sous la direction de ce maître illustre un cours complet de composition, et a acquis des connaissances très étendues dans l'art d'écrire en musique. En 1816, il a été nommé professeur de piano au Conservatoire qui, depuis la restauration avait pris le titre d'*École royale de chant et de déclamation*. La manière dont il a rempli les fonctions de cette place lui a fait acquérir une juste célébrité, car il a formé une multitude de bons élèves dont *soixante-deux* ont obtenu un premier prix dans les concours du Conservatoire; enfin parmi ceux qui ont été formés par Zimmerman comme virtuoses ou comme compositeurs, on remarque le prince de la Moskowa, Alkan, Dejazet, Fessy, Prudent, Ambroise Thomas, Marmontel, Ravina, De Pouck, Goria, Lefebure, Lacombe et plusieurs autres devenus célèbres. En 1821, la place de professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire, ayant été mise au concours après la mort d'Eler, Zimmerman eut la victoire sur ses concurrents, et la place lui fut décernée; mais obligé d'opter entre cette place et celle de professeur de piano, il donna la préférence à cette dernière. La prodigieuse activité déployée par cet artiste comme professeur, activité dont il n'y a peut-être jamais eu d'exemple, l'a obligé à renoncer de bonne heure à se produire en public comme virtuose et à négliger son talent d'exécution pour consacrer le peu de temps dont il pouvait disposer aux travaux de la composition. Ceux-ci même ont été souvent entravés par le nombre immense d'élèves à qui Zimmerman donnait des soins. Toutefois, il a fait représenter à l'Opéra-Comique, au mois d'octobre 1830, l'opéra en trois actes de sa composition intitulé l'*Enlèvement*. Malgré les défauts considérables du poëme, qui exerce en France une grande influence sur le succès des ouvrages lyriques, le public remarqua dans la partition de cet opéra une facture savante, une mélodie franche, naturelle et d'un beau caractère, enfin des effets neufs d'harmonie et d'instrumentation. Zimmerman a écrit aussi *Nausica*, opéra

sérieux pour l'Académie royale de musique, qui n'a pas été représenté. Parmi ses compositions instrumentales, on remarque les ouvrages suivants : 1° Premier concerto pour piano et orchestre dédié à Cherubini, Paris, Janet et Cotelle. 2° Deuxième *idem*, Paris, A. Petit. 2° (*bis*). Sonate pour piano seul, op. 5, Paris, Leduc; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 3° Fantaisie pour piano sur l'air : *Salut*, etc., op. 3, Paris, Leduc; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Rondeau tyrolien sur la valse d'*Emma*, Paris, A. Petit. 5° Badinage sur l'air : *Au clair de la lune*, op. 8, Paris, Janet et Cotelle; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Rondeau brillant (en *la*), Paris, Leduc; Vienne, Mechetti. 7° Variations sur la romance : *S'il est vrai que d'être deux*, op. 2, Paris, Leduc; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 8° *Idem*, sur le thème : *Guardami un poco*, op. 6, Paris, Janet; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 9° Romance de Blangini : *Il est trop tard*, avec dix variations brillantes, précédées d'un prélude, op. 7, Paris, Leduc. 10° *Le Bouquet de romarin*, varié, op. 12, *ibid*. 11° *La Gasconne*, bluette avec variations, Paris, A. Petit. 12° Variations et finale sur l'air d'*Emma*, *ibid*. 13° Rondeau sur un motif du *Serment*, d'Auber, op. 27, Paris, Troupenas. 14° Vingt-quatre études pour le piano, divisées en deux livres, op. 21, Paris, Leduc; Bonn, Simrock. 15° *Les Délices de Paris*, contredanses variées, *ibid*. 16° Six recueils de romances avec accompagnement de piano, Paris, Leduc, Janet, etc. Zimmerman a publié un excellent cours d'études pour former l'éducation d'un pianiste, et comme exécutant et comme compositeur. Cet ouvrage, intitulé : *Encyclopédie du pianiste*, renferme une méthode complète de l'art de jouer du piano, dans les deux premières parties, et un traité d'harmonie et de contrepoint dans la troisième. Les services rendus à l'art par ce professeur ont été récompensés par la décoration de la Légion d'honneur. Il est mort à Paris, en novembre 1853.

ZIMMERMANN (Mathias), né le 21 septembre 1625 à Eperies, en Hongrie, fit ses études à Thorn, à Strasbourg et à Leipsick, puis fut recteur du collége de Leutsch, dans la haute Hongrie, ministre à Eperies, et en dernier lieu ministre et surintendant à Meissen. Il mourut à Leipsick, le 29 novembre 1689. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque celui qui a pour titre : *Analecta miscella menstrua eruditionis sacræ et profanæ, theologicæ, liturgicæ*, etc., Meissen, 1674, in-4°. Il y traite de l'usage des trompettes à la guerre (p. 518).

ZIMMERMANN (Jean-Gualbert), moine bénédictin d'un couvent de la haute Silésie, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. On a imprimé de sa composition : *Amusement musical pour le clavecin, en six parties*, Breslau, 1745.

ZIMMERMANN (Antoine), maître de chapelle du prince Bathyani et organiste de l'église cathédrale de Presbourg, né en 1741, mourut le 8 octobre 1781. On a gravé de sa composition : 1° Trois sonates pour piano et violon, op. 1, Vienne. 2° Six *idem*, op. 2 *ibid*. 3° Concerto pour piano et orchestre, op. 3, Vienne, 1783. 4° *Andromède et Persée*, monodrame, en extrait pour le piano, *ibid*. Cet artiste a laissé en manuscrit : 5° XIV symphonies pour l'orchestre. 6° Six sextuors pour deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse. 7° Concerto pour le hautbois. 8° Symphonie concertante pour deux bassons. 9° Concerto pour la harpe. 10° XII quintettes pour trois violons, alto et basse. 11° XII quintettes pour flûte, deux violons, alto et violoncelle. 12° *Pierre et Narcisse*, opéra.

ZIMMERMANN (S.-A.), pianiste et compositeur, professeur de musique à Manheim, a publié dans cette ville et à Darmstadt environ vingt œuvres de fantaisies, rondeaux et thèmes variés pour le piano, vers 1810.

ZINDEL (Philippe), compositeur allemand du commencement du dix-septième siècle, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° *Primitiæ Odarum sacrarum quatuor vocum*, Dillingen, 1609. 2° Complainte à trois voix, tirée des sept paroles prononcées par Jésus-Christ sur la croix, Augsbourg, 1612.

ZINGARELLI (Nicolas-Antoine), compositeur, né à Naples, le 4 avril 1752, perdit à l'âge de sept ans son père, professeur de chant, et fut mis au Conservatoire de *Loreto*, où il apprit d'abord à jouer du violon. Fenaroli lui enseigna l'accompagnement et le contrepoint. On rapporte que, pendant le temps des vacances d'automne, le maître se retirait dans une petite maison de campagne qu'il possédait à Ottojano, et que Zingarelli, encore enfant, faisait souvent à pied les onze milles qui séparent Naples de ce lieu, pour porter à son maître les fugues et des contrepoints à corriger. Sorti du Conservatoire, il reçut aussi des leçons de l'abbé Speranza, un des meilleurs élèves de Durante. Son premier ouvrage de musique dramatique fut un intermède intitulé *I Quattro Pazzi*. Les élèves du Conservatoire l'exécutèrent aux ap-

plaudissements des professeurs. Cependant sa pauvreté ne lui permit pas d'attendre patiemment à Naples une heureuse occasion pour entrer dans la carrière de compositeur dramatique, et l'obligea à passer plusieurs années à Torre dell' Annunziata, dans la maison de MM. Gargano, en qualité de professeur de violon. Sa bonne fortune lui fit rencontrer plus tard une protectrice puissante dans la duchesse de Castelpagano. Cette dame, qui aimait passionnément la musique, prit chez elle Zingarelli comme son maître d'accompagnement, et contribua beaucoup à sa fortune et à sa renommée. Il écrivit chez elle, en 1779, une grande cantate (*Pimmalione*) qui n'a jamais été exécutée. Enfin, parvenu à l'âge de vingt-neuf ans, il donna le *Montezuma*, son premier opéra, au théâtre de Saint-Charles, le 13 août 1781. L'ouvrage n'eut pas de succès. Cet échec toutefois n'ébranla pas la confiance de la protectrice de Zingarelli. Recommandé par elle à la comtesse Castiglione, à la marquise Cusapi et à l'archiduchesse Béatrice, il alla écrire, à Milan, l'*Alsinda*, qui fut représenté pendant le carnaval de 1785 et qui réussit. Dans le carême de la même année, il écrivit le *Telemacco* pour le même théâtre, et le nouveau succès que cet ouvrage lui procura lui donna une prédilection marquée pour Milan, où il composa *Ifigenia in Aulide*, en 1787; *La Morte di Cesare*, en 1791; *Pirro*, et *Il Mercato di Monfregoso* l'année suivante; *La Secchia rapita*, en 1793; *Artaserse*, en 1794; *Giulietta e Romeo* pour Mme Grassini, Crescentini et Bianchi, en 1796; *Meleagro*, en 1798; *Il Ritratto*, en 1799; *Clitennestra*, en 1801; *Il Bevitore fortunato*, et *Inès de Castro*, en 1803; enfin il écrivit, aussi pour Milan, les cantates *Oreste*, *Alceste*, et l'oratorio de la *Passion*, qui fut exécuté dans l'église de Saint-Celse. En 1789, Zingarelli avait été appelé à Paris pour écrire *Antigone*, grand opéra et froide composition qui ne réussit pas à l'Académie royale de musique. Après avoir visité la Suisse, il retourna à Milan. Il y obtint, en 1792, la place de maître de chapelle de la cathédrale; mais une position semblable lui ayant été offerte à *la Santa Casa* de Lorette, en 1794, il lui donna la préférence. Dans la même année il écrivit, à Venise, *Apelle e Campaspe* pour Crescentini, et, en 1795, *Il Conte di Saldagna*. Pendant les dix années de séjour de Zingarelli à Lorette, il composa une immense collection de musique d'église pour tout le service de l'année. Cette collection est connue en Italie sous le nom de l'*Annuale di Zingarelli*. On y remarque particulièrement une multitude de messes brèves.

En 1804, la mort de Guglielmi laissa vacante la place de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, à Rome; Zingarelli fut appelé à la remplir, et l'occupa jusqu'en 1811, écrivant dans cet intervalle plusieurs ouvrages pour les théâtres de Rome et de Naples, ainsi que divers oratorios et cantates. La naissance du roi de Rome vint tout à coup troubler l'existence paisible dont il jouissait dans la capitale du monde chrétien; car Napoléon ayant ordonné qu'on célébrât à cette occasion des fêtes dans toutes les villes de l'empire, et qu'on y chantât des *Te Deum* en actions de grâces, toutes les autorités de Rome se rendirent dans ce but à Saint-Pierre, où les musiciens de la chapelle et leur directeur avaient été convoqués. Mais en vain attendit-on Zingarelli; à toutes les sommations qui lui furent faites, il répondit qu'il ne connaissait pas à Rome d'autre souverain que le pape Pie VII, qu'on en avait arraché. Irrité de cette audace, le préfet le fit arrêter et conduire à Civita-Vecchia, où l'ordre arriva bientôt de l'envoyer à Paris. Toutefois, Napoléon, qui n'avait pas oublié le plaisir que la musique de *Roméo et Juliette* lui avait fait à Milan, à Vienne et à Paris, avait voulu qu'il fût traité avec les égards convenables, et quatre mille francs en or lui avaient été remis pour les frais de son voyage. En arrivant à Paris, il reçut quatre autres mille francs par l'intermédiaire du cardinal Fesch, et quelque temps après, l'empereur, lui ayant demandé une messe solennelle pour le service de sa chapelle, fut si satisfait de son ouvrage, qu'il lui fit remettre une somme de six mille francs, et lui accorda la liberté de retourner dans sa patrie. Pendant son absence, la place de maître de chapelle de Saint-Pierre avait été donnée à Fioravanti; Zingarelli n'eut donc plus d'autre parti à prendre que de retourner à Naples. Arrivé dans cette ville, vers la fin de 1812, il y fut, bientôt après, nommé directeur du Collége royal de musique de Saint-Sébastien, la seule école de musique qui restât debout pour succéder aux anciens conservatoires, et il prit possession de sa place pendant le mois de février 1813. Trois ans après, il succéda à Paisiello dans la place de maître de chapelle de la cathédrale.

Ce fut un événement funeste pour l'école renaissante de Naples, que le choix de Zingarelli pour la diriger. Esprit étroit, rempli de préventions et de préjugés, livré aux exercices d'une dévotion bigote, il n'avait ni l'activité, ni

l'énergie, et la bienveillance naturelle envers les jeunes gens; en un mot le sentiment élevé de l'art qui seuls peuvent imprimer un mouvement de progrès à une institution de ce genre. On peut affirmer que, loin d'avoir fait quelque chose pour la prospérité du Conservatoire de Naples, il n'y a pas été un des moindres obstacles à la réalisation de l'enseignement. Rien ne prouve mieux ce fait que l'heureux changement qui s'est opéré dans cette école après 1813, lorsque la direction [illegible] Zingarelli n'avait [illegible] et quand [illegible] 1813 [illegible] diriger [illegible] bibliothèque [illegible] productions des grands [illegible] qui étaient illustrés [illegible] pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle et au commencement [illegible] Collège de Saint-Sébastien [illegible] Mercadante [illegible] Bellini, de [illegible] (qui se fût fait un beau nom s'il eût vécu), de Charles Conti, et de [illegible] mais ces artistes sont plus redevables [illegible] de leurs propres [illegible] À l'exception de [illegible] Il a compté [illegible] Zingarelli [illegible] de Milan [illegible] du Conservatoire de Naples [illegible] Zingarelli écrivait une grande quantité de musique d'église [illegible] chaque jour [illegible] prières de chaque matin [illegible] occupations [illegible] heures [illegible] élèves [illegible] deux heures après [illegible] la Vie des Saints, la Bible et des ouvrages de théologie [illegible] Tel fut l'emploi de son temps pendant les vingt-cinq dernières années de sa vie. Il mourut le 5 mai 1837, à l'âge de quatre-vingt-six ans et quelques jours. L'Académie des beaux-arts de l'Institut de France l'avait nommé un de ses membres associés en 1806; le 28 mai 1807, il reçut le diplôme de membre de l'Académie italienne des sciences, lettres et arts; et l'Académie royale des beaux-arts de Berlin le choisit pour son associé au moment où il venait d'expirer. Il était aussi membre de plusieurs sociétés musicales d'Italie, et chevalier de l'ordre royal de François Ier, de Naples.

La renommée de Zingarelli, comme compositeur, a été plus grande que son mérite. Il n'était pas dépourvu d'un certain sentiment délicat dans la mélodie; mais il avait peu d'idées, peu de force dramatique, et jamais il n'a su s'élever à de grands développements dans les situations qui l'y auraient pu en faire usage. Son opéra religieux de *La Distruzione di Gerusalemme*, est le seul de ses ouvrages où l'on remarque quelque énergie de sentiment. J'ai examiné avec soin plusieurs partitions de ses opéras, et j'y ai trouvé plus de choses médiocres que de bonnes. Un seul de ses ouvrages dramatiques (*Roméo et Juliette*) a échappé à l'oubli; cette partition même est de peu de valeur, car on n'y trouve réellement de remarquable que la mélodie *Ombra adorata, aspetta*, qui est de Crescentini. Le grand avantage dont a joui Zingarelli, et ce qui a fait sa réputation, c'est d'avoir eu pour interprètes des chanteurs tels que Crescentini, Marchesi, Babini, Rubinelli, Viganoni, la Morichelli, mesdames Grassini et Catalani, dans toute la beauté de leur talent. Comme la plupart des anciens maîtres de l'école napolitaine, il a traité la musique d'église dans le style concerté. Les qualités qu'on y remarque sont une manière facile d'écrire pour les voix, et un certain caractère d'expression tendre dans ses meilleurs ouvrages; mais elles sont ternies par une grande monotonie dans les formes, et par beaucoup de négligences dans l'harmonie. Par reconnaissance pour le dévouement de Benedetto Vita, son domestique, qui lui avait consacré une partie de sa vie, il voulut laisser à ce fidèle serviteur, à défaut d'argent, qu'il n'avait pas, ses livres et surtout une immense quantité de musique d'église, qu'il se mit à composer pour lui, afin que Benedetto pût en vendre les originaux un certain prix après sa mort. Dès lors, bien plus occupé du soin d'augmenter le nombre de ses ouvrages que d'en perfectionner les idées et la forme, il se mit à écrire avec une si grande rapidité, qu'il y aurait lieu de s'étonner qu'il fût résulté autre chose d'un travail si hâtif, que des compositions médiocres ou mauvaises. Le catalogue de tout ce qu'il a laissé en ce genre a été imprimé. Parmi

la multitude de productions qu'il indique, on compte trente-huit messes, dont vingt-huit avec orchestre; soixante-six messes pour différents genres de voix avec orgue; environ vingt-cinq messes pour deux et trois voix avec instruments; plus de vingt messes solennelles à quatre voix et orchestre; sept messes à deux chœurs; quatre messes de *Requiem*, dont une en *ré* mineur, deux en *mi* mineur et une brève à deux voix et orgue; vingt *Credo* à trois et quatre voix, avec orchestre; 6 idem, avec orgue; 83 *Dixit* à trois, quatre et huit voix, avec orchestre ou orgue; une multitude de psaumes, entre autres 28 *Beatus vir*, avec orchestre ou orgue, et 49 *Confitebor*; 73 *Magnificat* à trois et quatre voix, avec orchestre ou orgue; 21 *Heures d'agonie*, à une, deux, trois et quatre voix, avec instruments et avec introduction pour violes, violoncelles et contrebasses; 20 *Te Deum* de tout genre; 28 *Stabat Mater*, idem; des vêpres complètes avec complies, des litanies, une immense quantité d'hymnes, d'antiennes et de motets, des répons et des leçons pour la semaine sainte, des graduels et offertoires; enfin neuf psaumes italiens à quatre voix et orchestre. Parmi tant de choses, dont un grand nombre est peu digne d'estime, un des meilleurs morceaux est le *Miserere* à quatre voix, sans accompagnement, que Zingarelli a composé pour les élèves du Conservatoire de Naples. Il y a véritablement un sentiment sublime par sa simplicité. Le caractère de la musique est si bien approprié aux paroles, l'harmonie est si pure, les voix sont si bien placées et se meuvent avec tant de facilité, que ce morceau, bien que fort court, doit être considéré comme une des meilleures productions de son auteur.

La liste la plus complète des opéras et cantates de Zingarelli que j'ai pu réunir est celle-ci : 1° *Pimmalione*, cantate à trois voix et orchestre, 1779. 2° *Montezuma*, à Naples, en 1781. 3° *L'Alsinda*, à Milan, 1785. 4° *Il Telemacco*, dans la même ville, 1785. 5° *Ricimero*, à Venise, 1785. 6° *Armida*, à Rome, 1786. 7° *Ifigenia in Aulide*, à Milan, 1787. 8° *Annibale*, à Turin, 1787. 9° *Il Trionfo di David*, oratorio, 1788, remis en scène à Naples, en 1805. 10° *Antigone*, grand opéra, à Paris, 1790. Cet opéra, traduit en italien avec des changements, a été joué à Brescia, en 1790. 11° *La Morte di Cesare*, à Milan, 1791. 12° (*bis*). *L'Oracolo Sannita*, Turin, 1792. 12° *Pirro*, dans la même ville, en 1792. 13° *Il Mercato di Monfregoso*, dans la même ville, 1792. 14° *La Secchia rapita*, dans la même ville, 1793. 15° *Artaserse*, dans la même ville, 1794. 16° *Gli Orazi e Curiazi*, à Turin, 1794. 17° *Apelle e Campaspe*, à Venise, 1794. 18° *Il Conte di Saldagna*, dans la même ville, 1795. 19° Stances du vingtième chant de la *Jérusalem délivrée*, à plusieurs voix avec orchestre, gravées en partition à Paris, en 1795. 20° *Romeo e Giulietta*, à Milan, en 1796. 21° *Mitridate*, à Venise, en 1797. 22° *Meleagro*, à Milan, 1798. 23° *Carolina e Menzicoff*, chanté par Marchesi et Madame Gafforini, à Venise, 1798. 24° *Edipo a Colono*, dans la même ville, en 1799. 25° *Il Ritratto*, à Milan, 1799. 26° *Il Ratto delle Sabine*, à Venise, en 1800. 27° *Clitennestra*, à Milan, en 1801. 28° *Il Bevitore fortunato*, dans la même ville, 1803. 29° *Inès de Castro*, dans la même ville, 1803. 30° *Francesca da Rimini*, cantate à Rome, 1804. 31° *Il conte Ugolino*, idem, ibid. 32° *Tancredi al sepolcro di Clorinda*, à Naples, 1805. 33° *Baldovino*, opéra, à Rome, 1810. 34° *La Distruzione di Gerusalemme*, oratorio scénique, à Rome, 1810. 35° *Berenice*, au théâtre *Valle*, à Rome, 1811. 36° *La Riedificazione di Gerusalemme*, à Rome, pour Florence. 37° *Saulle*, oratorio. 38° *La Passione*, oratorio. 39° *Oreste*, cantate. 40° *La Morte d'Alcestie*, idem. 41° *Nice d'Elpino*, idem. 42° *Saffo*, idem, (mon s'il est vécu), de Charles Conti, canta[illegible].

La vie et les ouvrages de Zingarelli ont été l'objet des opuscules dont les titres suivent : 1° *Necrologia di Nicola Zingarelli*, da Raffaele Liberatore; Naples, 1837, in-8°, tiré à petit nombre et orné du portrait de l'artiste. 2° *Cenni storici di Nicolo Zingarelli*, da Raimondo Guarini; Naples, 1837, in-8°. 3° *Elogio di Nicolo Zingarelli*, par le marquis de Villarosa; Naples, 1837, in-8°. 4° *Notizie biografiche di Nicolo Zingarelli* (sans nom d'auteur); Naples, 1837, in-8°. 5° *Discorso per le solenne esequie del cavaliere Nicolo Zingarelli*, dal Antonio Minghetti; Padoue, 1837, in-8°. Ce discours a été prononcé dans un service funéraire pour la mémoire de Zingarelli, dans la cathédrale de Padoue.

ZINK (Benoît Frédéric), né le 23 mai 1743, à Husum, dans le Holstein, était complètement sourd dans son enfance; mais, à la suite d'un accès de fièvre qui faillit lui coûter la vie, il recouvra l'ouïe entièrement; sous la direction de son père, musicien de la ville, habile sur le violon, le clavecin et l'orgue. Ayant fait un voyage en Norwége, il vécut quelque temps à Christiania, puis fut organiste à Schleswick, et, en dernier lieu, entra au service du duc de Meck-

Mecklenbourg-Schwerin, en 1767. Il mourut à Ludwigslust, le 25 juin 1801, laissant en manuscrit des symphonies et des sonates de piano.

ZINK (Hardenack-Othon-Conrad), frère du précédent, reçut aussi des leçons de musique de son père et apprit à jouer de plusieurs instruments; puis il se rendit à Hambourg, où son goût se forma par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre des artistes distingués pendant un séjour de dix ans. Vers 1780, il entra dans la chapelle du duc de Mecklenbourg-Schwerin, en qualité de première flûte de l'orchestre. Six ans après, il fit un voyage à Copenhague et y eut de si brillants succès qu'il s'y fixa et fut admis au séminaire de cette ville en qualité de professeur de chant. Après en avoir rempli les fonctions pendant environ vingt-cinq ans, il est mort à Copenhague en 1832. On a publié les ouvrages suivants de cet artiste : 1° Six duos pour deux flûtes, op. 1, Berlin, 1782. 2° Six sonates pour piano, Leipsick, 1786. 3° Symphonie pour divers instruments, Berlin, Hummel, 1791. 4° Trois sonates pour piano et flûte, *ibid.*, 1792. 5° *Andante* avec vingt-quatre variations pour le piano, *ibid.* 6° Compositions pour le chant avec piano, 1re, 2e et 3e suites, Copenhague, 1792-1793. 7° *Die Nordische Harfe, ein Versuch in Fragmenten und Skizzen über Musik und ihre Anwendung im Norden* (La Harpe du Nord, essai en fragments et esquisses sur la musique et son emploi dans le Nord), Copenhague, Brummer, 1802.

ZINKEISEN (Conrad-Louis-Thierry), né à Hanovre, le 3 juin 1779, reçut les premières leçons de musique de son père, puis alla achever ses études dans cet art à Wolfenbuttel. Après avoir été quelque temps hautboïste dans un régiment d'infanterie à Lunebourg, il alla à Gœttingue, en 1803, en qualité de professeur de musique et de premier violon de l'orchestre. Ce fut dans cette ville qu'il étudia la théorie de la composition, sous la direction de Forkel. En 1819, il entra dans la musique du duc de Brunswick. Parmi ses productions, dont la plupart sont inédites, on remarque quatre ouvertures à grand orchestre, six concertos de violon, une symphonie concertante pour violon et alto, plusieurs thèmes variés pour violon, avec un second violon, alto et violoncelle, trois quatuors pour deux violons, alto et basse, des duos pour violon et alto, un concerto pour clarinette, un *idem* pour hautbois, un *idem* pour basson, des thèmes variés pour ces instruments, et des chants à quatre voix.

ZIPOLI (Dominique), organiste de l'église des Jésuites, à Rome, au commencement du dix-huitième siècle, fut un des artistes les plus distingués de son temps. Il a publié de sa composition : *Sonate d'intavolatura per organo o cembalo, parte prima, Toccata, versi, canzone, offertorio, elevazioni, post-communio e pastorale*, Roma, 1716, in-4° oblong gravé. La seconde partie de cet œuvre contient des préludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, gavottes et *partite*. Cet ouvrage est d'un très-bon style.

ZOCCA (Gaetano), violoniste distingué, naquit à Ferrare, en 1784. Les premières leçons de son instrument lui furent données par le professeur Jean Balso, et son talent fut formé à Milan, par Alexandre Rolla (*voyez* ce nom). En 1810, il fut nommé chef d'orchestre du théâtre et de la cathédrale, ainsi que de la société Philharmonique de sa ville natale. Son mérite, reconnu dans toute l'Italie, lui fit décerner le titre de membre honoraire des Académies philharmoniques de Bologne, de Modène, de Ferrare et de Rome. Il avait fondé une école pour la réforme de l'art de l'archet parmi les violonistes italiens; plusieurs artistes distingués s'y sont formés et ont opéré une amélioration sensible dans les orchestres de la Péninsule. Zocca mourut à Ferrare, le 14 septembre 1834.

ZOEGA (Chrétien), savant orientaliste, né à Hadersleben, enseigna les langues orientales à l'université de Leipsick, depuis 1680 jusqu'en 1695, puis remplit les mêmes fonctions à Kiel, et fut en dernier lieu pasteur dans une commune du pays d'Oldenbourg. Au nombre de ses ouvrages, on remarque une dissertation intitulée : *De sententiis Talmudico-rabbinicis circa buccinam sacram Hebræorum*, Lipsiæ, 1692, in-4°.

ZOELLNER (Charles-Henri), compositeur, organiste et pianiste, naquit le 5 mai 1792, à Oels, en Silésie. Ses premières études furent faites au gymnase de sa ville natale, puis il alla au Collége de la Madeleine, à Breslau, et y entra au séminaire évangélique en 1812; mais il en sortit un an après pour se vouer sans obstacle à la musique. Doué de rares talents, il aurait pu se faire un beau nom comme artiste; mais, dominé par de mauvais penchants, il ne sut jamais se maintenir dans une situation honorable et s'abandonna à toutes sortes d'excès. En 1814, il alla enseigner la musique à Oppeln, et y passa près de deux années, puis il visita Kalisch et s'établit à Posen. Après y avoir demeuré trois ans, il séjourna à Varsovie, où il rédigea un journal de musique;

puis il fut nommé *cantor* de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Dresde; mais il refusa cette place pour voyager, donna des concerts à Londres, en Hollande et dans les villes de l'Allemagne rhénane. En 1825, il vécut à Leipsick, s'y livra à l'enseignement et publia quelques-uns de ses ouvrages. Pendant les années 1830 à 1832, on le retrouve à Stuttgard, d'où il s'éloigna pour aller à Hambourg, puis à Lubeck et à Copenhague. De retour à Hambourg en 1833, il y excita l'admiration par son talent sur l'orgue. Rien ne lui eût été plus facile que de se faire une situation brillante dans cette ville, mais sa mauvaise conduite eut bientôt achevé de ruiner sa santé. Le 22 septembre 1835, il se fit entendre pour la dernière fois sur l'orgue de Saint-Michel, et il expira le 2 juillet 1836. On connaît de lui un opéra intitulé : *Kunz de Kaufungen*, et le mélodrame *Une heure*. Dans la musique d'église, il s'est distingué par un style élevé, particulièrement dans le *Pater noster* de Jacobi, et dans quelques messes et psaumes. On a aussi de lui des pièces d'orgue de grand mérite. Parmi ses compositions gravées on remarque : 1° Sonate pour piano et violon, op. 7, Leipsick, Hofmeister. 2° Grande sonate pour piano à quatre mains, op. 10, Leipsick, Probst. 3° Sonate pour piano seul, op. 13, Hanovre, Bachmann. 4° Plusieurs rondeaux et variations pour le même instrument. 5° Des chants pour quatre voix d'hommes, Hanovre, Bachmann; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 6° Méthode de piano, Hambourg, Cranz.

ZOELLNER (Charles), professeur de musique et directeur de la Société de chant à Leipsick, est né le 17 mars 1800, à Mittelhausen (Saxe). Il jouissait de la réputation de bon artiste et de musicien instruit, lorsqu'il mourut à Leipsick, le 25 septembre 1860. On a de sa composition : 1° Un recueil de *Lieder* à voix seule avec piano, sous le titre de *Liederfrühling*; Leipsick, Kistner, 1841. 2° Plusieurs recueils de chants pour quatre voix d'hommes; *ibid*. Une de ses compositions les plus remarquables en ce genre a pour titre : *Die Zigeuner* (Les Bohémiens).

ZOGBAUM (Gustave), professeur de musique à Berlin, est né dans cette ville, en 1814 (suivant le *Notiz-Kalender für Musiker*, de Chwatal). Il a beaucoup écrit pour le piano et pour le chant. Ses principaux ouvrages sont : 1° Une collection de cent morceaux pour le piano en 25 livraisons formant quatre volumes in-folio, sous le titre de *Immergrün*, op. 9; Berlin, Pirz. 2° Des rondos et rondinos, op. 16, 18, 31 et 37, *ibid*. 3° Des mazurkes, op. 14, *ibid*. 4° Des chansons d'enfants sans paroles, en deux suites; Berlin, Bock. 5° Des fantaisies et des variations sur des thèmes d'opéras. 6° Des polonaises, op. 48; Berlin, Challier. 7° Des morceaux élégiaques intitulés *Perles de Salon*, op. 51; Berlin, Pez. 8° Une méthode de doigter pour le piano, sous le titre de *Die Kunst der Fingersetzung*, op. 43, *ibid*. 9° Une méthode pratique pour le même instrument avec quatre-vingts pièces d'exercices, op. 44, *ibid*. 10° Une méthode abrégée pour les enfants, intitulée : *Der junge Pianist*, op. 52, *ibid*. 11° Plusieurs recueils de *Lieder* à voix seule, avec piano.

ZOILO (Annibal), compositeur, né à Rome dans la première moitié du seizième siècle, fut maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, depuis le mois de mars 1561 jusqu'au mois de juin 1570. Le 5 juillet suivant, il fut admis au collége des chapelains-chantres de la chapelle pontificale. L'époque de sa mort est inconnue. Plusieurs messes de sa composition se trouvent dans les volumes manuscrits des archives de la chapelle pontificale, à Rome. On trouve aussi, dans un volume de la même chapelle, seize répons pour les matines des ténèbres de la semaine sainte, de sa composition. Plusieurs morceaux de ce compositeur ont été insérés dans les collections dont voici les titres : 1° *Dolci affetti, madrigali a 5 voci de diversi eccellenti musici di Roma*; in Venezia, per l'Erede di Girol. Scotto, 1585, in-4°. 2° *De' Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci*; in Venezia, Giac. Vincenzi, 1586, in-4°. 3° *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6 et 8 voci*; Anvers, P. Phalèse, 1594, in-4° obl. 4° *Paradiso musicale di madrigali et canzoni a cinque voci di diversi eccellentissimi autori*, ibid., 1596, in-4° obl. 5° *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendæ a Fabio Constantino romano urbevetanæ cathedralis musicæ præfecto in lucem editæ*, Romæ, ex typographia Bart. Zanetti, 1614. On trouve dans ce recueil un *Salve Regina* de Zoilo, à douze voix.

ZOILO (César), compositeur vénitien, a vécu dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Madrigali a cinque voci, il primo libro, aggiuntovi il suo basso continuo a beneplacito*. In Venetia, appresso Bartholomeo Magni, 1620, in-4°.

ZONARO (Jean), compositeur italien, né à Salo (Lombardie), vécut vers la fin du XVI-

[illegible]

jeunesse, l'art [illegible]

[illegible] succès à Munich, en 1754, et l' [illegible]

[illegible] a fait graver, à Munich, [illegible]

[illegible] le 1er juin 1826 [illegible]

[illegible] naissance. Cependant il ne fut pas [illegible] mencer des [illegible] mauvaise [illegible]

[illegible] a arrangé diverses compositions de J.-S. Bach [illegible]

ZOPPI (François), compositeur vénitien, [illegible] au service de l'empereur de Russie, en [illegible], avec une troupe de chanteurs italiens, et composa à Pétersbourg plusieurs opéras [illegible]

ZORN (Pierre), professeur d'histoire au Gymnase de Stettin, né à Hambourg en [illegible], mourut à Thorn, le 23 janvier 1740. On a de ce savant les ouvrages suivants relatifs à l'histoire de la musique : 1° *Dissertatio de hymnorum latinorum ecclesiæ collectionibus, quæ simul in hymno :* Veni Redemptor gentium [illegible] *Fried. Kindelbrogii* (?), Kiel, 1700 (?), in-4° de 10 pages ; 2° *Commentatio de usu* [illegible] *tripudiorum et cymbalorum in sacris Græcorum*, Kiel, 1715, in-4° de quatre feuilles et demie.

ZORZI (Jean), compositeur vénitien, d'une famille patricienne peu fortunée, fut élève de Benedetto Marcello, dont il était le parent, et vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Sa pauvreté le décida à se faire prêtre, ne pouvant vivre selon son rang dans le monde. Il fut, pendant quelque temps, attaché comme vicaire à l'église *S. Marziale*, de cette ville. Il était jeune encore lorsqu'il fut appelé à Florence en qualité de maître de chapelle d'une des églises de cette grande et noble cité. Plus tard, il obtint la même position à l'église Saint-Jean-de-Latran. L'époque de sa mort n'est pas connue. Zorzi a laissé en manuscrit des messes à quatre et à huit voix, des psaumes, des *Magnificat* et des motets, dont l'abbé Santini, de Rome, possède les copies.

ZUANE, connu sous le nom de **MISTRO** ou **MAESTRO ZUANE** (Maître Jean), avait sans doute un nom de famille qui est inconnu. Il naquit à Chioggia, et succéda à Jacques *Filippo dei Servi* en qualité d'organiste du premier orgue de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, le 7 décembre 1406. Il mourut vraisemblablement au commencement de 1410, car il eut pour successeur *Mastro Bernardino*, le 3 avril de cette année. Il existait autrefois quelques morceaux de musique d'église de ce maître dans les archives de la chapelle Saint-Marc, mais ces précieuses reliques ont disparu depuis longtemps.

ZUANMARIA, le plus ancien et le plus célèbre joueur de cornet de Venise, vécut dans la première moitié du seizième siècle et fut attaché à la chapelle ducale de Saint-Marc, dans cette ville. Cet artiste, remarquable pour son temps, a été loué par *André Calmo*, son contemporain, dans ses poésies latines.

ZUBER (Grégoire), musicien de ville et violoniste à Lubeck, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié de sa composition : *Padua[n]en, Gaillarden, Balleten, Couranten, Sarabanden, etc., von 5 Stimmen* (Pavanes, gaillardes, ballets, courantes, sarabandes, etc., à cinq parties), Lubeck, 1649, in-4°, première partie. La deuxième partie de cet œuvre, contenant des pièces instrumentales à deux et à quatre parties, avec basse continue, a été publiée à Francfort-sur-le-Mein en 1650, in-4°.

ZUCCALMAGLIO - WALDBRUHL (A. Wilhelm DE), né en 1803, à Waldbruhl, fit de bonnes études dans sa jeunesse et cultiva les sciences avec succès. Plus tard, il fit de longs voyages, et sa vie fut très-agitée. En 1835, il fut un des fondateurs de la Nouvelle Gazette musicale de Leipsick, et, sous le pseudonyme de *Gottschalk Wedel*, il y fit insérer des articles d'une [illegible] contre Meyerbeer, Berlioz et Bellini. Il a recueilli et publié plusieurs recueils de chants nationaux et de chansons populaires. Depuis 1848 jusques vers 1860, M. de Zuccalmaglio a vécu alternativement à Berlin et sur les bords du Rhin.

ZUCCARI (Jean), compositeur dramatique, né à Mantoue vers la fin du dix-septième siècle, a écrit la musique de *Seleuco*, drame d'Apostolo Zeno, représenté en 1725, au théâtre Sant' Angiolo, de Venise.

ZUCCARI (Charles), violoniste et compositeur, fut attaché au théâtre de l'Opéra italien de Londres, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié dans cette ville : 1° *Art of adagio playing* (Art de jouer l'adagio, collection de solos pour le violon avec basse continue). 2° Trois trios pour deux violons et basse. On connaît aussi sous son nom, en manuscrit, des sonates pour violon avec basse, et des duos pour violon et violoncelle.

ZUCCARINI (Jean-Baptiste), maître de chapelle de la cathédrale de Brescia, né dans cette ville vers 1560, s'est fait connaître par un œuvre intitulé *Dolci Sonetti* [illegible] voci, in Venetia, presso Angelo Gardano, 1580.

ZUCCHELLI (Charles), bon chanteur, né à Londres en 1792, de parents italiens, a débuté à Bergame, en 1814, puis a chanté à Crémone, à Livourne, à Milan, en 1818, à Rome, à Londres, en 1822, et enfin à Paris, où il fut attaché au Théâtre-Italien depuis lors jusqu'à la même année jusqu'en 1830. Il possédait une belle voix de basse, pure et étendue ; ses intonations étaient justes, et il vocalisait avec facilité ; mais son chant était dépourvu d'expression et de chaleur.

ZUCCHINO (Grégoire), moine du Mont-Cassin, né à Brescia, dans la seconde moitié du seizième siècle, fit profession au couvent de Saint-Grégoire le Grand, de Venise. On a publié de sa composition : 1° *Harmonia sacra in qua motetta 7, 8, 9, 10, 12, 16 et 20 vocum, missæ quinque 8, 12 et 16 vocibus concinendæ*, Venetiis, 1603, in-4°. 2° *Salmi e Messa a 4 e 5 voci coll'organo, libro primo*, in Venetia, appresso Vincenti, 1616.

ZUCHETTO, connu sous le nom de **MISTRO** (Maestro) **ZUCHETTO**, fut le plus ancien organiste du premier orgue de la chapelle de Saint-Marc. Il fut appelé à cette place en 1318, et eut pour successeur *Francesco da Pesaro*, en 1337. Zuchetto fut aussi facteur d'orgues, suivant les renseignements fournis par M. F. Caffi, dans son histoire de la musique de la chapelle de Saint-Marc.

ZUFFA (Jean-Antoine), organiste à Milan, au commencement du dix-septième siècle, est auteur des ouvrages dont voici les titres : 1° *Concerti ecclesiastici a 1, 2, 3 e 4 voci con basso continuo*, 1° e 2° parte, Milan, 1621. 2° *Concerti e Magnificat a 4 voci*, ibid., 1624.

ZULATTI (Jean-François), médecin de Venise, né à Céphalonie, a fait imprimer un *Discorso della forza della musica nelle passioni, nei costumi e nelle malattie, e dell' uso medico del ballo*, Venezia, presso Lorenzo Baseggio, 1788, in-8° de 69 pages.

ZULEHNER (Charles), membre de la Société des sciences et arts de Mayence, est un

dans cette ville, en 1770. Ses maîtres de piano et de composition, à Paris et à Mayence, ont été Eckart, Philidor et Sterkel. Fixé dans sa ville natale, il y a rempli les fonctions de chef d'orchestre, et s'y est livré à l'enseignement et à la composition. Zulehner vivait encore à Mayence en 1830. Les productions connues de cet artiste sont celles-ci : 1° Concerto facile pour piano et orchestre, op. 5, Bonn, Simrock. 2° Premier quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 12, Mayence, Schott. 3° Deuxième *idem*, op. 15, Bonn, Simrock. 4° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 6, Mayence, Schott. 5° Deux sonates pour piano et violon, op. 3, *ibid*. 6° Grande sonate pour piano seul, op. 7, *ibid*. 7° Fantaisie *idem*, op. 8, *ibid*. 8° Deux airs variés *idem*, *ibid*. 9° Cantate de francs-maçons, avec instruments à vent, en partition, *ibid*. 10° *L'Épiphanie, ou les Trois rois*, de Gœthe, trio comique pour ténor et deux basses avec piano *ibid*. Zulehner a arrangé environ cent opéras, oratorios et autres grandes compositions pour le piano.

ZUMBACH DE KOESFELD (Lothaire), né à Trèves, le 27 août 1661, fit ses études chez les jésuites de sa ville natale et de Cologne, puis entra au service de l'électeur Maximilien-Henri, à Bonn, en qualité de musicien de la chambre. Il mourut le 29 juillet 1727, laissant en manuscrit un ouvrage intitulé : *Anweisung, wie man vermittelst weiniger Regeln die musikalische Komposition ganz richtig traktiren mæge* (Introduction à la composition régulière par un petit nombre de règles combinées). Il est vraisemblable que c'est la traduction hollandaise de cet ouvrage que Conrad Zumbach de Kœsfeld, médecin à Leyde, et peut être fils de Lothaire, a publiée sous ce titre : *Institutiones Musicæ, of Korte onderwyzingen rakende de Practijck van de Musijk; en inzonderheid van den Generalenbass, of Bassus continuus*, etc., Leyde, 1743 in-8° de 74 pages avec 8 planches.

ZUMSTEEG (Jean-Rodolphe), violoncelliste et compositeur, né le 10 janvier 1760 à Sachsenflur, dans le canton d'Odenwald, était fils d'un valet de chambre du duc de Wurtemberg qui le fit élever à l'école militaire, mais qui, ne lui trouvant pas de dispositions pour la carrière des armes, voulut en faire un sculpteur. Toutefois le penchant de Zumsteeg pour la musique triompha des résolutions du père, et enfin il lui fut permis de se livrer à la culture de cet art. Poli, Borani et Mazzanti, musiciens attachés à la chapelle ducale, dirigèrent ses études, tant pour l'instrument qu'il avait choisi que pour la composition. Dirigé par son instinct, et instruit par la lecture de quelques livres de théorie, de Mattheson et Marpurg, il s'essaya dans la composition, et écrivit des cantates pour le service de la cour. On en a publié quelques-unes après sa mort : presque toutes révèlent une heureuse organisation à laquelle il ne manqua, pour se développer, que des occasions plus favorables, un cercle moins étroit que celui où il vécut, et des communications plus fréquentes avec de grands artistes. Admis dans la chapelle du duc, Zumsteeg n'y fut d'abord remarqué que comme violoncelliste ; mais bientôt il se révéla comme compositeur par des travaux de tout genre, et surtout par le style dramatique pour lequel la nature l'avait évidemment formé. Malheureusement le calme d'une petite cour et d'une ville si peu animée que Stuttgard (dans laquelle s'écoula toute sa vie) n'était pas ce qu'il fallait pour satisfaire la passion qu'il éprouvait pour l'art. Son activité de production était grande ; mais après un ou deux essais, ses ouvrages rentraient dans son portefeuille, aucun n'était publié par la voie de l'impression, et le monde ignorait que, dans une ville du Wurtemberg, languissait l'âme d'un grand musicien. Après la retraite de Poli, la place de chef d'orchestre de la musique du duc lui fut donnée ; ce fut le seul encouragement qu'il reçut. Le reste de sa vie s'écoula dans cette obscure situation, et le 27 janvier 1802, une attaque d'apoplexie foudroyante mit fin à la carrière d'un artiste dont la destinée ne s'était point accomplie.

Zumsteeg avait écrit, pour le théâtre ducal de Stuttgard, les opéras dont voici les titres : 1° *La Loi tartare*. 2° *Renaud et Armide*. 3° *Tamira*, duodrame. 4° *Schuss von Gænsewitz*. 5° *El Bondokani*. 6° *L'Ile des esprits*, composition originale, et le plus beau de ses ouvrages. 7° *Zalaor*. 8° *Das Pfauen fest* (La fête du Paon) ; tous étaient restés en manuscrit, mais, après la mort de l'auteur, les quatre derniers ont été gravés en partition pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, ainsi que dix-huit cantates dramatiques ; *l'Adieu* et *la Fête du printemps*, de Klopstock, en partition, *ibid*. On a mis aussi au jour, après la mort de l'artiste, environ vingt cantates ou ballades à voix seule et avec piano, de sa composition, parmi lesquelles on remarque en première ligne *Colma* de Gœthe, *Lenore* de Burger, et le monologue de *Marie Stuart*, par Schiller ; enfin sept suites de petites ballades. Parmi les plus belles compositions de Zum-

steeg, on cite aussi les chœurs pour les *Brigands*, de Schiller. Les seuls morceaux de musique instrumentale connus sous le nom de cet artiste sont un concerto de violoncelle, gravé à Augsbourg, chez Gombart, et des duos pour cet instrument, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

ZUMSTEEG (Gustave-Adolphe), fils du précédent, né à Stuttgard le 22 novembre 1794, fit son éducation musicale dans cette ville, et se fit éditeur de musique. Fondateur et l'un des membres les plus actifs de la société chorale *Liederkranz* de Stuttgard, il s'y faisait remarquer dans sa jeunesse par sa belle voix de ténor. Il est mort dans sa ville natale le 24 décembre 1859.

ZUMSTEEG (Emilie), fille de Jean-Rodolphe, naquit à Stuttgard le 9 décembre 1796. Virtuose sur le piano et cantatrice distinguée, elle brilla dans les concerts et se livra à l'enseignement du chant et du piano. On connaît d'elle quelques compositions pour le piano, et des *Lieder* qui ont été publiés à Stuttgard, Leipsick et Vienne. Elle est morte dans sa ville natale le 1er août 1857.

ZYKA (Joseph), violoncelliste distingué, né en Bohême vers 1730, vécut quelques années à Prague, puis se rendit à Dresde, où il entra dans la chapelle de l'électeur, en 1756. Huit ans après, il fut appelé à Berlin pour la musique particulière du roi, et il s'y rendit avec son fils (Frédéric), qui déjà se faisait remarquer par son talent sur le violoncelle. Joseph Zyka mourut à Berlin, en 1791, laissant en manuscrit plusieurs concertos pour son instrument.

FIN DU TOME HUITIÈME ET DERNIER.

Digitized by Google